



Vrije Universiteit Brussel

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep kunstwetenschappen en Archeologie

KOEN BULCKENS

Paper ingediend voor het behalen van de graad van
Master in de Kunstwetenschappen en archeologie

Promotor: prof. dr. Arnout Balis

**EEN COMPARATIEVE ANALYSE VAN HET
GEBRUIK VAN CONNOISSEURSHIP IN HET
CORPUS RUBENIANUM LUDWIG BURCHARD
EN HET REMBRANDT RESEARCH PROJECT.**

2010-2011



“Een comparatieve analyse van het gebruik van connoisseurship in het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard en het Rembrandt Research Project.”

“A Comparative analyses of the use connoisseurship in the Corpus Rubenianum Ludwig Burchard and the Rembrandt Research Project”

Koen Bulckens

Vrije Universiteit Brussel, 2010 – 2011

PROMOTOR: prof. dr. Arnout Balis

KEY WORDS: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard – Stichting Foundation Rembrandt Research Project – Connoisseurship

ABSTRACT:

This is a comparative study of two research projects, namely the Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (CRLB), which focuses on Peter Paul Rubens, and the Rembrandt Research Project (RRP), which focuses on Rembrant Harmenszoon Van Rijn. The emphasis is placed on the use of connoisseurship. The CRLB is known to be cautious where attributions are concerned, and to think in terms of grey zones rather than in terms of black and white. The way the RRP worked was almost the opposite. The aim of this study was to compare and explain, not to evaluate, these differences in method. First the two approaches were outlined in detail. Then both methods were linked to contextual factors, like the geneses and the workshop hypotheses of both projects. The public reception of both projects was also examined. The results point out that the two methodologies can for the larger part be explained by their context.

“Een comparatieve analyse van het gebruik van connoisseurship in het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard en het Rembrandt Research Project.”

Koen Bulckens

Vrije Universiteit Brussel, 2010 – 2011

PROMOTOR: prof. dr. Arnout Balis

KEY WORDS: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard – Stichting Foundation Rembrandt Research Project – Connoisseurship

SAMENVATTING:

In deze masterproef worden het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (CRLB) en het Rembrandt Research Project (RRP) vergeleken. Deze projecten worden vaak in een adem genoemd, vanwege hun vele gelijkenissen. Beide projecten werden opgericht in de loop van de jaren 1960¹ en lopen tot op vandaag. Het streefdoel van beide is het samenstellen van een beredeneerde catalogus van respectievelijk Peter Paul Rubens en van Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Dit houdt in dat er oordelen over het auteurschap van schilderijen worden geveld. De verschillen in de benaderingswijze van beide projecten zijn op dit vlak aanzienlijk. Doorheen deze masterproef worden deze verschillen geanalyseerd en waar mogelijk verklaard. Daarbij werd vooral gekeken naar het verband tussen de methodes en de context waarin zij zijn ingebed. Dit gebeurde aan de hand van een kritische studie van beide *Corpora*, waar nodig aangevuld met andere literatuur.

In het eerste hoofdstuk werden de methodologische vooropstellingen van beide projecten besproken die doorheen de masterproef verder werden geduid. Het oude RRP koos voor een controversiële methodologie. Hun doel was om tot onderbouwde oordelen over de Rembrandtcanon te komen. Aanvankelijk koesterden ze hier grote hoop voor natuurwetenschappelijk onderzoek. Omdat dit echter geen sluitende antwoorden kon brengen, probeerde het RRP connoisseurship te rationaliseren. Zo deden ze de toeschrijvingen in teamverband en gebruikten ze rationele criteria om hun oordelen te onderbouwen. In het nieuwe RRP werden de criteria en het teamwerk achterwege gelaten. Van de Wetering, de leider van het project, staat nu alleen in voor de toeschrijvingen. Hij stelt pas connoisseurship te willen gebruiken als de meer objectieve data, zoals historische en natuurwetenschappelijke,

¹ Het RRP sloeg na 1993 een andere weg in, daarom wordt gesproken over het oude (1968-1993) en het nieuwe (1993-) RRP.

zijn uitgeput. Bij het CRLB was de werkwijze eerder traditioneel. Er werd wel toegeschreven, maar niet uitvoerig beargumenteerd. De graad van zekerheid waarmee de toeschrijvingen gebeurden kon bovendien sterk verschillen van werk tot werk. Ook maakt het CRLB gebruik van een team van nationale en internationale auteurs, wat het project meerstemmig maakt.

In het eerste hoofdstuk werden verbanden gelegd tussen de methodes en de ontstaanscontext. De ontstaanscontext van het oude RRP werd gekenmerkt door twee zaken, ten eerste was er een ontevredenheid met de toenmalige Rembrandtcanon, ten tweede was er de affaire Van Meegeren. Deze twee zaken lagen aan de basis van de rationele methode van het oude RRP. Het CRLB ontstond met de bedoeling het levenswerk verder te zetten van de Duitse kunsthistoricus Ludwig Burchard, die bij zijn dood een onvoltooid Rubenscorpus had achtergelaten. Zijn erfgenamen gaven zijn archief aan de stad Antwerpen met de bedoeling dat het werk in zijn geest voltooid zou worden. Burchard ging uit van een traditionele werkwijze op vlak van connoisseurship. Er werd ook een licht geworpen op de financiering van beide projecten. Het RRP had een grotere financiële steun ter beschikking, wat er voor zorgde dat ze in grote mate het plan konden uitwerken dat hun wenselijk leek. Zo konden ze onderzoeksreizen ondernemen en op grote schaal aan natuurwetenschappelijk onderzoek doen.

In het tweede hoofdstuk werden verschillen tussen de methodes uitgewerkt aan de hand van de hypothesen over de atelierwerking. Waar het oude RRP zich enkel richtte op werk van de meester, werd er in het CRLB ook atelierwerk opgenomen. Deze opvattingen over de wijidte van het oeuvre van Rubens en Rembrandt zijn te duiden aan de hand van twee zaken, ten eerste de hypothesen over samenwerking binnen het atelier en ten tweede door hypothesen over de verhouding tussen ontwerp en uitvoering. Bij Rembrandt werd er lange tijd van uit gegaan dat er geen samenwerking was binnen zijn atelier. Van zijn ateliermedewerkers werd bovendien verondersteld dat ze schilderden naar hun eigen ontwerp. Hierdoor ging het oude RRP er van uit dat het mogelijk was om alle eigenhandige Rembrandts te isoleren, zonder hierbij schilderijen achterwege te laten waarbij de meester maar deels betrokken was. Het nieuwe RRP gaat er van uit dat het wel mogelijk was dat er samenwerking was en dat het tevens mogelijk was dat ontwerp en uitvoering door verschillende mensen gebeurden. Dit besef zorgde voor een verandering van methode. Van de Wetering benadrukt wel dat hij er nog steeds van overtuigd is dat de samenwerking niet zo grootschalig was als bij Rubens. Binnen het Rembrandtonderzoek ontbreekt er historisch bewijsmateriaal over de atelierwerking, waardoor de hypothesen over de atelierwerking heel uiteenlopend zijn. Binnen Rubensonderzoek wordt al geruime tijd erkend dat er verschillende

