

Triomf van de macht.

Kunst als onderdeel van het staatsvormingsproces in Italië tussen 1250 en 1600

Mireille Kenter

Vanaf de jaren tachtig van deze eeuw is het onderzoek naar de opkomst en ontwikkeling van nationale staten onder historici, politicologen en sociologen op gang gekomen. Liberale en conservatieve politici in de meeste Westeuropese landen en in Noord-Amerika wilden in deze jaren het uitgebreide pakket van overheidstaken terugdringen. De staat greep naar hun idee teveel in het leven van alledag in. Deze heroriëntering van de doelstellingen en taken van nationale overheden bracht de vraag naar de oorsprong van deze taken en de oorsprong van de nationale staat in de historische schijnwerpers. Het ineensstorten van de voormalige Sovjet-Unie, het laatste grote imperium, en daarmee gepaard gaande het uiteenvallen van het Oostblok gaf een extra stimulans aan dit onderzoek. Europa werd geconfronteerd met volken die eigen nationale staten wilden creëren. Deze eigentijdse ontwikkelingen deed de vraag bij historici, sociologen en politicologen rijzen waarom zoveel verschillende staatsvormen met een grote verscheidenheid in omvang, taken en functies waren ontstaan. Hiermee heeft het reeds bestaande onderzoek naar het staatsvormingsproces in Europa een nieuwe impuls gekregen.¹

Binnen dit onderzoeksterrein worden veel (deel)onderwerpen bestudeerd. Naast de staatsvormingsprocessen van verschillende landen wordt tevens de rol van de steden binnen het staatsvormingsproces besproken en wordt Europa vergeleken met de rest van de wereld. Een belangrijke vraag hierbij is waarom in Europa het staatsvormingsproces op geheel eigen wijze heeft plaatsgevonden. De economische, politieke en militaire factoren binnen dit proces hebben relatief veel aandacht van historici, politicologen en sociologen gekregen. De ideologie als onderdeel van het staatsvormingsproces is echter veel moeilijker meetbaar en daardoor moeilijker te bestuderen. Cultuur en dan vooral de kunst is hierdoor een bijna vergeten onderdeel binnen het onderzoek naar het staatsvormingsproces in Europa. Bram Kempers heeft in zijn sociologisch proefschrift *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*² getracht een deel van deze lacune op te vullen. Hij heeft de invloed en de rol van de kunst in Italië tussen 1250 en 1600 binnen het staatsvormingsproces onderzocht.

In dit essay zal gekeken worden welke opzet Kempers voor zijn werk heeft gekozen, welke doelstellingen hij had en of hij in zijn opzet ook is geslaagd. Kan hij hard maken dat kunst daadwerkelijk een rol speelde binnen het proces van staatsvorming in Italië? Bij de bespreking van Kempers' dissertatie is het onmogelijk om voorbij te gaan aan de opschudding die dit werk heeft veroorzaakt in de wetenschappelijke wereld. In dit betoog zullen dus tevens de critici van dit boeiende boek uitgebreid aan het woord komen. Mede dankzij hun weldoordachte kritiek is het mogelijk de centrale vraag voldoende te beantwoorden. Voordat ik de aandacht richten op *Kunst, macht en mecenaat* zal ik, om het kader waarbinnen dit verhaal plaatsvindt te verduidelijken, het staatsvormingsproces van Italië aan een kort onderzoek onderwerpen. Hierbij zal ik mij net als Kempers beperken tot Noord- en Midden-Italië, omdat daar de meest productieve kunstcentra van Italië waren gesitueerd en juist deze door de auteur aan een nauwkeurig onderzoek worden onderworpen.

Het Italiaanse schiereiland

Het staatsvormingsproces in Italië heeft zo zijn eigen ontwikkeling binnen de geschiedenis gehad. Het Italiaanse schiereiland is door de begrenzing van zee en de Alpen een geografische eenheid en men zou verwachten dat ook op politiek gebied een eenheid zou ontstaan. Niets is minder waar. Het schiereiland is vanaf de val van het Romeinse rijk tot aan de eenwording in 1861, bewerkstelligd door Garibaldi en Cavour, een staatkundig zeer gefragmenteerd gebied geweest. Noch het Duitse keizerrijk, het Italiaanse koninkrijk, noch de Katholieke Kerk hebben voor een eenheid kunnen zorgen. De geschiedenis van het Italiaanse schiereiland wordt gedomineerd door de stadstaten. Deze bestuurlijke eenheden, ontstaan uit oude Romeinse nederzettingen die later als bisschoppelijke en economische centra nieuw leven in werden geblazen, hebben op geheel eigen wijze het staatsvormingsproces voor dit deel van Europa bepaald.³

Noord- en Midden-Italië waren als sinds de vroege Middeleeuwen verdeeld in verschillende kleine bestuurlijke eenheden. De individuele geest van deze stadstaten, gepaard gaande met sterke stedelijke tradities hebben mede de vorming van het schiereiland tot een territoriale eenheidsstaat tegengehouden. De voortdurende strijd tussen paus en keizer over dit deel van Italië, bood daarnaast de stadstaten de mogelijkheid om van dit machtsvacuüm te profiteren en hun grondgebied aanzienlijk uit te breiden. De Italiaanse

steden waren dermate sterk dat al vanaf de eerste decennia van de dertiende eeuw geen enkele heerser van buiten af, of hij nu vorst, keizer of paus was, effectieve politieke macht in dit deel van het schiereiland kon uitoefenen. De autonome Italiaanse stadstaten, niet gehinderd door aanspraken van wie dan ook, waren hierdoor de belangrijkste factoren in het Italiaanse politieke spel geworden. Van de dertiende tot de vijftiende eeuw bepaalden zij voor een belangrijk deel de toekomst van het Italiaanse schiereiland.⁴

