



Universiteit
Leiden
The Netherlands

The social lives of paintings in Sixteenth-Century Venice

Kessel, E.J.M. van

Citation

Kessel, E. J. M. van. (2011, December 1). *The social lives of paintings in Sixteenth-Century Venice*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18182>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18182>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting

Wanneer het schilderijen betreft, denken we meestal aan objecten die de muren van onze kamers sieren, boven de bank of de vergadertafel. Wachtend totdat iemand een blik op ze werpt, hangen ze daar stilletjes. Of we denken aan schilderijen als kunstwerken, tentoongesteld in galeries en musea, waar ze bezoekers tot (ogenschijnlijk) geleerde conversaties aanzetten en voorwerp zijn van esthetisch genot. We denken doorgaans *niet* over schilderijen als actieve deelnemers in het sociale verkeer; als personen tegen wie we kunnen praten wanneer ze ons komen opzoeken.

Ten onrechte, zo laat ik in mijn proefschrift zien. In het Venetië van de zestiende eeuw, het specifieke geval waar deze studie zich op richt, konden schilderijen precies zo functioneren: als actieve deelnemers in sociale situaties met menselijke trekjes. Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in een brief die de Venetiaanse patriciër Francesco Bembo schreef aan Bianca Capello, de groothertogin van Toscane, waarin hij een bezoek memoreert dat hij, samen met een geschilderd portret van Capello, aflegde aan het Venetiaanse staatshoofd, de Doge. Het portret, zo valt in de brief te lezen, ging met de Doge en zijn gasten mee aan tafel, waar het de conversatie voor lange tijd bepaalde; later verklaarde de Doge verliefd op het portret te zijn; en uiteindelijk moest Bembo het Dogepaleis zonder zijn portret verlaten, omdat het de nacht bij de Doge zou doorbrengen. Als we de brief serieus nemen, deed het portret van

Bianca Capello dingen die gewoonlijk alleen aan mensen worden toegeschreven: het circuleerde, werd onderhouden tijdens een diner en bracht de nacht door bij een machtig man. De vraag is hoe we een dergelijk bericht, zo oncompatibel met hedendaagse ideeën over hetgeen schilderijen zijn en doen, kunnen interpreteren.

Bij nadere beschouwing blijkt dat schilderijen in zestiende-eeuws Venetië nog veel meer rollen of functies konden vervullen. In mijn introductie sta ik enige tijd stil bij de geschilderde wanddecoraties van het Dogepaleis zelf, aangebracht aan het einde van de zestiende eeuw, om aan te tonen dat deze een veelvoud van rollen speelden. Onder meer werden zij beschouwd als documenten of ongedimeerde historische bewijzen voor een bepaalde loop van de geschiedenis; als levende aanwezigheid van de in de schilderijen geportretteerde mannen; en als producten van de hand van Venetië's beroemdste schilders, zoals Titiaan, die de natuur zo levensecht hadden weten vast te leggen dat deze niet langer geschilderd leek maar de werkelijkheid zelf. Wederom doet zich hier de vraag voor, hoe we deze rollen kunnen begrijpen. Schilderijen zijn immers toch slechts levenloze planken of doeken besmeerd met verf?

In de kunsthistorische literatuur is vooral de laatstgenoemde van de hierboven geïnventariseerde reacties op schilderijen een bekende. In veelal literaire teksten, gedichten, brieven en kunstraktaten prijzen gecultiveerde auteurs de verworvenheden van de schilderkunst van hun tijd. Binnen de grenzen van deze studie is het vooral Titiaan die zulke lofuitingen ontvangt: hij brengt beweging in zijn schilderijen, die lijken te leven, en zijn figuren zijn niet van verf maar van vlees gemaakt. In het bestaande onderzoek worden deze reacties grofweg op twee manieren geïnterpreteerd: als *topoi* of gemeenplaatsen die ofwel vanwege hun conventionele karakter betekenisloos zouden zijn, ofwel onderdeel zijn van een (autonoom) kunstkritisch en -theoretisch discours. Ook voor mij is het evident dat het prijzen van de levensechtheid van een schilderij in zestiende-eeuws Venetië een conventie was, maar ik bestrijd dat dit geheel en al als een kunstzinnig fenomeen te begrijpen zou zijn. Essentieel is daarbij de vaststelling dat vroegmodern Europa, en zeker *Cinquecento* Venetië, geen autonoom kunstbegrip kende. Schilderkunst was volledig verankerd in de maatschappij en in feite gediensdig aan het religieuze, politieke en sociale domein. Dit heeft consequenties voor de manier waarop we het

functioneren van Venetiaanse schilderijen dienen te bestuderen: namelijk als onderdeel van de cultuur die deze schilderijen voortbracht.