manieren van samenwerking in het atelier mogelijk waren. Deze gemeenschappelijke grond kwam er door fundamenteel historisch bewijsmateriaal. Dat de mogelijke categorieën van samenwerking bij Rubens meer divers maar ook complexer zijn dan door het RRP werd gedacht, verklaart de voorzichtigheid van de toeschrijvingen van het CRLB. In het Rubensatelier waren ontwerp en uitvoering gescheiden. De schilderijen die het atelier verlieten, waren steeds gebaseerd op het ontwerp van de meester. Deze hypothesen over samenwerking en ontwerp en uitvoering in het Rubensatelier, maken het voor het CRLB onmogelijk om zich enkel op de eigenhandige schilderijen van Rubens te richten.

In het laatste hoofdstuk werd de receptie van beide projecten besproken. Het RRP kon op beduidend meer belangstelling rekenen dan het CRLB. Wat begon als interesse in het RRP, sloeg echter om in hevige kritiek. De verschillen tussen de receptie van het oude RRP en het CRLB kunnen deels door inhoudelijke en deels door contextuele factoren worden verklaard. Wat de inhoudelijke factoren betreft, was ten eerste de controversiële methode van het oude RRP een punt van kritiek. Het CRLB bleef traditioneel en kreeg zo op dit vlak minder aandacht en weerstand. Ook de zekerheid waarmee het oude RRP de oordelen formuleerde, zorgde in deze voor veel opzet. Het CRLB daarentegen, was steeds genuanceerd. Een eerste contextuele factor is het gebrek aan een consensus binnen het Rembrandtonderzoek. Zo was er binnen Rembrandtonderzoek grote onenigheid over de atelierwerking en de omvang van het eigenhandige oeuvre. De verhouding van beide projecten tot het onderzoeksveld is een tweede contextuele factor. Het CRLB wordt geschreven door een team van nationale en internationale auteurs en is aldus verankerd in het academische veld. Het RRP daarentegen was een Nederlands team dat het opnam tegen de rest van de wereld.

INHOUD

Dankwoord	4
I. Inleiding	5
Enkele opmerkingen over mijn bachelorproef.....	6
Methodologie van het onderzoek en structuur.....	8
Opmerkingen bij het onderzoek.....	11
II. Levensloop, organisatie en methodologie van beide projecten	13
1. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard	13
1.1. Ontstaansgeschiedenis	13
Ludwig Burchard.....	13
Het ‘Centrum’ en het ‘Rubenianum’	16
Status quaestionis	18
1.2. Methodologie en vooropgestelde werkwijze	18
De spirituele erfenis van een eminente wetenschapper	18
Veelzijdigheid en volledigheid.....	19
De structuur en formele aspecten van de catalogus.....	21
Samenwerking.....	21
1.3. De vraag naar eigenhandigheid binnen het <i>Corpus Rubenianum</i>	22
Burchards intenties	23
Het <i>Corpus Rubenianum</i>	24
Al dan niet?	28
1.4. Financiële ondersteuning	28
2. Rembrandt Research Project	30
2.1. Ontstaansgeschiedenis	30
Ontstaanscontext	30
Levensloop.....	32

2.2. Methodologie en vooropgestelde werkwijze	35
De vraag naar eigenhandigheid (versus andere vragen) in het RRP	35
Natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken.....	37
Connoisseurship binnen het oude Rembrandt Research Project.....	38
Teamwerk	41
2.3. De evolutie na 1993.....	42
Structuur en formele aspecten.....	42
Teamwerk	44
Connoisseurship in het nieuwe RRP	45
2.4. Financiële ondersteuning	47
3. Conclusie.....	48
3.1. Ontstaan, Werkwijze en Financiële steun.....	48
3.2. Thema's en invalshoeken.....	51
3.3. "How many did you count?": de traditie in Rubens- en Rembrandtcatalogi.....	53
III. 'Eigenhandigheid' bij Rubens en Rembrandt	55
1. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard	55
Historische fundamenten	55
Verschillende categorieën van samenwerking	57
Ontwerp en uitvoering	61
2. Rembrandt Research Project	62
2.1. Oude RRP	62
"Rembrandt als solist": de historische argumenten.....	62
Atelierproductie.....	65
De atelierproductie identificeren.....	68
Ontwerp en uitvoering	69
2.2. Het nieuwe RRP	71
Vormen van samenwerking	71

Ontwerp en uitvoering herdacht	74
3. Conclusie	75
3.1. Het belang van historische kennis	75
3.2. Het Rubensbeeld versus het Rembrandtbeeld	76
3.3. De atelierhypotheses in kaart gebracht	78
3.4. Enkele opmerkingen over ‘kwaliteit’ als criterium	81
IV. Perceptie van beide projecten	85
1. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard	86
2. Rembrandt Research Project	89
2.1. Het oude RRP	89
Enkele punten van kritiek	89
‘The Amsterdam Maffia’	92
2.2. Het nieuwe RRP	94
3. Conclusie	95
V. Besluit	99
Samenvattende conclusie	99
Over criteria en argumenten	103
Algemeen besluit	105
VI. Illustratielijst	107
VII. Literatuurlijst	109
Gebruikte Corpusdelen van het CRLB	109
Gebruikte Corpusdelen van het RRP	109
Overige Literatuur	109

DANKWOORD

In de loop van dit onderzoek heb ik genoten van de steun en hulp van verschillende mensen. Bij deze wens ik de tijd te nemen om hen expliciet te bedanken. Eerst en vooral dank ik mijn promotor, prof. dr. Arnout Balis. Reeds vroeg in mijn opleiding heeft hij mij gemotiveerd door zijn vertrouwen in mij te uiten. Doorheen dit academiejaar heeft hij regelmatig mijn teksten nagelezen en met leerrijke opmerkingen aangevuld. Zo leverde hij een onmisbare bijdrage aan dit onderzoek. Ook dank ik dr. Paul Huvenne voor de tijd die hij vrijmaakte om aanmerkingen over mijn bachelorproef en dit onderzoek te overlopen. Bart Bulckens, mijn vader, bedank ik voor het grondige en geduldige verbeteren van de tekst.