De Italiaanse stadstaat bestond uit de belangrijkste stad met haar *contado*, het grondgebied van die stad, bestaande uit agrarisch gebied en kleinere dorpen, waarover hij op effectieve wijze directe controle uitoefende. De fiscale, administratieve en juridische regels van de stad strekten zich over dit hele territorium uit. Binnen de stad waren zowel de burgerij, de ambachtslieden als de adellijke elite vertegenwoordigd. Door de sterke band met het agrarische achterland waren de Italiaanse stadstaten niet alleen commercieel en industrieel gericht, maar ook militair en agrarisch georiënteerd. Vele steden dankten hun economische bloei aan de lange-afstandhandel en de productie van exportgoederen. De bescherming van de aanvoerlijnen en de exportwegen waren van uitermate groot belang voor deze centra. Territoriale belangen vormden hierdoor een belangrijk onderdeel van de stedelijke politiek.⁵

Tussen de twaalfde en de vijftiende eeuw vonden tussen de Italiaanse stadstaten vele gewapende conflicten plaats. De eindeloze strijd die Noord- en Midden-Italië in deze periode beheerste, vond meestal plaats tussen twee steden en kon slechts beëindigd worden met de totale onderwerping van de ene stad met zijn *contado* aan de andere stadstaat. Bij zulke territoriale conflicten werden stedenbonden opgericht, maar zij waren altijd gericht tegen andere steden en niet tegen vorsten of landsheren. Niet alle steden hadden echter zo'n sterk territoriaal bewustzijn. Grote commerciële centra als Venetië en Genua waren veel meer gericht op veilige aanvoerlijnen over zee, en hadden minder interesse voor een agrarisch achterland. Door de dreiging die uitging van andere stadstaten, zoals van het op expansie gerichte Milaan, moesten zij echter hun stedelijke vrijheden verdedigen. Wilden zij hun autonomie niet verliezen, dan moesten ook zij zich richten op gebiedsuitbreiding. Uit deze confrontaties en inlijvingen werden grote regionale staten geboren, die verschillende steden met hun *contadi* omvatten.⁶

De vorming van deze regionale staten aan het einde van de vijftiende eeuw betekende echter niet het einde van de steden. De regionale staten, die meestal uitgroeiden tot vorstendommen, bleven een sterk gefragmenteerd

karakter behouden. In tegenstelling tot het beeld dat de renaissanceheersers hebben gecreëerd, vormden deze staten geen regionale eenheid onder een absolutistische leider. De steden met hun *contadi* die onderdeel van deze staat uitmaakten, behielden grotendeels hun vrijheden en hun aanspraken en zeggenschap over hun eigen territorium. In het nieuwe politieke systeem dat het Italiaanse schiereiland ging beheersen, verloren de oude stedelijke centra en hun leidende klasse hun invloedrijke posities niet. De nieuwe overheidsorganen beperkten weliswaar de autonomie van de steden, maar als provincies binnen de regionale staat waren zij verzekerd van interne rust, orde en vrede. Met de vorming van de regionale staten was het 'Italiaanse equilibrium' gered. De renaissancevorst was geen absolutistisch leider, maar een sterke persoonlijkheid die deze wankelende politieke eenheid bijeen kon houden.⁷

Ondanks het ontstaan van deze regionale staten bleef de geschiedenis van het Italiaanse schiereiland naar de buitenwereld toe gedomineerd door enkele sterke stedelijke centra. Zij wisten deze prominente positie tot in de moderne tijd te behouden door te verwijzen naar hun vroegere glorierijke posities. Hun macht was echter niet meer gebaseerd op de economische en agrarische voordelen van weleer. De politieke eenwording van het Italiaanse schiereiland aan het einde van de negentiende eeuw is niet door de verrichtingen van een van de oude stadstaten tot stand gebracht. Het initiatief voor de vorming van de Italiaanse staat lag bij het koninkrijk Savoie-Piemonte, een staat die niet de glorierijke traditie van de andere stadstaten had gekend.⁸ Al vormt Italië sinds het einde van de negentiende eeuw een politieke eenheid, de interne verdeeldheid blijft zichtbaar en drukt zijn stempel op de Italiaanse politiek. De verschillen tussen het verstedelijkte Noorden en het rurale Zuiden, die al sinds de Middeleeuwen tot verschillende wegen naar staatsvorming leidden, vormen een angel in de staat Italië. Het staatsvormingsproces lijkt dan ook nog lang niet ten einde. Geluiden over afscheiding van het Noorden, vooral in het najaar van 1996 de wereld ingestuurd door de *Lega Nord*, klinken steeds luider. Of in de toekomst het Italiaanse schiereiland wederom verdeeld zal worden in verschillende bestuurlijke eenheden blijft dan ook de vraag.

Kunst, macht en mecenaat

Bram Kempers beschrijft in zijn dissertatie *Kunst, macht en mecenaat* de ontwikkeling van de sociale status van schilders tussen 1250 en 1600. Hij

plaatst dit veel omvattende onderwerp tegen de achtergrond van de politieke, economische en sociale verhoudingen die in deze periode op het Italiaanse schiereiland, in het bijzonder in Midden-Italië, bestonden. Hij wil volgens eigen zeggen het werk van de Italiaanse kunstenaars op meer sociologische wijze beschouwen: 'de kunstenaars als leden van een beroepsgroep die te werken hadden in veranderende machtsrelaties met elkaar en met anderen.'⁹ Kempers verdeelt zijn studie in een vijftal hoofdstukken. Deze hoofdstukken bevatten elk grote lijnen van de ontwikkeling van de sociale status van de schilders, maar daarnaast geven zij ook in detail uitgewerkte en op literatuur en bronnenonderzoek gebaseerde interpretaties. Deze combinatie van grote lijnen en nauwgezet kunsthistorisch onderzoek in de archieven maakt dit werk niet alleen vlot leesbaar en zeer interessant, maar verleent tevens eenheid aan een studie die anders als los zand aan elkaar zou hebben gehangen. Het feit dat Kempers bij het trekken van conclusies omtrent zijn eigen bevindingen de nodige omzichtigheid betracht, strekt tot aanbeveling.¹⁰