Uiteindelijk roept de inleiding drie nauw met elkaar verbonden vragen op. Ten eerste: schilderijen in zestiende-eeuws Venetië blijken een reeks van functies en effecten op hun beschouwers te hebben gehad, die niet goed aansluiten bij onze hedendaagse ideeën over wat schilderijen zijn; en die evenmin overeenkomen met onze ideeën over vroegmoderne schilderkunstige genres en hun bijbehorende functies. We moeten daarom op zoek naar nieuwe concepten die ons kunnen helpen begrijpen hoe schilderijen werkten. Ten tweede: bij wijze van hypothese kunnen we stellen dat deze schilderijen deel uitmaakten van sociale netwerken. Maar hoe zagen deze netwerken eruit? Wie zaten daarin? En hoe ging die interactie tussen mensen en schilderijen in zijn werk? De derde en laatste vraag, ten slotte, heeft betrekking op de literaire topos van het levensechte schilderij. Hoe moeten we deze topos begrijpen en hoe is de artistieke levensechtheid te verbinden met de ‘sociale levensechtheid’ van het schilderij?

Om deze vragen te beantwoorden presenteer ik in de tweede helft van de introductie een model dat ik vervolgens in de vier hoofdstukken van het proefschrift toepas. Kerngedachte van dit model is dat schilderijen in het Venetië van het Cinquecento *sociale levens* hadden: ze waren deel van sociale netwerken waarbinnen ze met mensen interacteerden. Deze kerngedachte wordt op twee manieren onderbouwd: zowel theoretisch als historisch. Om met de theoretische onderbouwing te beginnen, deze is geïnspireerd op de theorie van de werking (*agency*) van kunst van de Britse antropoloog Alfred Gell (1945–1997). In zijn boek *Art and Agency* (1998), postuum gepubliceerd, stelt Gell dat kunstobjecten in het kader van een antropologische theorie net als mensen beschouwd kunnen worden als sociale agenten, d.w.z. als handelende personen, die invloed kunnen uitoefenen op andere personen en/of dingen in hun netwerk (*nexus*). Zo’n netwerk waarin kunstvoorwerpen een rol spelen, bestaat uit vier verschillende spelers. Er is het prototype, of degene die in het voorwerp wordt uitgebeeld; de kunstenaar, of degene die het voorwerp heeft gemaakt; de ontvanger of de persoon die het artefact bekijkt, gebruikt en mogelijk ook besteld heeft; en tot slot is er de index, het kunstvoorwerp zelf. Volgens Gell oefent het kunstvoorwerp – of dit nu een versierde kano of een schilderij van Picasso is – invloed uit op de andere spelers in het netwerk, en is het voorwerp tegelijkertijd een levend bewijs dat er

invloed wordt uitgewerkt (vandaar de term ‘index’, ‘aanduiding’) door de verschillende spelers via het kunstvoorwerp. Het is nu juist het uitoefenen van invloed (agency) die karakteristiek is voor personen, aldus Gell, en daarom zijn kunstobjecten binnen zijn theorie als personen te beschouwen.

Het belang van Gells theorie voor dit proefschrift schuilt erin dat deze niet is gebaseerd op moderne Westerse concepties van kunst, maar juist is ontworpen als een raamwerk met een in feite universele reikwijdte en daarom bijzonder geschikt is om toegepast te worden op kunst van het vroegmoderne Europa, waarin een heel ander kunstbegrip bestond dan wij tegenwoordig kennen. Omdat het een antropologische theorie is, leidt toepassing ervan, in tegenstelling tot bijvoorbeeld formalistische of semiotische methoden, tot een contextuele analyse en verschuift de nadruk van het werk zelf naar de producerende cultuur in haar geheel. Maar het meest concrete belang van Gells ideeën ligt in de notie van de nexus, die hier wordt gebruikt om de sociale levens van schilderijen te reconstrueren en te ontrafelen.