Verschillende mensen leverden een minder grote, maar daarom niet minder belangrijke bijdrage. Prisca Valkeneers dank ik om mij te wijzen op enkele publicaties en om mij steeds, van op de zijlijn, hartverwarmend aan te moedigen. Katrien Thiery dank ik voor het beschikbaar stellen van de voorlopige versie van haar masterproef, die handelt over de opleidingsfunctie van de ateliers van Rubens en Rembrandt. Ik heb hier beperkte, maar niettemin cruciale informatie uit gehaald. Ook wens ik Axelle Lormans te bedanken voor het drukbaar maken van enkele afbeeldingen. Tinne Driessens dank ik voor het nalezen en becommentariëren van de inleiding.

Een andere soort steun is diegene die ik kreeg van familie en vrienden doorheen de voorbije vier jaren waarin ik aan de VUB studeerde. Omdat dit voor mij heel waardevol was, lijkt dit mij de uitgesproken plek om hen te bedanken. Mijn beide ouders ben ik uiterst dankbaar omdat ze mij bleven ondersteunen, ook toen dit minder vanzelfsprekend was. Mijn vrienden hebben mij bij momenten de moed gegeven om nog harder door te zetten. Elk van hen leverde (op een geheel eigen manier) een cruciale bijdrage aan deze fase in mijn leven. Ik zou hen liefst van al allemaal opnoemen, maar ik heb te veel angst om iemand te vergeten. Als laatste dank ik Ellen Anthoni voor haar eindeloze geduld en zorg.

I. INLEIDING

Connoisseurship, of het toeschrijven van kunstwerken aan de hand van visuele informatie, is als wetenschappelijke methode niet onbesproken. De subjectieve aard ervan maakt het moeilijk om deze methode te integreren in het palmares van quasi exacte en historische data die de kunsthistoricus vandaag de dag ter zijner beschikking heeft. In mijn bachelorproef stond de subjectiviteit van deze methode centraal en werden de belangrijkste methodologische strekkingen toegelicht.

In deze masterproef worden het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (CRLB) en het Rembrandt Research Project (RRP) vergeleken. De projecten worden vaak in één adem genoemd, vanwege hun vele gelijkenissen. Beide werden ze opgericht in de loop van de jaren 1960, respectievelijk in België en in Nederland. Het streefdoel van beide is het samenstellen van een beredeneerde catalogus van een zeventiende-eeuwse schilder, respectievelijk van Peter Paul Rubens en van Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Dit houdt in dat er oordelen over auteurschap worden geveld. De verschillen in de benaderingswijze van beide projecten zijn op dit vlak aanzienlijk. Het doel van deze masterproef is deze verschillen te analyseren en waar mogelijk te verklaren.

Deze inleiding begint met enkele opmerkingen over mijn bachelorproef, om zo het onderwerp van deze paper te duiden en af te bakenen. Vervolgens worden de methodologie, de leemtes in het onderzoek en structuur van deze masterproef toegelicht.

Vooreerst wens ik het een en ander duidelijk te stellen. In de aanloop naar deze masterproef werd mij meermaals verteld dat dit onderzoek een dappere onderneming is. Hiermee werd bedoeld op het feit dat in dit onderzoek niet zozeer een specifiek kunsthistorisch thema, maar het onderzoek van anderen centraal staat. Bij deze wens ik expliciet mijn respect te betuigen voor het werk dat de onderzoekers die in deze masterproef aan bod komen, verricht hebben. Met toenemende bewondering heb ik de teksten in zowel het Rubenscorpus als het Rembrandtcorpus gelezen. Zelf kan ik alleen maar hopen ooit onderzoek te voeren dat zo'n niveau bereikt. Doorheen deze masterproef is getracht een zo grondig mogelijke analyse te maken van de twee onderzoeksprojecten. Het resultaat is naar mijn mening evenwichtig. Ik heb getracht vooral kritisch de verschillen tussen beide projecten in kaart te brengen en te verklaren, zonder te beoordelen. In de zeldzame gevallen waar dit toch gebeurt, mag duidelijk zijn dat mijn kritiek niet opweegt tegenover mijn waardering.

Enkele opmerkingen over mijn bachelorproef

Eerst worden enkele opmerkingen over mijn bachelorproef besproken, waarvan deze paper in een niet al te strikte zin een voortzetting is. De bedoeling van de bachelorproef was het opstellen van een theoretisch framework om een toekomstige analyse van connoisseurship binnen het CRLB en het RRP mogelijk te maken. Op dit framework kwamen enkele rake reacties van zowel mijn promotor, prof. dr. Arnout Balis, als een van mijn lezers, dr. Paul Huvenne.

Doorheen mijn bachelorproef ben ik teruggevallen op de aloude dichotomie tussen rationeel en intuïtief connoisseurship. Onder het rationele connoisseurship werden de theorieën van Morelli, Berenson en Van Dantzig besproken. Zij gingen allen uit van een vaste set criteria, zij het telkens van een andere soort, die werden gebruikt om kunstwerken tegenover mogelijke auteurs te evalueren. Het intuïtieve connoisseurship werd daar tegenover geplaatst, en verder geduid aan de hand van Friedländers *Von Kunst und Kennerschaft*.¹ Friedländer stelde dat de connoisseur de ware aanleiding van zijn oordeel niet kon weten. Hij ging er van uit dat de argumentatie die een toeschrijving ondersteunt nooit overeenstemt met de zaken die daadwerkelijk aan de basis lagen van de herkenning. Na een gesprek met dr. Paul Huvenne werd mij langzaam duidelijk dat de dichotomie rationeel - intuïtief niet houdbaar blijft in de praktijk van connoisseurship. Als mogelijke tegenhanger van het intuïtieve herkennen, is het beter om te spreken van analytisch connoisseurship.² Analytisch connoisseurship zou bestaan uit het vergaren van visuele (en eventueel andere informatie) om tot een verdict over auteurschap te komen. Hierbij wordt de connoisseur niet zozeer geleid door een expliciete set *a priori* criteria, maar door de informatie die hij stapsgewijs opneemt. Dit lijkt een model dat meer overeenstemt met de praktijk van connoisseurship indien er geen sprake is van intuïtieve herkenning. Ik benadruk: het betreft hier een tegenhanger van intuïtie, op het niveau van het *herkennen*. Hierbij moet ook worden opgemerkt dat een analytische methode het gebruik van intuïtie niet uitsluit. Als er echter enkel van intuïtie wordt uitgegaan, veronderstellen we dat de herkenning *prima vista* komt.