In zijn studie naar de kunstenaars van de Italiaanse Renaissance is het Kempers er met name om te doen de voortschrijdende professionalisering binnen de beroepsgroep der schilders aan te tonen. Dit proces van professionalisering wordt volgens hem gekenmerkt door factoren als vaardigheden, organisatie, theorievorming en geschiedschrijving. Schilders zagen zichzelf als vaklieden die opdrachten uitvoerden zonder zich tegen beperkingen te verzetten. Om aan de groeiende vraag en de veranderende wensen te voldoen, ontwikkelden zij in de loop der tijd specialistische vaardigheden en konden zo problemen van compositorische aard op lossen. De Italiaanse schilders stegen hierdoor in aanzien. Werden zij eerst veel meer gezien als ambachtslieden en verenigden zij zich in gilden, na aanzienlijke sociale stijging in de zestiende eeuw werden zij geëerd als kunstenaars, genieën en *uomini universali* en organiseerden zij zich in waardige genootschappen. Een voorbeeld van het laatste is de in 1563 te Florence opgerichte *Accademia dell'Arte del Disegno*. Deze sociale stijging ging gepaard met de verschijning van het vermaarde kunsthistorische werk van Giorgio Vasari: *Levens van de meest voortreffelijke schilders, beeldhouwers en architecten*. Binnen deze studie werd, behalve biografische gegevens over vooraanstaande Italiaanse kunstenaars, tevens theorievorming over de renaissancekunst gepresenteerd. Zo ontstond langzaam tussen de dertiende en de zestiende eeuw binnen de beroepsgroep een proces van professionalisering.¹¹

Een dergelijke ontwikkeling zou evenwel niet mogelijk zijn geweest, wanneer er vanuit de samenleving niet voortdurend impulsen waren uitgegaan.

Schilders waren immers niet alleen van elkaar afhankelijk, maar ook van anderen. In het bijzonder van die instanties die hen opdrachten verstrekten. Om de sociale status van schilders nader te kunnen bepalen is dus de opdrachtgeving, het mecenaat, door clerus, vorsten en patriciërs van groot belang. De concurrentiestrijd tussen de verschillende mecenasen, die ieder voor zich de mode volgden en bepaalden, en die hun krachten met elkaar probeerden te meten om gewenste voorkeursposities in de samenleving in te kunnen nemen, geeft een geheel eigen gezicht aan de bestelling en vervaardiging van de beroemde renaissancekunstwerken. Kunstenaars werden door de opdrachtgevers steeds opnieuw aangespoord tot artistieke vernieuwingen om zo de mooiste en meest innoverende kunstwerken te verkrijgen.¹²

Om het proces van voortschrijdende professionalisering van de Italiaanse schilders na te kunnen gaan, onderzoekt Kempers de opdrachtverlening in Italië vanaf de opkomst van de nieuwe bedelorden in de dertiende eeuw tot in de zestiende eeuw, toen de beroemdste Italiaanse kunst tot stand kwam. In deze opdrachtverlening onderscheidt Kempers vier fasen. In de eerste fase, vanaf 1250, werden de belangrijkste opdrachten gegeven door de bedelorden, in het bijzonder de volgelingen van de heilige Franciscus. Deze franciscanerbroeders wendden de giften die door pelgrims waren achtergelaten aan om hun voorstelling van de wereld te laten weergeven door kunstenaars. Kempers analyseert in dit kader het werk van Giotto en Cimabue en de opdrachtverlening voor altaarstukken in enkele andere steden. In de volgende fase komen de ontwikkelingen in de stadstaat Siena in de dertiende en veertiende eeuw aan bod. In deze oligarchisch bestuurde republiek deden beroemde kunstenaars als Duccio en Simone Martini goede zaken met kerkelijke kunst. Hier werden ook meer wereldse kunstwerken vervaardigd, die nauw verbonden waren met de verdediging van het ideaal van de stadstaat.

Vervolgens wordt de aandacht verschoven naar Florence als centrum van de Italiaanse renaissancekunst. De drijvende kracht achter het mecenaat was hier de onverhulde naijver tussen verschillende patriciërsfamilies, waarbij de Medici een voortrekkersrol vervulden. Kooplieden en bankiers staken elkaar naar de kroon met kapelinrichtingen en altaarstukken, die gedomineerd werden door familieheiligen. De Florentijnse patriciërs creëerden zo'n grote stroom van opdrachten dat van ver over de grenzen kunstenaars naar Florence toestroomden om in de overvloed te kunnen delen. Tot slot analyseert de auteur in de laatste fase het mecenaat van vorstelijke personen als Frederico da Montefeltro, de pausen Julius II en Leo X en de groothertog Cosimo I van Toscane.¹³

Kempers geeft, in de door hem onderscheide fases, de veranderingen in opdrachtverlening weer en daaruit voortvloeiend de veranderde positie van de schilders. Maar de auteur wil meer. Als socioloog wil hij deze ontwikkelingen in een groter raamwerk van meer theoretische gehalte plaatsen.¹⁴ In *Kunst, macht en mecenaat* laten zich dan ook drie niveaus onderscheiden. Het eerste, meest zichtbare niveau is dat van de geschilderde voorstellingen. Op dit niveau is Kempers als een ware kunsthistoricus aan het werk. Op het tweede niveau bewegen zich de schilders, de opdrachtgevers en andere betrokkenen in hun onderlinge relaties. Hier komt de sociale status van de kunstenaar aan de orde en tracht Kempers de professionalisering in het schildersberoep uit te werken. Het hoogste en meest algemene niveau heeft betrekking op ruimere maatschappelijke processen, aangegeven door de begrippen *staatsvorming* en *civilisatie*. Kempers' centrale uitgangspunt is dat deze drie niveaus zozeer met elkaar samenhangen dat ze zonder elkaar niet goed te begrijpen zijn: 'op een hoger abstractieniveau blijken ontwikkelingen in professionalisering ingebed te zijn in meer omvattende sociale veranderingen, die zich laten duiden met (...) de begrippen staatsvorming en civilisatie.'¹⁵ Men kan dus zeggen dat geschilderde voorstellingen de maatschappelijke verhoudingen waarin ze zijn gemaakt en waaraan ze uitdrukking geven, verhelder en verbeelden. Maar omgekeerd moeten deze voorstellingen begrepen worden door ze te bezien in relatie tot schilders en opdrachtgevers en de maatschappelijke verhoudingen, waar deze deel van uit maken.¹⁶