Zoals gezegd heeft het idee van de sociale levens ook een historische onderbouwing. Uit historisch onderzoek weten we dat zestiende-eeuws Venetië zelf een sociale benadering van persoonlijkheid kende; waarmee ik bedoel te zeggen dat persoonlijkheid sterk in sociale termen werd gedefinieerd, d.w.z. in relatie tot de medemens. In de theatrale samenleving die Venetië was – en ik parafraseer hier de Britse cultuurhistoricus Peter Burke – ging het erom de sociale rol waarvoor men in de wieg was gelegd zo overtuigend mogelijk te spelen. De inherent sociale factoren van verschijning en eer waren hierbij belangrijker dan oprechtheid. In deze theatrale samenleving waren kunstvoorwerpen, waaronder schilderijen, instrumenten waarmee mensen hun publieke verschijning konden versterken, omdat kunstvoorwerpen in deze cultuur van spel en conventies, met deze dóór en dóór sociale definitie van persoonlijkheid, onder bepaalde omstandigheden de rollen van mensen konden overnemen en dus *personen* konden worden. Het gaat er in dit proefschrift in belangrijke mate om de omstandigheden waaronder dit kon gebeuren te achterhalen.

Hierbij meng ik mij in een groter debat. In 1989 zette de Amerikaanse kunsthistoricus David Freedberg met zijn boek *The Power of Images* het onderwerp van de op de beschouwer inwerkende afbeelding op de wetenschappelijke agenda. Hoewel de ondertitel van zijn studie zowel een geschiedenis als een theorie van de reacties op zulke afbeeldingen belooft, is zijn boek

veeleer een alarmerend grote verzameling van zulke reacties die weinig vragen beantwoordt en er vooral veel oproept. Dit proefschrift wil de gedetailleerde analyse bieden waar het in Freedbergs boek nog aan ontbreekt. Een jaar na Freedberg publiceerde de Duitse kunsthistoricus Hans Belting zijn *Bild und Kult* (1990), waarin hij onderscheid maakte tussen het 'tijdperk van het beeld' en het 'tijdperk van de kunst', waarvan hij het begin ten tijde van de Reformatie situeerde. De belangrijkste verandering die dit nieuwe tijdperk met zich meebracht, volgens Belting, was dat God niet langer aanwezig werd geacht in religieuze afbeeldingen, zoals daarvoor algemeen het geval was. Hoewel stevig bekritiseerd is Beltings these nog altijd zeer invloedrijk. In mijn proefschrift betoog ik echter dat de vroegmoderne periode geenszins een 'tijdperk van de kunst' was in de betekenis die Belting eraan geeft en dat de veranderingen die zich in deze periode voordeden in de manieren waarop schilderijen en andere kunstvoorwerpen met hun omgeving interacteerden, slechts gradueel waren.

Ik zal nu eerst op mijn belangrijkste conclusies ingaan alvorens aandacht te besteden aan de afzonderlijke hoofdstukken. Aan het eind van mijn studie kom ik tot een inventarisatie van activiteiten van schilderijen die zoal aan bod zijn gekomen. Ongetwijfeld zijn er, zou men andere gevallen bestuderen, nog heel wat aan het lijstje toe te voegen, maar we kunnen stellen dat schilderijen in zestiende-eeuws Venetië in ieder geval op uiteenlopende manieren met mensen samenleefden, niettegenstaande de officiële leer van de Kerk op dit gebied. Schilderijen ontvingen bezoekers en trokken pelgrims aan; ze genazen en redden mensen; ze verdienden geld; mensen werden verliefd op ze; ze riepen agressie op en werden slachtoffer van geweld; ze werkten als agenten van kunstenaars, adellijke families en vorstenhoven; ze werden geslagen, gekust en geliefkoosd. In de theatrale samenleving die Venetië was vertolkten schilderijen hun rollen op vergelijkbare wijze met mensen; schilderijen zowel als mensen vertoonden zeer conventioneel gedrag en hielden zich aan relatief vaststaande scenario's die waren gemodelleerd naar de kerkelijke liturgie, naar de literaire schema's van het Petrarchisme en de hoofse liefde en naar de rituelen van de Venetiaanse staat.