Op de rationele methode kwam een gegronde kritiek. Zo werd in vraag gesteld of deze methode niet eerder werd gebruikt om te argumenteren dan om tot een oordeel te komen. Konden de rationele connoisseurs wel rationeel te werk gaan? Dat ze hun methode konden

¹ M. J. FRIEDLÄNDER, *On Art and Connoisseurship*, (Oorspr. Titel: *Von Kunst und Kennerschaft*, Londen 1942) vertaald door T. BORENIUS, Londen 1942.

² Deze term werd door Van de Wetering werd aangehaald: E. VAN DE WETERING, 'Connoisseurship and Rembrandt Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 150 (Februari 2008), p. 87 (hierna vermeld als *Directions 2*)

toepassen, vooronderstelde dat ze gebruik maakten van neutrale observatie. Het menselijk brein werkt echter niet op die manier. Er is altijd sprake van onbewuste selectie en interpretatie voor er bewust geredeneerd wordt. Het rationele connoisseurship is dus niet rationeel (nogmaals: op het niveau van het *herkennen*). Omwille van deze problematiek is het beter om het rationele connoisseurship te zien als een kind van een historische methodologische strekking van het negentiende-eeuwse positivisme, dan als een tegenhanger van intuïtief connoisseurship in de methodologische praktijk. Zoals Huvenne opmerkte, ontbrak in mijn bachelorproef de duiding van deze bredere geschiedenis (van de kunstgeschiedenis) waarin het rationele connoisseurship ontstond. Hoewel het rationele connoisseurship niet werkt op het niveau van het herkennen, werkt het wel op het niveau van de *argumentatie*. Het rationele connoisseurship moeten we zien als een vorm van intuïtief of analytisch connoisseurship, waarbij de waargenomen informatie wordt getoetst aan criteria.

Het is bij een analyse van connoisseurship nodig om een onderscheid te maken tussen wat er gebeurt bij de connoisseur, zijnde een intuïtief herkennen of een analytisch kijken, en hoe de connoisseur argumenteert. In de praktijk worden we enkel geconfronteerd met het laatste. Toeschrijvingen bereiken ons onder de vorm van artikels, catalogues raisonnés, of expertises. Vanaf dan doet de connoisseur afstand van zijn innerlijke ervaring en wordt de toeschrijving al dan niet deel van de canon van kunstwetenschappelijke kennis. Door de argumentatie worden zaken kritisch toetsbaar voor anderen.

Bij het bespreken van connoisseurship zijn er dus twee mogelijkheden. Ofwel wordt de connoisseur als subject bestudeerd,³ ofwel worden de toeschrijvingen op het niveau van de argumentatie bestudeerd. In deze masterproef werd voor het laatste geopteerd. Strikt genomen is het in het tweede geval niet mogelijk om terug de brug te maken naar de individuele ervaring van de connoisseur. In de praktijk worden bij deze argumentatie tal van andere zaken betrokken dan visuele observaties, zoals natuurwetenschappelijk onderzoek, historische informatie en rationele criteria. In het laatste hoofdstuk van mijn bachelorproef werd daarom uitgebreid aandacht besteed aan deze ‘andere onderzoeksmethodes’. Het begrip connoisseurship werd daardoor, zoals Huvenne opmerkte, al te vaak als inwisselbaar gebruikt met het bredere kader van toeschrijvingsmethodologie. Langs de ene kant mogen we niet veronderstellen, zoals Friedländer zei, dat de argumentatie overeenstemt met de aanleiding van het oordeel. Langs de andere kant speelt deze informatie soms wel effectief een rol bij het

³ Het is mogelijk om via interviews en psychologische experimenten de observatie van de connoisseur te bestuderen. Dit is echter niet het pad dat in deze masterproef gekozen werd. Enkele onderzoekers die bezig zijn met neurologisch onderzoek met betrekking tot connoisseurship zijn Prof. dr. David Freedberg (Columbia University) en Jan de Maere (docoraat in voorbereiding aan Ugent).

oordeel van de connoisseur. Als voorbeeld mogen hier bijvoorbeeld Röntgenopnames gelden, die aantonen hoe de meester onder de zichtbare verflaag actief was. Ook kan historische kennis het oordeel van de connoisseur bepalen. We mogen immers niet vergeten dat de connoisseur naast zijn individuele sensibiliteit ook, bewust en onbewust, gebruik maakt van het geheel van kennis dat doorheen de jaren is opgebouwd. Dit is de paradox van connoisseurship, de moeilijke verhouding tussen theorie en praktijk, tussen argument en herkenning.

Als de argumentatie wordt bestudeerd, waarbij ook andere informatie dan de visuele betrokken wordt, dienen we ons mijns inziens te richten op de gehele argumentatie. Het statuut van de bijkomende informatie binnen het oordeel van de connoisseur is immers niet te achterhalen. Voor alle duidelijkheid: de uiteindelijk beslissing blijft steeds een subjectief oordeel van de connoisseur. Het is alleen niet geweten in hoeverre de informatie die hij uit het schilderij afleidt afhankelijk is van zaken zoals historische kennis, natuurwetenschappelijk onderzoek, rationele criteria, enzovoort. Het spreekt voor zich dat deze vaststelling ook geldt voor niet beargumenteerde toeschrijvingen.

Methodologie van het onderzoek en structuur

In het licht van bovenstaande vaststellingen, is het mogelijk de gevolgde methode en het opzet van deze masterproef te duiden. Het thema is, zoals gezegd, een comparatieve analyse van het gebruik van connoisseurship binnen het CRLB en RRP. De bedoeling is de verschillen enerzijds in kaart te brengen en anderzijds te verklaren. Er wordt hier enkel gekeken naar de argumentatie binnen beide projecten, en niet naar de cognitieve aspecten van het herkennen.

In eerste instantie gebeurt de analyse op het niveau van de achterliggende methodologie binnen beide projecten. Zo worden de eerste verschillen uitgelijnd. Vervolgens wordt de methodologie verder toegelicht aan de hand van de oordelen binnen beide projecten. De verschillen tussen beide projecten worden verklaard aan de hand van contextuele factoren, zoals de ontstaanscontext, praktische werkwijze en historische kennis. Ik ben er nog steeds van overtuigd, zoals ik beargumenteerde in de conclusie van mijn bachelorproef, dat connoisseurship van deze contextuele factoren afhankelijk is. Doorheen deze masterproef zal ik deze afhankelijkheid trachten te bewijzen. In een comparatief onderzoek is het mogelijk, door het contrasteren, een verband aan te tonen dat bij de analyse van een enkel onderzoeksproject betwifelbaar zou zijn.