Beschavingssymboliek en staatssymboliek

Met de toevoeging van de begrippen staatsvorming en civilisering trekt Kempers zijn studie, die toch een sterke kunsthistorische fundering heeft, in de hoek van de sociologie. Hij gebruikt deze twee aan de ideeën van N. Elias, M. Weber en J. Goudsblom ontleende sociologische begrippen om de ontwikkelingen in de professionalisering van schilders in een ruimer sociaal verband te plaatsen. De belangrijkste vraag die in *Kunst, macht en mecenaat* aan de orde komt, formuleert hij als volgt: 'Hoe laten de bloei van het mecenaat en de opkomst van het schildersberoep zich verklaren uit veranderingen in meer omvattende machtsverhoudingen, in het bijzonder processen van staatsvorming en civilisatie?'¹⁷ Het begrip professionalisering is zijns inziens onvoldoende om recht te doen aan de verscheidenheid van politieke en culturele aspecten van sociale ontwikkelingen.¹⁸

Voor dit theoretische kader vindt Kempers aansluiting bij het werk van Norbert Elias. Deze socioloog spitste het onderzoek in zijn belangrijkste werken weliswaar toe op Frankrijk na 1500, maar ze bieden voor Kempers belangrijke aanknopingspunten voor het onderzoek naar de grote sociale verschijnselen in de Italiaanse samenleving. De ontwikkelingen die Elias voor de Franse hofsamenleving beschrijft, doen zich in Italië tussen 1250 en 1600 echter op minder overzichtelijke wijze voor.¹⁹ Dit vormt voor Kempers echter geen belemmering om de civilisatietheorie van Elias, die het Franse staatsvormingsproces in verband heeft gebracht met civilisatieprocessen, toe te passen op de cultuur van de Italiaanse Renaissance. Voor Kempers is het van belang om te onderzoeken of beide ontwikkelingen, staatsvorming en civilisering, zich ook in Italië tussen 1250 en 1600 hebben voorgedaan en of de geschiedenis van de schilderkunst hierop een nieuw licht kan laten schijnen. De termen *staatsymboliek* en *beschavingssymboliek*, die beiden een voortschrijdende civilisering en staatsvorming moeten aanduiden, vormen dan ook kernbegrippen in zijn werk.²⁰

Een theoretisch kader vraagt om een definiëring van de belangrijkste begrippen. *Staatsvorming* verwijst volgens Kempers naar ontwikkelingen in bestuursvormen of politieke integratie. Binnen staten werden onderlinge verhoudingen in hoge mate geregeld door wetten, geldend binnen een bepaald territorium. De staat maakte aanspraak op een monopolie inzake belastingheffing en de uitoefening van geweld. Deze staatsmacht werd zo veel mogelijk gelegitimeerd door een voorbeelden uitdragend geschiedbeeld, waarbinnen de verwerkelijking van beschavingsidealen een grote rol speelde: 'de staatsmacht berustte in toenemende mate bij beroepsbestuurders, gevestigd in monumentale gebouwen in een hoofdstad, waar staats- en beschavingssymboliek tot uitdrukking werd gebracht.'²¹

Civilisatie is een aanduiding voor ontwikkelingen in gemeenschappelijke gedragsstandaarden, omgangsvormen of culturele integratie. Deze gemeenschappelijke gedragsstandaarden worden enerzijds onder dwang van wettelijke sancties en anderzijds als vanzelfsprekende gedragshandelingen aangeleerd: 'beschaving betreft beheersing van de natuur, van menselijke verhoudingen en zelfbeheersing, dat wil zeggen *Selbstzwang* en opvattingen over matigheid, gemeenschapszin en geleerdheid die mensen zich in opvoeding en opleiding eigen hebben gemaakt. (...) Aan de van generatie op generatie overgedragen cultuur ontleenden mensen binnen steeds grotere groepen, in het bijzonder beroepen en staten, aanspraken op macht tegenover tot onbeschaafd bestempelde buitenstaanders.'²² Deze twee algemene begrippen, staatsvorming en civili-

sering, dienen als een verklaringsmodel voor kleinschaliger ontwikkelingen in de Italiaanse samenleving.

Uit de vier fasen in opdrachtverlening die Kempers in zijn studie onderscheidt, blijkt dat vooral de politieke verhoudingen van beslissende betekenis waren voor de opdrachtverlening van de welvarende elite. In onderlinge wedijver probeerden zij door kunstwerken hun sociale posities te bepalen en de macht en het aanzien van hun familie te vergroten. Uit het onderzoek blijkt bovendien dat elke mecenas gebruik maakte van de diensten van zijn voorgangers en zich ook meer kon veroorloven dan zijn voorgangers. Opdrachten verschoven van altaarstukken met familieheiligen, via fresco's in stadhuizen en het Vaticaan, naar grote wereldse voorstellingen in publieke gebouwen en privépaleizen. Religieuze thema's werden daarnaast steeds vaker vervangen door wereldlijke voorstellingen. De opdrachtgevers streefden naar een ideaalbeeld van beschaving en macht dat in hun omgeving bereikbaar was en verwezen daarbij naar de sociale verhoudingen, van kerk, stad, familie en staat, waarbinnen ze leefden. In de loop der tijd verschoof de nadruk naar de staat en het repertoire aan staatsymbolen breidde zich uit, maar ook hierbij greep zelfs de machtigste heerser terug op het familieverleden, bestaand danwel fictief. De mecenasen creëerden aldus een ideaalbeeld bij hun streven naar visualisering van hun gezag.²³

Het mecenaat bood echter zelfs de machtigste heerser een beperkte keuzevrijheid. Opdrachten verleend door bondgenoten of tegenstanders beïnvloedden onvermijdelijk de keuze en de uitvoering van de voorstelling. Geen enkele opdracht was daarom een incident of een louter individuele beslissing. De sociale verhoudingen waarbinnen een opdrachtgever verkeerde, bepaalden het uiteindelijke kunstwerk. Daarnaast bepaalde de context van de schilderijen de interpretatiemogelijkheden voor de samenleving waarin ze gemaakt, bekeken en beoordeeld werden. Een toeschouwer zag niet slechts de voorstelling op het schilderij, maar realiseerde zich terdege de achterliggende bedoelingen van het tafereel. Schilderingen gaven daarom inzicht in gedragsidealen en machtsaanspraken die verstaanbaar waren in de omgeving van de opdrachtgever. Macht, vrede, rijkdom en civilisatie werden sterk benadrukt. De kunstwerken geven echter een ideaalbeeld dat door (kunst)historici met andere bronnen gecorrigeerd dient te worden. Opdrachtverlening was daarom volgens Kempers een functie van staatsvorming en beschaving. Met een voortgaande staatsvorming vond een voortgaande civilisering van de samenleving en een professionalisering van de schilders plaats.²⁴