Wat betekent dit nu voor ons begrip van vroegmoderne 'kunst'? Geformuleerd in termen van Gells theorie ontstaat de situatie die het meest aansluit bij een modern Westers kunstbegrip, wanneer de bijdrage van de kunstenaar aan het sociale netwerk van het kunstvoorwerp relatief groot is; wanneer de

invloed van de kunstenaar, vergeleken met andere personen in het netwerk, doorslaggevend is. Maar wat dit proefschrift laat zien is dat het belang van de kunstenaar ten opzichte van andere personen, zoals het prototype of de opdrachtgever, niet het resultaat was van een zich ontwikkelend 'tijdperk van de kunst': de notie van 'kunst' als zodanig was veeleer de uitkomst van diverse sociale, religieuze en politieke constellaties. Kunstvoorwerpen, waaronder schilderijen, waren instrumenten in de handen van religieuze instituties, regeringen, en families; en kunstenaars waren dit meestal ook. Deze studie laat bovendien zien dat deze situatie helemaal aan het einde van de zestiende eeuw nog grotendeels onveranderd was.

Wanneer het gaat om effectieve artefacten, of anders gezegd, schilderijen en andere objecten die sterke reacties bij hun beschouwers opriepen, zijn onderzoekers het verre van eens over de vraag waar nu de oorsprong ligt van deze effectiviteit. Opvallend is daarbij dat kunsthistorici veelal wijzen naar het kunstwerk zelf en zijn bijzondere vorm, terwijl antropologen en sociaalhistorici de oorzaak eerder zoeken in de omgeving. In mijn proefschrift laat ik zien dat schilderijen met een complex en bloeiend sociaal leven vooral daar voorkwamen waar politieke, religieuze, sociale en culturele belangen van diverse partijen samenvielen. Alle hier bestudeerde schilderijen hebben daarnaast enkele formele kenmerken gemeen: ze bevatten levensgroot afgebeelde menselijke figuren en één van die figuren heeft zodanig zijn of haar blik naar buiten gericht dat de beschouwer wordt uitgenodigd tot het maken van oogcontact. We vinden deze formele kenmerken echter bij veel meer schilderijen uit de periode terug, waarbij niet altijd iets over de effectiviteit bekend is. Ik concludeer dan ook dat de formele eigenschappen van schilderijen weliswaar een rol lijken te spelen, maar dan wel samen met vele andere factoren; de wijze waarop schilderijen met hun omgeving interacteerden was het resultaat van een complex spel van krachten, waarvan vorm er slechts één was.

Om te laten zien hoe ik tot deze conclusies gekomen ben, zal ik nu de inhoud van de vier opeenvolgende hoofdstukken kort samenvatten. In Hoofdstuk Een staat een religieus schilderij centraal dat vanaf 1520 bekend stond om zijn wonderbaarlijke krachten: gelovigen in Venetië waren van mening dat het schilderij, een *Kruisdragende Christus*, slachtoffers van straatgeweld op bovennatuurlijke wijze kon genezen. Toch zijn het niet enkel religieuze motieven, zo blijkt, die de omgang van mensen met dit schilderij hebben bepaald.

Het werk is vermoedelijk aan het einde van het eerste decennium van de zestiende eeuw gemaakt en bevond zich al snel in het bezit van één van de grootste lekenbroederschappen van Venetië, de Scuola Grande di San Rocco. Over de vraag wie het doek gemaakt heeft, is al veel gestreden, maar het enige dat vaststaat, is dat we het niet zeker weten; Titiaan en Giorgione zijn de meest waarschijnlijke auteurs. Belangrijker dan deze kwestie zijn echter de wonderbaarlijke krachten, zeker in de eerste helft van de zestiende eeuw. Door gelovigen werd het schilderij in staat geacht hen te genezen als was het Christus zelf. Waar kwam dit geloof vandaan?