Vertrekkende vanuit de stelling dat beide projecten ondanks hun overeenkomsten grondig verschillen qua methodologie, werden volgende onderzoeksvragen geformuleerd:

-Wat zijn de verschillen in de methodologie? Hoe kunnen deze verschillen verklaard worden?

Wat is het verband tussen deze verschillen en de ontstaanscontext en de praktische organisatie van beide projecten?

-Wat zijn de verschillende categorieën waarnaar de toeschrijvingen in beide *Corpora* refereren? Hoe kunnen deze verschillen verklaard worden? Hoe ligt hier de verhouding tussen historische kennis en connoisseurship?

-Wat zijn de voornaamste kritieken op beide projecten? Wat zijn de verschillen in de commentaren? Hoe kunnen deze verschillen verklaard worden?

In het eerste hoofdstuk worden de methodologische vooropstellingen van beide projecten besproken die doorheen de masterproef verder worden geduid en verklaard. Hiervoor werd gebruik gemaakt van beide *Corpora* en eventuele artikels over de methodologie die leden van projecten daar buiten publiceerden. Het gebruik van connoisseurship staat hier uiteraard centraal. Niettemin wordt ook de plaats van connoisseurship binnen de ruimere ambities van het project besproken alvorens wordt overgegaan tot een analyse van de methode. Het RRP heeft er steeds een punt van gemaakt om de gevolgde methode zo uitvoerig mogelijk te beschrijven. De methode van het CRLB was eerder conventioneel en werd minder expliciet verwoord. Ondanks dit onevenwicht, konden uit de beschikbare informatie de nodige conclusies worden getrokken. In het eerste hoofdstuk wordt ook al gekeken naar mogelijke verklaringen voor de verschillen in de methodologie. Dit gebeurt aan de hand van een vergelijking van de ontstaanscontext en de financiële ondersteuning van beide projecten.

Waar het eerste hoofdstuk vooral gericht is op de achterliggende methode, wordt in het tweede hoofdstuk de methodologie verder uitgediept en verklaard aan de hand van de toeschrijvingen in beide projecten. Hierbij wordt niet gekeken naar de categorieën waarnaar de toeschrijvingen refereren. De atelierhypotheses van beide projecten staan hier dus centraal. In de vergelijking van de atelierhypotheses wordt enerzijds gekeken naar de mogelijke samenwerkingsverbanden en anderzijds naar de relatie tussen ontwerp en uitvoering in beide ateliers. Hierbij is er aandacht voor de wederzijdse relatie tussen connoisseurship en historische kennis. In de aanloop naar deze masterproef ging ik er van uit dat een comparatieve analyse van connoisseurship binnen het RRP en CRLB zou moeten vertrekken vanuit een analyse van de aard van de argumenten die in beide *Corpora* worden geformuleerd. Na een verkennende literatuurstudie werd mij echter duidelijk dat deze

argumentatie, indien ze aanwezig is, in zowel het CRLB als het RRP redelijk gelijkend is. In beide gevallen wordt vooral gekeken naar zaken als *peinture*, vormweergave, kwaliteit... Deze zaken worden telkens gelieerd aan referentiewerken binnen het oeuvre van de meester. Indien deze argumenten gedetailleerd zouden worden uitgediept, zouden we een droge lijst krijgen –gelijkend op het model van Van Dantzig – waarin al de stilistische eigenschappen van de twee meesters worden opgesomd. De relevantie van zulk model is in de context van een comparatieve analyse van het RRP en het CRLB betwifelbaar. Daarom leek het mij interessanter om te kijken, met Kant in het achterhoofd, wat de *a priori* categorieën zijn die aan de oordelen voorafgaan. In het besluit van dit hoofdstuk wordt ook het Rubens- en het Rembrandtbeeld toegelicht. Zo wordt gepoogd een verband te leggen tussen de historische perceptie van beide schilders en de verschillen in de traditie van connoisseurship binnen hun oeuvre. Om de aandacht niet te eenzijdig op de categorieën van mogelijke samenwerking te laten vallen, worden er in dit besluit tevens enkele opmerkingen gegeven over het begrip ‘kwaliteit’ in beide *Copora*. Dit begrip is een terugkerend argument in toeschrijvingen, maar er bestaat geen sluitende definitie van.

Ook het tweede hoofdstuk kwam hoofdzakelijk tot stand door een analyse van de Corpusedelen. In het CRLB is echter het probleem dat niet elke auteur zijn toeschrijvingen uitvoerig beargumenteert, wat ze minder bruikbaar maakt. Bovendien handelen sommige delen van het CRLB niet over schilderijen. Daarom werden slechts enkele volumes van het CRLB gebruikt. Deze informatie werd occasioneel aangevuld met artikels die buiten het CRLB verschenen. Een terugkerende bron van informatie is het artikel dat Balis schreef over de atelierproductie van Rubens.⁴ De motivatie om deze informatie bij het betoog te betrekken is tweërlei. Ten eerste is Balis de huidige voorzitter van het Centrum voor de Vlaamse kunst van de 16^e en 17^e eeuw, dat in staat voor de publicatie van het CRLB. Ook was hij editor van verschillende delen van het CRLB. Ten tweede zijn deze bevindingen over de atelierproductie binnen het Rubensconnoisseurship min of meer algemeen goed. Dit maakt het mogelijk om de informatie door te trekken naar het CRLB. Bij het RRP is dit niet het geval. Hier komen enkel de atelierhypotheses van het oude en het nieuwe RRP aan bod die in het Rembrandtcorpus

⁴ A. BALIS, ‘Fatto da un mio discepolo’: Rubens’s studio practices Reviewed’, in: T. NAKAMURA (ED.), *Rubens and his Workshop: The Flight of Lot and his Family from Sodom*, (exh. cat. National Museum of Western Art, Tokyo 1993), Tokyo 1993, pp. 97-127. (hierna vermeld als *Fatto*)

uitvoerig besproken worden. De lezer dient er zich bewust van te zijn dat er andere meningen bestaan.⁵ Binnen deze masterproef is het echter niet mogelijk deze aan bod te laten komen.

In het derde hoofdstuk komen de critici van beide projecten aan het woord. De bedoeling is om zo niet enkel een licht te werpen op de belangrijkste punten van kritiek op beide methodes, maar ook om te kijken hoe beide projecten onthaald werden in het academische veld. Voor het RRP kon hier een rijkdom aan informatie worden gebruikt. Vanaf de begindagen was het project immers het onderwerp van veel interesse en kritiek. Voor het CRLB kon enkel worden teruggevallen op boekbesprekingen. Niettemin was het mogelijk om via deze boekbesprekingen een adequaat beeld van de perceptie van het CRLB af te leiden.