De critici aan het woord

Kunst, macht en mecenaat heeft na verschijning in 1987 veel stof doen opwaaien. Een studie van deze omvang, die niet alleen de grenzen tussen de verschillende wetenschappelijke disciplines overschrijdt, maar tevens grote pretenties en stellige verklaringen formuleert, vraagt erom als schietschijf te worden gebruikt door wetenschappers die minder grensoverschrijdend te werk gaan. Toch is er niet alleen lukraak of met losse flodders geschoten. Er is op vele punten terecht geformuleerd. Vooral de drie kernbegrippen in deze studie, professionalisering, staatsvorming en civilisering, moeten het hierbij ontgelden. Uit kunsthistorische hoek heeft Kempers kritiek te verduren gekregen over zijn niet altijd even zorgvuldige duidingen van kunstwerken. Sommigen zijn zelfs van mening dat hij relevante literatuur buiten beschouwing heeft gelaten, danwel meningen van gewaardeerde kunsthistorici zonder grondige redenen naast zich neer heeft gelegd.²⁵ Kempers reageert zelf vrij laconiek op deze kritiek. Een studie van grote omvang bevat natuurlijk enkele schoonheidsfoutjes en onregelmatigheden, maar dit hoeft niet te betekenen dat de theorie hierdoor onbruikbaar is geworden. Naar zijn mening werd de felle kritiek vooral veroorzaakt doordat een niet-kunsthistoricus zich op geheel eigen wijze met kunsthistorische onderwerpen bemoeide.²⁶

Naast de kunsthistorische onnauwkeurigheden kunnen er vooral vraagtekens worden gezet bij het proces van professionalisering binnen de beroepsgroep der schilders. Kempers laat voornamelijk de beroemde renaissancekunstenaars aan bod komen. Kunstenaars als Michelangelo, Rafaël en Titiaan, die zichzelf inderdaad in de zestiende eeuw zagen stijgen op de sociale ladder en qua status zich met de rijke patriciërs en adel konden meten.²⁷ Zij kunnen echter niet representatief voor de gehele beroepsgroep der schilders worden genoemd. De gewone kunstenaar die voor de markt produceerde zonder zijn toekomstige klanten te kennen, wordt amper een blik waardig gekeurd. Deze ambachtslieden namen geen deel aan de statusstijgingen van de grote namen. Voor hen was in de beroemde zestiende-eeuwse *Accademia dell'Arte del Disegno* geen plaats. Deze kleine kunstenaars die nog werkten volgens de gildebepalingen zijn natuurlijk lang niet zo interessant voor het professionaliseringsproces. Hun werk is niet zo goed bewaard gebleven en gedocumenteerd, waardoor het voor onderzoek niet erg toegankelijk is. Dit alles is te begrijpen, maar Kempers had deze kritiek op kunnen vangen door explicieter de beperkingen van zijn onderzoek te vermelden en door iets meer

dan enkele pagina's van de ruim driehonderd aan deze leden van de beroepsgroep der schilders te wijden.²⁸

Nico Wilterdink vraagt zich dan ook terecht af of er daadwerkelijk sprake was van een professionalisering van de Italiaanse schilders. Volgens Kempers zou het professionaliseringsproces zich in latere eeuwen hebben voortgezet. Wanneer de lijn echter wordt doorgetrokken naar de negentiende en twintigste eeuw, dan valt op te merken dat eerder gesproken kan worden over deprofessionalisering van het schildersberoep. Het beroep van schilder is een 'high risk game' geworden zonder zekerheden of beroepsorganisaties. Hieruit volgt dat na 1600 het professionaliseringsproces zich niet verder heeft doorgezet en dat het na verloop van tijd zelfs in negatieve zin is omgeslagen.²⁹ Kempers reageert hierop door te onderstrepen dat, volgens de door hem genoemde kenmerken van dit proces, het beroep van schilder in de periode 1250 tot 1600 zeker een proces van professionalisering heeft doorgemaakt. Daarnaast wuift hij de bezwaren van Wilterdink voor de negentiende eeuw wel erg gemakkelijk weg door erop te wijzen dat hij al in een apart artikel op het deprofessionaliseringsproces was ingegaan.³⁰

Kempers is zelf van mening dat vooral uit sociologische hoek de meest vruchtbare kritiek is gekomen, in het bijzonder toegespitst op het theoretische kader. De critici uit het sociologische kamp hebben Kempers' studie aangegrepen om fundamentele problemen in de sociologie opnieuw aan de orde te stellen.³¹ Vooral Kempers' definiëring van zulke belangrijke begrippen als staatsvorming en civilisering laat volgens vele onder hen ernstig te wensen over. Kempers gebruikt de termen als diffuse 'containerbegrippen', die bijna alles kunnen omvatten waardoor theorievorming wel erg gemakkelijk wordt.³² De critici zijn het hierover allemaal eens, maar het is verrassend om te zien dat volgens sommigen juist het ene begrip aan duidelijkheid niets te wensen overlaat, terwijl volgens anderen nu juist die definitie aan alle kanten rammelt. Hieronder zullen beide begrippen, staatsvorming en civilisatie aan een kritisch onderzoek worden onderworpen, waarbij vooral het eerste begrip in het kader van dit essay extra aandacht zal krijgen.