Allereerst heb ik voor de beantwoording van deze vraag de formele aspecten van het schilderij onderzocht. Hierbij is het van belang dat het om een zeer verstild beeld gaat, waarvan een Christusfiguur het middelpunt vormt die het schilderij uitkijkt richting de beschouwer. Problematisch is dat deze *Kruisdragende Christus* in formeel opzicht veel overeenkomsten heeft met een aantal andere schilderijen gemaakt omstreeks 1510, terwijl het veel minder lijkt op andere wonderbaarlijke objecten, die gewoonlijk reeds een zekere ouderdom bereikt hadden alvorens effectief te worden. Meer aanknopingspunten kunnen we vinden bij een groepje religieuze objecten dat eveneens in het bezit was van de Scuola di San Rocco. Ik denk dan met name aan een miraculeuze bloeiende doorn afkomstig van Christus' kroon; aan een wonderen verrichtende crucifix; en aan de relieken van de patroonheilige van de broederschap. Ik betoog dat de oorsprong van de wonderbaarlijke kracht van het schilderij bij deze objecten gevonden kan worden. Deze kracht werd vervolgens verder verspreid door de talloze adaptaties van het schilderij, gemaakt in allerlei media. Eerder dan het aura van het wonderbaarlijke prototype teniet te doen, versterkten zulke reproducties of adaptaties de kracht van het origineel door het te laten werken voor een groot publiek.

Vanaf omstreeks 1550 zien we een opvallende verschuiving in de manier waarop het schilderij door de Venetianen wordt benaderd. Het begint op te duiken in teksten over de Venetiaanse schilderkunst, waar het weliswaar nog steeds met een wonderbaarlijke werking wordt geassocieerd, maar nu ook met kunstenaars in verband wordt gebracht. Dit is een belangrijke ontwikkeling: niet langer vallen Christus en zijn afbeelding samen; kunstenaars werkzaam in het hier en nu, met name Titiaan, komen tussen beide. De *Kruisdragende Christus* wordt meer en meer beschouwd als het wonderbaarlijke product van Titiaans penseel.

In Hoofdstuk Twee verplaats ik mijn blik naar de provincie, om precies te zijn naar het bisdom Treviso, zelf een bloeiend centrum van renaissancecultuur. Het schilderij waar dit hoofdstuk om draait is een altaarstuk dat in 1523 in de zogeheten Kapel van de Annunciatie in de kathedraal van Treviso werd geïnstalleerd. Het altaarstuk, dat toepasselijk de Annunciatie verbeeldt, wordt traditioneel toegeschreven aan Titiaan, hoewel ook in dit geval, net als in Hoofdstuk Een, vroege bronnen geen kunstenaar noemen. Het schilderij is voor deze studie van belang omdat het drie jaar na zijn installatie slachtoffer werd van een geweldsdaad: getuigenverslagen maken melding van ‘pek en ander vuil’ dat tegen het paneel werd gesmeten met als doel de afbeelding van de donor, de derde figuur in het schilderij naast Maria en de aartsengel Gabriel, te beschadigen. Ik probeer de vraag te beantwoorden waarom deze aanval heeft plaatsgevonden en de aanval in een sociale en historische context te plaatsen.

Ook in dit hoofdstuk worden de formele aspecten van het schilderij in kwestie onderzocht om te bezien wat hun aandeel is geweest in de respons die het werk heeft opgeroepen. Titiaans *Annunciatie* heeft een innovatief en experimenteel karakter, maar toch is dat niet zozeer wat tot de aanslag heeft geleid. Eerder lijkt dat één onderdeelje hiervan geweest te zijn, namelijk het portret van de donor, dat niet en profil is weergegeven, zoals gebruikelijk, maar perfect frontaal, terwijl de meest heilige figuur, Maria, van de zijkant wordt getoond. De eerder genoemde getuigenverslagen benadrukken het aanstootgevende karakter van deze weergave: men voelt zich gedwongen de donor vereren in plaats van de Madonna. En dat wordt extra problematisch gevonden omdat de afgebeelde figuur de binnen het bisdom van Treviso zo gehate rechterhand van de bisschop is, een man genaamd Broccardo Malchiostro.