Elk hoofdstuk wordt afgesloten met een tussentijdse conclusie, waarin uitvoerig de antwoorden op de onderzoeksvragen worden geformuleerd. In het besluit worden deze antwoorden samenvattend overlopen. Hierna worden enkele algemene bedenkingen bij de masterproef toegelicht.

Opmerkingen bij het onderzoek

Een eerste belangrijk opmerking betreft de gevolgde methode. Doorheen dit academiejaar heb ik verschillende versies van deze tekst laten nalezen door mijn promotor, prof. dr. Arnout Balis. Omdat hij een van de editors van het CRLB is en al geruime tijd bij het project betrokken is, heeft hij mij op regelmatige basis aanvullende informatie gegeven die niet uit de geschreven teksten duidelijk werd. In enkele gevallen heeft hij ook kleine onjuistheden gecorrigeerd. Idealiter had de huidige voorzitter van het RRP, prof. dr. em. Ernst van de Wetering, een gelijksoortige betrokkenheid bij deze masterproef moeten hebben. Toen ik Van de Wetering hierover in april contacteerde was hij enthousiast. Doordat ik echter te diep in mijn onderzoek was verzonken, heb ik pas halverwege de maand juli opnieuw contact met hem opgenomen. Tot nog toe heb ik op dit contact geen reactie gekregen. Van de Wetering heeft dus, in tegenstelling tot Balis, deze masterproef niet doorgelezen om er opmerkingen bij te geven. De lezer dient dit niet onbelangrijke verschil in acht te houden bij het lezen van tekst.

Zoals doorheen de masterproef zal duidelijk worden, is het niet steeds mogelijk om te spreken over hét *Corpus Rubenianum*. De reeks werd door verschillende auteurs geschreven, en de onderwerpen van de verschillende boekdelen zijn soms zo verschillend dat ze een andere aanpak vereisen. Dit zorgde ervoor dat bepaalde delen niet werden geraadpleegd voor

⁵ Liedtke bespreekt in een artikel de meningen van verschillende auteurs met betrekking tot eventuele meerhandigheid in werken van Rembrandt: W. LIEDTKE, 'Rembrandt's Workshop Revisited', in: *Oud Holland*, 117 (2004), p. 48 – 74. (hierna vermeld als *Workshop*)

deze masterproef. In samenspraak met mijn promotor werd een selectie gemaakt van de relevante delen. Hoewel ik getracht heb doorheen de tekst zo veel mogelijk zaken te schrijven die betrekking hebben tot de gehele reeks, kan terecht opgemerkt worden dat dit niet altijd het geval is. Het RRP is daarentegen wel een geheel, zij het dat het uit elkaar valt in het oude (1968-1993) en het nieuwe (1993-) RRP.

In dit onderzoek wordt in hoofdzaak naar de schilderijen van Rubens en Rembrandt gekeken. Dit is uiteraard maar een deel van de atelierproductie van beide kunstenaars. Van Rubens is bekend dat hij doorheen zijn oeuvre vele verschillende media aan bod heeft laten komen, van tapijtkunst naar boekillustraties tot architecturale constructies enzovoort. Bij Rembrandt zijn de prenten een aanzienlijk deel van de atelierproductie. Binnen de context van dit onderzoek was het echter niet meer mogelijk om ook aan de andere media aandacht te besteden. De reden hiervoor is dat bijvoorbeeld in het connoisseurship van de tekeningen van beide kunstenaars geheel andere problematieken centraal staan dan in het connoisseurship van de schilderijen. Dit maakt deze zaken te omvangrijk om ze in de zijlijn toe te lichten

Doorheen deze masterproef wordt vaak verwezen naar zeventiende-eeuwse bronnen. Ik benadruk dat deze verwijzingen niet het gevolg zijn van eigen historisch onderzoek. Omdat het in dit onderzoek enkel gaat om hoe de bronnen geïnterpreteerd worden in het CRLB en het RRP, zijn de bronnen overgenomen uit hun teksten. Uiteraard wordt het aangegeven wanneer dit gebeurde. Het was voor mij niet mogelijk, en enigszins overbodig, om elke verwijzing te toetsen aan het primaire bronnenmateriaal.

Het spreekt voor zich dat ik binnen de context van deze masterproef het heb moeten laten om nog andere zaken ten gronde uit te werken. Waar dit het geval is, wordt dit aangegeven in de tekst. Hierbij worden al dan niet suggesties gegeven voor verder onderzoek.

II. LEVENSLLOOP, ORGANISATIE EN METHODOLOGIE VAN BEIDE PROJECTEN

In wat volgt worden het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* en het *Rembrandt Research Project* toegelicht. Eerst en vooral wordt hierbij de historische levensloop van beide projecten in de kijker gezet. Wees gewaarschuwd, deze levensloop is bij momenten een opeenvolging van droge feiten die elders uitvoerig werden beschreven. Toch is het essentieel deze verhalen in het betoog op te nemen. Het uitgangspunt is dat methodologische eigenheden van beide onderzoeksprojecten niet los te koppelen zijn van de historische ontstaanscontext. Ook de financiële ondersteuning wordt hier toegelicht, omdat deze praktische kant van de zaak ook zijn weerslag heeft op de gevolgde methode.

Het tweede aspect dat aan bod komt, zijn de methodologie en de vooropgestelde werkwijze van beide projecten. Deze worden besproken aan de hand van literatuur die binnen het kader van beide projecten gepubliceerd werd. Wat in dit deel wordt besproken zijn de theoretische coördinaten van beide projecten, zoals ze die *zelf* beschrijven. Uiteraard krijgt de vraag naar eigenhandigheid hier bijzondere aandacht.

1. CORPUS RUBENIANUM LUDWIG BURCHARD

1.1. ONTSTAANSGESCHIEDENIS

Ludwig Burchard

Het verhaal van het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (CRLB) begint met het verhaal van de Duitse kunsthistoricus Ludwig Burchard (1886 – 1960). Omdat het *Corpus Rubenianum* gestoeld is op de geestelijke erfenis van deze wetenschapper, worden ook zijn leven en visies besproken.

Ludwig Burchard werd geboren op 31 mei 1868 in het Duitse Mainz. Hij liep achtereenvolgens school aan de universiteiten van München, Heidelberg en Halle-Wittenberg. Aan de laatste promoveerde Burchard in 1917 met een doctoraat over Hollandse etsers die onder Rembrandt werkten.⁶ In deze doctoraatsverhandeling kwamen enkele etsers aan bod die ook schilderijen van Rubens hadden herwerkt of onder Rubens' toezicht hadden gewerkt.⁷ In

⁶ Dit proefschrift werd in 1917 gepubliceerd: L. BURCHARD, *Die Holländischen Radierer vor Rembrandt, mit beschreibenden Verzeichnissen und biographischen Übersichten*, Berlijn 1917.