Zoals gezegd zijn de sociologen niet erg eensgezind in hun meningen over de theorie in *Kunst, macht en mecenaat*. Harry Ganzeboom vindt Kempers' stelling het meest verduidelikend wanneer deze de verbinding legt tussen beschavingsthematiek en kunstinhoud. Of bedelorden nu heiligenlevens bestelden of dat de hertog van Urbino portretten van zichzelf liet vervaardigen, 'telkens blijkt de inhoud van het voorgestelde te interpreteren als het

beklemtone van de eigen voortreffelijkheid door voorstellingen die binnen de beschavingsthematiek vallen.³³ Het gemeenschappelijke element van de verschillende kunstuitingen wordt gevormd door de zucht naar statusverwerving door middel van een beschavingsoffensief. Zijn collega's volgen hem niet op dit punt. Zij merken op dat Kempers nergens een nadere verduidelijking van het begrip civilisatie geeft. Het lijkt erop alsof morele, humanistische, juridische en theologische voorschriften er zonder enig onderscheid onder vallen. Opvallend hierbij is bovendien dat de auteur in zijn werk volledig voorbij gaat aan de invloed van het christendom op het beschavingsoffensief. Volgens hem vervulde de Kerk slechts een functie in de strijd met de opkomende staat.³⁴

Wilterdink is net als Ganzeboom van mening dat het begrip civilisering de aandacht vestigt op beschavingsidealen, als deemoed, wijsheid, ingetogenheid en kuisheid, die in de geschilderde voorstellingen werden gebruikt. De vraag blijft voor hem echter bestaan of in de periode die Kempers heeft onderzocht sprake was van civilisering in de betekenis die Elias aan dit begrip heeft gegeven. Kempers gaat in feite, hoewel hij de begrippen behorende bij dit proces hanteert, nauwelijks op deze vraag in. Een antwoord hierop is bovendien, gezien het complexe karakter van het civilisatiebegrip, moeilijk te geven. Ondanks vele discussies binnen de sociologie laat duidelijkheid van dit begrip sterk te wensen over. Dit blijkt vooral uit de verschillende artikelen die de civilisatietheorie toetsen, aanvallen en ondergraven, en waar keer op keer Elias' volgeling Goudsblom tegen in het verweer moet komen.³⁵ Een poging tot systematische beantwoording van deze vraag zou waarschijnlijk een gemengd beeld opleveren, nu eens voortgaande dan weer afnemende civilisering, doch Kempers onderneemt hiertoe geen enkele poging.³⁶

Net als het begrip civilisatie vormt de term staatsvorming, zoals gehanteerd en gedefinieerd door Kempers, voor vele critici een probleem. De auteur ziet staatsvorming in de betekenis die Elias aan dit begrip gaf: vergroting van het grondgebied, monopolisering van geweldsmiddelen en belasting, vergroting van de overheidsbureaucratie en absolutering van het vorstendom. Wederom is in Kempers' studie niet duidelijk op te maken wanneer in Italië daadwerkelijk sprake was van staatsvorming. Herhaaldelijk deelt hij in zijn boek mee, dat er vroeger minder staatsvorming was en later meer, maar wat dit daadwerkelijk betekent, wordt niet duidelijk. Voor hem is staatsvorming echter onverbrekelijk verbonden met de opkomst van het mecenaat. De opbloei van de kunst kwam volgens Kempers uit de voortschrijdende staatsvorming voort. Bij dermate relevante veronderstellingen is het zeker vreemd te noemen dat

Kempers nergens in zijn studie uitgebreid in gaat op het staatsvormingsproces in Italië. Slechts terloops vermeldt hij enkele gevallen van gebiedsuitbreidingen, maar een systematisch overzicht of onderzoek naar de vorming van staten op het Italiaanse schiereiland geeft hij niet.³⁷

Voor alle duidelijkheid volgt hierna een kort overzicht van het staatsvormingsproces in Italië zodat Kempers' assumptie over de relatie tussen de bloei van de kunst en de Italiaanse staatsvorming getoetst kan worden. Het staatsvormingsproces op het Italiaanse schiereiland werd gedurende de late Middeleeuwen en de vroeg-moderne tijd door kleine stadstaten gedomineerd. Het collectieve bestuur van deze republikeinse stadstaten werd tijdens de vijftiende eeuw vervangen door een parasitaire machtsuitoefening door één enkele familie. Republikenisme werd ingeruild voor oligarchie, waarbij wettelijke staatsinstellingen plaats maakten voor de meer persoonlijke en minder geformaliseerde macht van één of enkele families. In sommige gevallen ging dit gepaard met economische achteruitgang en een vermindering van de artistieke productie. Uit verschillende kleinere stadstaten groeiden door militaire confrontaties aan het einde van de vijftiende eeuw enkele grote regionale staten. Binnen deze regionale eenheden hield een sluwe politicus de verscheidene gebieden bijeen. De republikeinse tradities bleven in vele gevallen bestaan en niet alleen als façade. De heerser die zichzelf graag zag als een absolutistische vorst moest in werkelijkheid met verschillende machtsfactoren binnen zijn staat rekening houden. Dit proces van schaalvergroting kan zeker gezien worden als een onderdeel van het staatsvormingsproces. Doch binnen deze regionale staten ontbreekt een belangrijk element van Elias' definitie: de erfelijke en absolute vorst. Hoe dicht sommige mecenasen die Kempers bespreekt ook bij dit ideaal kwamen, absolute vorsten waren zij niet. De republikeinse retoriek bleef een onderdeel van de inhoud van de kunstwerken die zij bestelden. Ook de opvolging, hoe dynastiek die in de praktijk ook was, werd toch altijd via republikeinse vormen geregeld.³⁸

Zowel de Italiaanse stadstaten als de latere regionale staten blijken dus niet het perfecte proces van staatsvorming volgens Elias' definitie te vertonen. Op sommige momenten kan men zelfs spreken van 'staatsontvorming' of decentralisatie. Is het dan mogelijk om tegen deze achtergrond te verklaren dat een bloei in het mecenaat samenhangt met een voortgaande staatsvorming? De bloei van de kunst lijkt eerder voort te komen uit de concurrentiestrijd tussen verschillende Italiaanse koopmansfamilies, die elkaar op min of meer gelijke voet bestreden, dan uit de groeiende macht van een van hen. Ook de onderlinge strijd tussen steden of vorsten die hun macht en voortreffelijkheid tegenover

elkaar wilden demonstreren en vergroten, lijkt meer invloed op de bloei van het mecenaat te hebben gehad dan het proces van staatsvorming. Er kan dus voor Italië niet altijd gesproken worden van een samenhang tussen staatsvorming en de omvang en kwaliteit van de artistieke productie. De bloei van de Italiaanse schilderkunst hangt waarschijnlijk eerder samen met de gebrekkige staatsvorming, met de afwezigheid van één dominerend centrum en de permanente rivaliteit tussen de verschillende politieke centra die onder andere met artistieke middelen werd uitgevochten. Het gezag en de machtsaanspraken van de verschillende Italiaanse heersers werden mede door 'conspicuous consumption' gelegitimeerd.³⁹