Maar hiermee is de kous nog lang niet af. Want waarom eigenlijk kozen vijandige kanunniken Malchiostro's donorportret tot doelwit als ze de man zelf wilden schaden? Dat is alleen te begrijpen, zo stel ik, als portretten als directe vervangers van hun prototypen werden ervaren. Het is deze directe connectie tussen prototype en afbeelding die eveneens werd geëxploiteerd door de makers van een spottende tekening van dezelfde Malchiostro die nabij de kathedraal op een buitenmuur werd aangebracht. Spotprent en iconoclasme zijn zo te beschouwen als twee kanten van dezelfde medaille: beide richten zich op een afbeelding om de daarin afgebeelde persoon te raken.

Binnen de context van het conflict in Treviso zijn deze twee aspecten vermoedelijk uiteindelijk slechts onderdelen van een veel grotere haatcampagne geweest, waarbij geweld ook tegen mensen niet werd geschuwd. In die zin zijn de gebeurtenissen zeer vergelijkbaar met hetgeen zich in de jaren 1520 ten noorden van de Alpen voltrok: in de vroege jaren van de Reformatie treffen we daar op grotere schaal zowel iconoclasme – geweld gericht op (religieuze) afbeeldingen – als geweld gericht op geestelijken aan. Het paradoxale is dat de iconoclasten juist door afbeeldingen net als mensen geweld aan te doen, hun levensechtheid deden toenemen. De daders van de aanslag in Treviso, zelf geestelijken, en dus op de hoogte van de richtlijnen van de kerk omtrent religieuze afbeeldingen, zo mogen we veronderstellen, hadden beter moeten weten. Zij kozen evenwel voor een strategie die in de praktijk werkte: na de aanval op zijn portret zou Malchiostro geen rol van betekenis meer spelen.

In een *Excursus* die het tweede hoofdstuk besluit, besteed ik kort aandacht aan een verschijnsel dat ik ‘poëtisch iconoclasme’ noem. Hier wordt een reeks gedichten besproken van de hand van de in Venetië werkzame dichter Niccolò Franco waarin Titiaans geschilderde portretten van Franco’s rivaal, Pietro Aretino, bespot worden. Anders dan in het geval van de *Annunciatie* richt de iconoclast zijn pijlen hier ook op de kunstenaar. Met zijn nadruk op poëzie kijkt de *Excursus* ook vooruit naar de volgende twee hoofdstukken, waarin de dichtkunst een grote rol speelt.

Hoofdstukken Drie en Vier richten zich, anders dan het eerste deel, op ogenschijnlijk profane schilderijen: in beide gevallen staan portretten van adellijke vrouwen centraal. Zoals duidelijk zal worden vormde religie echter een belangrijke inspiratiebron voor de wijze waarop mensen met deze schilderijen omgingen. Hoofdstuk Drie behandelt de geschilderde en geschreven portretten van Irene di Spilimbergo (1538-1559), afkomstig uit een adellijk geslacht uit de Friuli, die zich met haar familie in Venetië vestigde en daar onder meer actief werd als amateurschilderes. Haar tegenwoordige bekendheid dankt ze aan het feit dat er na haar dood door haar bewonderaars een zeer omvangrijke dichtbundel in haar nagedachtenis werd gepubliceerd, waar dichters vanuit heel Italië werk voor aanleverden. Veel bijdragen aan deze bundel gaan over de schilderkunst: enerzijds over – soms denkbeeldige – portretten van Irene geschilderd door kunstenaars als Titiaan, die haar, zo maken de gedichten duidelijk, ook na haar dood in leven konden houden.

Anderzijds zijn Irenes eigen schilderactiviteiten een onderwerp. Hier neemt het commentaar van de dichters een heel andere wending: het schilderen van levensechte schilderijen wordt beschouwd als een overmoedige daad, die de kunstenaar, door ingrijpen van christelijke of antieke goden, uiteindelijk het leven kost.