⁷ F. BAUDOUIN, 'Het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, een nieuwe kritische catalogus van Rubens' werk' in: *de Syllabus, maandblad voor wetenschap en kunsten* nr. 8 (mei 1969), p. 144. (hierna vermeld als *Catalogus*)

1921 voltooide Burchard Rudolf Oldenbourgs deel over Rubens in de *Klassiker der Kunst* serie.⁸ In deze serie kunstenaarsmonografieën was in 1905 al een deel over Rubens verschenen van de hand van Adolf Rosenberg.⁹ Rosenbergs bijdrage werd volgens Vlieghe echter kritisch onthaald. Oldenbourg begon daarom aan een verbeterde versie ervan. Toen Rudolf Oldenbourg op vierendertigjarige leeftijd stierf, voltooide Burchard -Oldenbourgs persoonlijke vriend- diens laatste boek.¹⁰ In de verdere jaren 1920 werd Burchard een van de editors van Thieme Becker's *Allgemeines Künstler Lexicon*. Gedurende deze periode schreef hij enkele artikels waarin hij een nieuw licht wierp op enkele nieuw ontdekte werken van Rubens.¹¹ Burchards reputatie als Rubensvorser kreeg zo vaste grond. Volgens d'Hulst en Baudouin¹² was het rond die tijd dat Burchard het idee opvatte om een nieuwe kritische catalogus van Rubens' werk samen te stellen. Dit idee werd het begin van een lange weg, waarvan het einde zich tot nog toe slechts aan de horizon bevindt.

Carl Van de Velde¹³ verwijst naar een kladtekst die Burchard in 1922 schreef, die thans in het Rubenianum bewaard wordt. Volgens Van de Velde schreef Burchard deze tekst waarschijnlijk met de bedoeling financiering te zoeken voor zijn project, getiteld 'Illustrierter Gesamtkatalog der Werke von P. P. Rubens'. Burchard gaf in de tekst zijn motivaties om een nieuwe oevrecatalogus te schrijven. Deze komen in min of meer gelijkaardige vorm terug in de prospectus van uitgeverij Elsevier van 1939, waarnaar later in dit hoofdstuk uitvoerig verwezen wordt. Na de vijfdelige oevrecatalogus van Rubens van de hand Max Rooses¹⁴ was er volgens Burchard nood aan vernieuwing. Sinds Rooses was er veel nieuwe informatie gepubliceerd en waren er vele tot dan toe onontdekte werken van Rubens opgedoken. Deze informatie diende volgens Burchard verwerkt te worden in een nieuw standaardwerk. De catalogus van Rooses was bovendien beperkt geïllustreerd. In Burchards catalogus zou van elk werk dat niet verloren was een foto verschijnen. Burchards derde argument was dat de tekeningen bij Rooses apart behandeld werden. Hij zou tekeningen, houtsneden en gravures in

⁸ R. OLDENBOURG, *Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen*, Stuttgart – Berlijn 1921.

⁹ A. ROSENBERG, *Rubens. Des Meisters Gemälde in 511 Abbildungen*, Stuttgart – Leipzig 1905.

¹⁰ H. Vlieghe, 'De historiek van de Rubensvorsing: van Max Rooses tot het Rubenianum', in: s.n., *Feestbundel bij de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Antwerpen 1981, p. 14 - 15. (hierna vermeld als *Historiek*)

¹¹ Volgens Vlieghe waren vooral volgende artikels over Rubens' Italiaanse periode van belang: "L. BURCHARD, 'Alcuni Dipinti del Rubens nel suo periodo italiano', in: *Pinacoteca* (1928), pp. 1-16.; L. BURCHARD, 'Genuesische Frauenbildnisse von Rubens', in: *Jarbuch der preussische Kunstsammlungen* (1929), pp. 319-349." H. Vlieghe, *Historiek*, p. 23 noot 25.

¹² R. A. D'HULST & F. BAUDOUIN, 'Foreword' in: J.R. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout 1968, p. vii. (hierna vermeld als *Foreword I*)

¹³ C. VAN DE VELDE, 'Corpus Rubenianum, The Centrum voor de Vlaamse Kunst van de 16^e en 17^e eeuw,' in: *Rubenianum Quarterly* nr 2 (2010), p. 2. (hierna vermeld als *RQ2*)

¹⁴ M. ROOSES, *L'Oeuvre de P.P. Rubens, vol. I-V*, Antwerpen 1886-1892.

samenhang met de schilderijen behandelen. Aanvankelijk plande Burchard de catalogus uit te werken in samenwerking met Gustav Glück, de toenmalige conservator van Kunsthistorisches Museum in Wenen. Glück zou de fotodocumentatie en notities die hij door de jaren heen verzameld had beschikbaar stellen voor Burchard. Deze samenwerking ging echter niet door.

In de kladtekst schreef Burchard dat hij al “vele jaren” bezig was met de voorbereiding van het project. Aangezien Burchards vroegste publicaties over Rubens bovendien stammen uit 1912,¹⁵ is het plausibel dat het idee voor een nieuwe beredeneerde catalogus van Rubens’ werk al vroeger dan de jaren 1920 ontstond. In ieder geval begon Burchard tijdens de jaren ‘20 en ‘30 met het verzamelen van alle mogelijk behulpzame informatie om zijn *magnum opus* te voltooien. De financiële crisis tijdens het interbellum zorgde er volgens Vlieghe voor dat er vele werken op de markt kwamen die voordien lange tijd in private collecties hadden vertoefd. Vlieghe stelt dat het Burchard was “die in deze tijd met onbetwist gezag beschikte over de authenticiteit” van deze werken.¹⁶