Ook het verband tussen staatsvorming en civilisering lijkt in *Kunst, macht en mecenaat* niet uit de verf te komen. Terwijl in de Italiaanse centra van de Renaissance gedragsvoorschriften werden ontwikkeld die elders navolging vonden, was de staatsvorming in Italië minder ver voortgeschreden dan in andere Europese gebieden, althans afgemeten aan de omvang van de politieke gebieden.⁴⁰ Het theoretische kader van Kempers' studie voldoet volgens de critici dus niet aan de hoge verwachtingen die de auteur in zijn inleiding scheidt. Dit wordt voornamelijk veroorzaakt door het feit dat Kempers pas in een vrij laat stadium van het onderzoek de begrippen staatsvorming en civilisering is gaan gebruiken. De door hem gebezigde theorieën en begrippen zijn, uitgezonderd de idee van professionalisering, uit het materiaal zelf voortgekomen. Dit is niet onoverkomelijk, doch Kempers slaagt er niet in om het kunsthistorische onderzoek met de later toegevoegde theorieën tot een eenheid te vormen. Hierdoor verliest de studie veel van zijn potentieel.⁴¹

Tot slot

Door op sociologische wijze onderzoek te verrichten naar de rol van de kunst binnen het Italiaanse staatsvormingsproces heeft Bram Kempers met *Kunst, macht en mecenaat* een waardevolle dienst aan de wetenschap bewezen. Al heeft de kritiek die deze studie te verduren heeft gekregen, gewezen op de verschillende beperkingen van zijn onderzoek, toch konden de critici niet ontkennen dat met dit werk een nieuwe weg in het onderzoek naar het staatsvormingsproces in Europa is ingeslagen. Welke rol speelde de kunst nu eigenlijk binnen het proces van staatsvorming in Italië? Kempers had uiteindelijk als doel het proces van professionalisering binnen de beroepsgroep der schilders te koppelen aan de processen staatsvorming en civilisatie. Ondanks

zijn pogingen is het Kempers niet gelukt de lezer te overtuigen van de idee dat bloei van de kunsten en het mecenaat voortkwam uit een voortgaande staatsvorming. Veel meer is naar voren gekomen dat de politieke versnippering van het Italiaanse schiereiland ten goede is gekomen aan de bloei van zovele kunst- en cultuurcentra. Dus de kunst kwam in Italië zeker niet volledig voort uit de vorming van staten.

Maar heeft de kunst daarnaast bijgedragen aan de vorming van de Italiaanse staten? Jazeker, militair overwicht samen met financiële inkomsten en bestuurlijke vaardigheden waren voor een heerser niet voldoende om de macht binnen een staat te handhaven. Een heerser, of hij nu vorst, keizer of paus was, moest zijn macht tegenover zijn onderdanen legitimeren. Dat wil zeggen dat de overheidsmacht niet tegenstrijdig mocht zijn aan de wil van de onderdanen, maar juist hun instemming moest hebben. In het vroeg-moderne Europa stoelde het gezag van leiders op traditionele en charismatische middelen. De heersers waren financieel, administratief en militair niet sterk genoeg om zonder religieuze, dynastieke en juridische symbolen hun macht te kunnen legitimeren.⁴² Persoonlijk aanzien, pracht en praal, mecenaat, religieuze funderingen en verwijzingen naar traditie en dynastie werden ingezet om de macht van de heerser door zijn onderdanen te laten erkennen.⁴³

Ook de Italiaanse heersers namen de 'image-building' van de vorst krachtig ter hand. Propaganda werd een vast onderdeel van het politieke beleid van de Italiaanse stadstaten. Humanisten en intellectuelen traden als 'famemakers' bij hen in dienst om deze propaganda vorm te geven. Met staats- en beschavingssymboliek probeerden heersers van verschillende pluimage hun nieuw verworven macht door de onderdanen te laten erkennen. Hun politieke macht werd voor de onderdanen aanschouwelijk gemaakt door deze te verpakken in kunstwerken die bol stonden van symbolen, metaforen en voorbeelden uit het verleden van staat en familie. Wereldlijke heersers hanteerden voor hun eigen propagandistische doeleinden het iconografische systeem dat al vele eeuwen door de Kerk werd gebruikt. Door gebruik te maken van *exempla* zowel uit de christelijke als uit de klassieke traditie en het Romeinse recht werden de aanspraken van vorsten op de macht gelegitimeerd. De kunstproductie die zo in dienst van de staat werd gecreëerd, werd in omvang versterkt door de wedijver met eventuele concurrenten en tegenstanders. Kunstwerken moesten de nieuwe ambities en doeleinden van de vroeg-moderne Italiaanse vorsten tegenover hun onderdanen legitimeren. De macht van een heerser werd als ware in triomf door de staat gevoerd.⁴⁴ Op het Italiaanse schiereiland mag dan pas laat een eenheidsstaat zijn ontstaan, maar dat neemt niet weg dat

binnen de regionale bestuurlijke eenheden een zekere vorm van staatsvorming plaatsvond, waarbij de kunst zeker geen beslissende, maar wel een invloedrijke, ondersteunende rol heeft gespeeld.