Dit discours over schilderkunst, leven en dood bepaalt een deel van de inhoud van het hoofdstuk. Een ander deel gaat over twee daadwerkelijk geschilderde portretten van Irene en haar zus Emilia, tegenwoordig bewaard in de National Gallery of Art in Washington D.C., en hun opmerkelijke ontstaansgeschiedenis. Deze werken werden enkele jaren voor de vroegtijdige dood van Irene gemaakt door de relatief onbekende schilder Zuan Paolo Pace. Op basis van een combinatie van technisch en schriftelijk bewijs betoog ik dat de schilderijen na de dood van Irene in Titiaans atelier zijn bewerkt. Zo'n bewerking moet gezien worden in de context van een cultuur waarin Titiaan als de ultieme demiurg gold, de goddelijke kunstenaar die met slechts een toets van zijn penseel schilderijen tot leven kon wekken.

Uiteindelijk zijn zowel het portret in Washington als de dichtbundel te beschouwen als substituten van Irene, die haar invloed na haar dood konden continueren. Waaruit bestond deze invloed dan, kunnen we ons afvragen? Deze was, zoals voor bijna alle vrouwen in de zestiende eeuw, slechts zeer indirect. 'Irene di Spilimbergo' blijkt een constructie te zijn vóór en dóór Irenes clan en diens allianties. Het beeld dat de schilderijen en de dichtbundel van Irene creëren is niet dat van een vrouw van vlees en bloed maar van een reeks idealen; van de onbereikbare en onwillige beminde van de dichter tot een heldin uit de Griekse mythologie; van evenbeeld van haar oudere zus Emilia tot een Roomse heilige. 'Irene' blijkt niet in de laatste plaats voor de Kunstenaar zelf te staan, die kort na 1550 ergens in geslaagd was wat nog nooit in die mate was bereikt: levenloze dingen maken die eruitzien alsof ze leven.

In het vierde en laatste hoofdstuk keer ik terug naar het portret van Bianca Capello, waarmee ik mijn proefschrift ook begonnen was. Het bezoek dat dit portret bracht aan de Venetiaanse Doge, zoals hierboven beschreven, blijkt de climax te zijn van een proces dat in het jaar 1586 al maanden gaande was en waarbij het schilderij werd bezocht en vereerd, zo stelt de eigenaar, door honderden mensen. Op basis van tot nog toe grotendeels onbekend en ongepubliceerd bronnenmateriaal kunnen we constateren dat het portret van Ca-

pello, geschilderd door de Romeinse kunstenaar Scipione Pulzone, grofweg drie verschillende rollen speelde – die elkaar overigens geenszins in de weg zaten. Ten eerste ontwikkelde zich er een Platonische liefdesaffaire tussen het schilderij en Francesco Bembo, de Venetiaanse patriciër in wiens bezit het schilderij verkeerde. Ten tweede werd het schilderij een model voor Venetiaanse kunstenaars, die het bewonderden om zijn on-Venetiaanse precisie. Ten derde speelde het een rol op het toneel van de Venetiaanse en pan-Italiaanse politiek door politieke allianties te verstevigen. Ik zal ieder van deze rollen kort toelichten.

Dat er een liefdesrelatie kon ontstaan tussen een man en een geschilderd portret moet begrepen worden in de context van het Petrarchisme, de navolging van het werk van de veertiende-eeuwse Italiaanse dichter Francesco Petrarca, die door de Venetianen als een geadopteerde zoon werd gezien. Bij deze navolging was met name Petrarca's *Canzoniere* of *Liedboek* van belang, zijn sonnettenreeks over zijn liefde voor de onbereikbare Laura. Al bij Petrarca waren door kunstenaars vervaardigde portretten van de beminde en ontoegankelijke dame een gevaarlijk substituut, waarin de idolate dichter zichzelf kon verliezen. Juist in zestiende-eeuws Venetië werd dit gegeven een ware topos, zoals we dat ook tegenkomen in de dichtbundel voor Irene di Spilimbergo. Door voor zichzelf een dergelijke liefdesaffaire met Bianca Capello's portret te construeren plaatste Francesco Bembo zich dan ook in een eerbiedwaardige traditie waarmee hij zijn sociale positie probeerde te verbeteren.

Bembo behoorde tot een minderheid binnen het Venetiaanse patriciaat – en hiermee komen we op de politieke rol van het schilderij – die zich zowel cultureel als politiek sterk op Rome en de Heilige Stoel richtte. Bianca Capello zelf had een functie voor deze groep, omdat ze Venetiaanse van geboorte was en haar familie tot het Venetiaanse patriciaat behoorde, maar ondertussen was getrouwd met de groothertog van Toscane, Francesco I de' Medici, wiens broer Ferdinando weer een machtige kardinaal in Rome was. Daar ze zelf echter nooit meer in Venetië kwam, werd haar geschilderde portret een verzamelplaats voor haar politieke vrienden.

Tegelijkertijd werd het portret ook om zijn artistieke kwaliteiten bewonderd. De belangrijkste kunstenaars die in de jaren 1580 nog actief waren kwamen het werk bezoeken en maakten kopieën, die vervolgens in andere Venetiaanse collecties terechtkwamen. Het is opvallend dat een waardering van het portret als een surrogaat van het prototype (Capello) en als een artis-

tieke prestatie van een kunstzinnig genie (Pulzone) compleet door elkaar liepen.

Tot slot zal ik hier nog kort enkele subconclusies uiteenzetten en een belangrijke implicatie van mijn onderzoek benoemen. Wat betreft de positie van de kunstenaar is gebleken dat deze lang niet altijd belangrijk was of zelfs maar zichtbaar. We hebben gevallen bestudeerd waarin de kunstenaar in het sociale leven van het schilderen geen enkele rol van betekenis speelt. Anderzijds is er één kunstenaar die het discours over levensechte schilderen grotendeels in zijn eentje bepaalde: Titiaan. In de loop van de zestiende eeuw wordt hij meer en meer beschouwd als een goddelijke schepper, die zijn doeken niet met verf maar met vlees besmeert. Toch loopt er niet een rechte lijn van Titiaan naar de moderne kunstenaar: ook aan het einde van de zestiende eeuw waren kunstenaars, zo zagen we in het geval van het portret van Bianca Capello, doorgaans ondergeschikt aan sociale en politieke belangen. Als het om het prototype gaat, de in het schilderen uitgebeelde persoon, kunnen we stellen dat schilderijen zodanig werden behandeld dat er een directe connectie tussen prototype en schilderen tot stand kwam. In veel gevallen maken gebruikers van de schilderijen slechts zeer weinig onderscheid tussen de schilderijen en de erop afgebeelde personen. Deze personen hadden zelf weinig invloed op hetgeen er met hun portretten gebeurde: deze konden vereerd maar ook vernield worden, en in beide gevallen trof dat de prototypen direct. Tegelijkertijd werden schilderijen geprezen als artistieke prestaties en ik zou dan ook niet willen beweren dat de Venetianen schilderijen stelselmatig voor levende wezens in biologische zin aanzagen. Op sociaal niveau leefden de schilderijen echter wel degelijk.

Een vraag die dit alles oproept, ten slotte, is wat er tegenwoordig nog merkbaar is van deze sociale levens. De schilderijen waar dit proefschrift over gaat zijn door de eeuwen heen verspreid geraakt, maar zelfs in die gevallen waar ze zich nog op hun oorspronkelijke locatie bevinden is er van de soort van interacties die in dit boek worden beschreven niets meer over. Doet de huidige manier van conserveren en tentoonstellen de Europese schilderkunst van vóór de moderne tijd recht?

De portretten van de zusters Spilimbergo zijn misschien wel het meest sprekende voorbeeld. In de National Gallery of Art hangen zij in het depot, verborgen voor het publiek, aldus bewaard voor het nageslacht maar tegelijkertijd onzichtbaar, dood noch levend. De beslissing om ze niet tentoon te

stellen is deels ingegeven door de slechte conditie van de schilderijen; dat ze worden beschouwd als geschilderd door een navolger van Titiaan en niet door ‘de meester zelf’, is ook van belang. Mijn onderzoek stelt zulke traditionele argumenten aan de kaak. Meer in het algemeen roept het de vraag op of we alternatieve manieren kunnen bedenken om Europese kunst van voor de moderne tijd te bewaren en tentoon te stellen; manieren die meer recht zouden doen aan de levenskracht van deze werken, vroeger en nu.