Grote vraag blijft natuurlijk in hoeverre de toeschouwer de achterliggende boodschap van de kunstwerken begreep. Het machtsvertoon van een heerser, of dit nu door kunst of militair geweld werd verbeeld, zal de toenmalige boer, burger en ambachtsman zeker niet zijn ontgaan. Maar konden zij de verbeelding van de ideale heerser ook in een kunstwerk terugvinden? Het antwoord op deze vraag is zeer moeilijk te achterhalen, maar men moet zich niet verkijken op de kwaliteiten van de renaissance-mens om deze symboliek te doorgronden. In tegenstelling tot nu, waren zij opgevoed in een samenleving die gedomineerd werd door symboliek. Al in de oudheid gebruikte de christelijke kerk het beeld in plaats van het geschreven woord om met het volk te communiceren. In de Renaissance was een groter deel van de bevolking geletterd en daarnaast vormde de kunst een onderdeel van de propagandamachine van een heerser. De boodschap die via schilderijen werd overgedragen, was niet tot dovemansoren gericht, maar bestemd voor mensen die soortgelijke gedachten reeds eerder hadden vernomen. Wellicht begrepen zij de betekenis van een kunstwerk niet voor de volle honderd procent, maar de boodschap van macht en aanzien vond absoluut zijn weg naar de toeschouwers. Kunst was een onderdeel van een repertoire aan propagandamiddelen geworden. Zij werd gebruikt om de staats- en beschavingssymboliek, om de triomf van de macht aan de onderdanen over te brengen.⁴⁵

Noten:

1. W.P. Blockmans, *Vadertje staat. Oude en nieuwe inzichten over staatsvorming in Europa*. Openingscollege academisch jaar 1991-1992 ([Leiden] 1991) 1-2.
2. B. Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600* (Amsterdam 1987).
3. G. Procacci, *History of the Italian people* (Londen 1991). Dit boek geeft een overzicht van de geschiedenis van het Italiaanse volk vanaf het jaar duizend tot na de Tweede Wereldoorlog.
4. W.P. Blockmans, 'Voracious states and obstructing cities: an aspect of state formation in pre-industrial Europe' in: C. Tilly en W.P. Blockmans, eds., *Cities and the rise of states in Europe, AD 1000-1800* (Oxford 1994) 226.
5. G. Chittolini, 'Cities, "city-states" and regional states in North-Central Italy' in: C. Tilly en W.P. Blockmans, *Cities and the rise of states in Europe, AD 1000 to 1800* (Oxford 1994) 28-33.

6. *Ibidem*, 33-36.
7. *Ibidem*, 36-38.
8. *Ibidem*, 39-40.
9. Kempers, *Kunst, macht*, 18.
10. E.O.G. Haitsma Muller, 'Italiaanse Renaissance schilders in historisch-sociologisch perspectief' in: *Theoretische Geschiedenis* 15 (1988) 47-48.
11. G.J. van der Sman, 'Grote lijnen, vage contouren' in: *Amsterdams Sociologisch - Tijdschrift* (1989) 146-147; Kempers, *Kunst, macht*, 326-339.
12. Sman, 'Grote lijnen', 147; Haitsma Muller, 'Italiaanse Renaissance schilders', 48.
13. *Ibidem*, 49; Kempers, *Kunst, macht*, 339-344.
14. H. Ganzeboom, 'Enige kanttekeningen bij *Kunst, macht en mecenaat* van Bram Kempers' in: *Professionalisering, staatsvorming en civilisering. Kunst, macht en mecenaat ter discussie* (1989) 20-21.
15. Kempers, *Kunst, macht*, 18.
16. N. Wilterdink, 'De complicaties van een ontwikkelingsperspectief. Kanttekeningen bij: Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat*' in: *Professionalisering, staatsvorming en civilisering. Kunst, macht en mecenaat ter discussie* (1989) 10; Kempers, *Kunst, macht*, 28.
17. Kempers, *Kunst, macht*, 25.
18. B. Kempers, 'Professionalisering van schilders; staatsvorming en civilisatie in discussie' in: *Professionalisering, staatsvorming en civilisering. Kunst, macht en mecenaat ter discussie* (1989) 6.
19. N. Elias, *Het civilisatieproces. Sociogenetische en psychogenetische onderzoeken* (Utrecht 1995).
20. Kempers, *Kunst, macht*, 22-23.
21. *Ibidem*, 24; B. Kempers, 'Symboliek, monumentaliteit en abstractie. Het beeld van de staat en het beroep van kunstenaar na 1789' in: *Sociologisch Tijdschrift* 14 (1987) 3-55. In dit artikel geeft Kempers een overzicht van veranderde staatsymboliek in de negentiende en twintigste eeuw.
22. Kempers, *Kunst, macht*, 24-25.
23. *Ibidem*, 313-316.
24. *Ibidem*.
25. Sman, 'Grote lijnen', 148-149.
26. C. de Greef en J. Salman, 'Waarom zou je je niet bezighouden met de iconografie van de bierreclame?' in: *Leidschrift* 6:3 (1990) 82-83.
27. Kempers, *Kunst, macht*, 326-332.
28. Wilterdink, 'De complicaties', 10-12.
29. *Ibidem*, 12-13.
30. B. Kempers, 'Problemen inzake ontwikkelingsperspectief en theorievorming' in: *Professionalisering, staatsvorming en civilisering. Kunst, macht en mecenaat ter discussie* (1989) 27-29. Kempers, 'Symboliek', 40-46.
31. Greef en Salman, 'Bierreclame', 82, 85.
32. Haitsma Muller, 'Italiaanse Renaissance schilders', 51.
33. Ganzeboom, 'Enige kanttekeningen', 21.

Mireille Kempers

34. Haitsma Muller, 'Italiaanse Renaissance schilders', 51.
35. N. Wilterdink, 'De civilisatietheorie in discussie. Opmerkingen bij een congres' in: - *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* (1980) 571-590; J. Goudsblom, 'Over het onderzoek van civilisatieprocessen' in: *De Gids* (1982) 67-78; J. Goudsblom, 'De civilisatietheorie in het geding' in: *Sociologisch Tijdschrift* (1984a) 138-163.
36. Wilterdink, 'De complicaties', 15-16.
37. Haitsma Muller, 'Italiaanse Renaissance schilders', 50; Ganzeboom, 'Enige kanttelingen', 21-22.
38. Chittolini, 'Cities', 28-43.
39. Ganzeboom, 'Enige kanttelingen', 22; Wilterdink, 'De complicaties', 13-15.
40. *Ibidem*, 17.
41. Greef en Salman, 'Bierreclame', 79-80.
42. S. Stuurman, *Staatsvorming en politieke theoriën* (Amsterdam 1995) 49.
43. P.H.H. Vries, 'De vroegmoderne staat: een analyse' in: *Leidschrift* 9.3 (1993) 13-14.
44. A. Ellenius, 'Visual representations of the state as propaganda and legitimation' in: *Iconography propaganda and legitimation* (manuscript) 3-13.
45. Greef en Salman, 'Bierreclame', 88.