Door de opkomst van het Naziregime, was Burchard –die hoewel hij protestant was een Joodse moeder had- in 1937 gedwongen te vluchten naar Londen. Ook zijn verzamelde documentatie werd overgebracht. In Londen zette Burchard zijn werk onvermoeid voort. In 1939 werd zelfs een prospectus uitgegeven door Nederlandse uitgeverij Elsevier waarin Burchard de publicatie aankondigde van zijn zesdelige catalogus “The work of Peter Paul Rubens. An illustrated catalogue of the paintings, drawings and engravings, in six volumes demy quarto”. Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog zorgde er echter voor dat de plannen voor de publicatie werden onderbroken. Na de Tweede Wereldoorlog kon de draad niet simpelweg worden opgepikt. Volgens d’Hulst¹⁷ had in de eerste plaats de oorlog een “diepe persoonlijke indruk” op Burchard nagelaten. Ook waren er na de oorlog veel tot nog toe ongekende werken van Rubens opgedoken. Burchard moest deze documenteren alvorens ze te kunnen opnemen in zijn catalogus. Daarnaast waren vele gekende werken van Rubens van eigenaar veranderd, waardoor hun nieuwe verblijfplaats ongekend was. Andere werken waren dan weer verzeild geraakt in niet toegankelijke depots. Naast de vele praktische beslommingen, was de belangrijkste reden dat Burchard niet tot publiceren kwam volgens d’Hulst te vinden in Burchards “extreme scrupuleusheid, zijn nooit voldane zoektocht naar meer gedetailleerde en zekere informatie en zijn kritische houding tegenover mooie maar

¹⁵ Burchard publiceerde al zo vroeg als 1912 twee artikels over Rubens: L. BURCHARD, ‘Anmerkungen zu den Rubens-Bildern der Alten Pinakothek in München’ in *Kunstchronik*, nr 17 (1912), pp. 58-264; L. BURCHARD, ‘Die älteste Quelle über das Altarbild des Rubens genannt das “Apokalyptische Weib”’, in *Kunstchronik* nr 20-21 (1912), pp. 330-331.

¹⁶ H. Vlieghe, *Historiek*, p. 15.

¹⁷ R. A. D’Hulst & F. BAUDOUIN, *Foreword 1*, p. viii.

oppervlakkige interpretaties.”¹⁸ Dit zorgde ervoor dat Burchard bleef onderzoeken. Hoewel hij gedurende de jaren '50 enkele artikels schreef, bleef de publicatie van zijn ‘the works of Peter Paul Rubens’ uit. In de prospectus van 1939 gaf Burchard aan dat hij bewust geen primeurs uit het onderzoek van zijn beredeneerde catalogus in tussentijdse publicaties zou laten verschijnen.

Tot aan zijn dood bleef Burchard informatie verzamelen en bezocht hij veilinghuizen en tentoonstellingen om er de werken van oude meesters te bekijken. In Londen schreef hij ook, tegen vergoeding, talrijke expertises voor schilderijen. Ludwig Burchard overleed op 17 september 1960.

Het ‘Centrum’ en het ‘Rubenianum’

Een jaar eerder, op 12 november 1959, werd in Gent de vzw *Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16^e en 17^e eeuw*¹⁹ opgericht. Aan de basis hiervan stonden Frans Baudouin, conservator van de kunsthistorische musea Antwerpen, en Roger d’Hulst, professor aan de toenmalige Rijksuniversiteit Gent en conservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel. Het doel van het Centrum was, zoals de naam verraadt, het voeren van onderzoek naar de Vlaamse beeldende kunsten in de 16^e en 17^e eeuw. d’Hulst beklagde zich dat er aan het begin van de twintigste eeuw wel vele belangrijke overzichtswerken over Vlaamse kunst waren verschenen, maar dat er een gebrek was aan systematische detailstudie. De functie van het Centrum moest er volgens d’Hulst in bestaan “een centraal orgaan” te vormen “dat het te bewerken terrein kon overzien” en “dat het reeds beschikbare materiaal systematisch zou verzamelen en ernaar zou streven de leemten aan te vullen.”²⁰ Uit het onderzoek van het Centrum zouden publicaties voortvloeien, zoals “een reeks monografieën” en “tentoonstellingscatalogi”, zowel op nationaal als internationaal niveau. Vandaag lezen we op de website van het Centrum dat het zich ook bezig houdt met de “inrichting van grote en kleine tentoonstellingen in binnen- en buitenland.”²¹

Na het overlijden van Burchard overwoog diens weduwe, Lina Burchard, om de documentatie die haar man gedurende zijn werkjaren had verzameld aan de stad Antwerpen te

¹⁸ R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword I*, p. viii.

¹⁹ De naam veranderde later naar ‘Centrum voor Vlaamse Kunst van de 16^e en de 17^e eeuw’. In 1981 zou het centrum verhuizen naar Antwerpen.

²⁰ R. A. D’HULST, ‘Het “Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16^e en 17^e eeuw” en de Rubensstudie’, in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jr. 15, nr. 1 (april 1969), p. 16-21 (hierna vermeld als *Centrum*); R. A. D’HULST, ‘Corpus Rubenianum Ludwig Burchard’ in: *Spiegel Historiae, maandblad voor geschiedenis en Archeologie* 12 e jaargang nummer 6 (juni 1977), p. 377. (hierna vermeld als *Corpus*)

²¹ s.n., ‘Over het Centrum’, in: (online) U. STAES (ed.), *Het Rubenianum*, www.rubenianum.be, geraadpleegd 13/03/2011.

schenken.²² De plaats waar Rubens gedurende het grootste deel van zijn leven had gewoond en gewerkt, leek haar de geschikte plaats voor de documentatie. Er werd een akkoord uitgewerkt tussen de erfgenamen van Burchard, zijn weduwe en zijn zoon, en de stad Antwerpen. De documentatie diende gepubliceerd worden onder de vorm van een postuum werk en Burchards zoon, Wolfgang Burchard, zou een van de editors worden. De stad Antwerpen zou samen met het Centrum voor Vlaamse kunst de publicatie van de documentatie ondernemen, onder het beheer van de stad Antwerpen. Het contract voor de overdracht van het archief werd op 4 juli 1962 in Londen ondertekend. De bezegeling door de Belgische regering volgde op 14 juni 1963.²³ De documentatie van Burchard zou bewaard worden in het Rubenianum.

Het Rubenianum is, naast Ludwig Burchard en het Centrum, de derde ‘speler’ in de ontstaansgeschiedenis van het *Corpus Rubenianum*. Het Rubenianum is een documentatiecentrum voor de zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst van de Nederlanden. Het is een instelling die uitgaat van de stedelijke overheid van Antwerpen. Reeds in 1919 werd door de Antwerpse kunsthistoricus Paul Buschmann voorgesteld om bij de renovatie van het Rubenshuis niet alleen plaats te maken voor een museum, maar ook voor een documentatiecentrum. Zo zou het Rubensonderzoek stevige voet aan grond krijgen in Antwerpen. Door de Eerste Wereldoorlog, die bovendien gevolgd werd door een moeizame onteigeningsprocedure, kwam het Rubenshuis pas in 1937 in handen van de stad Antwerpen. Bij de renovatie bleek vervolgens dat het Rubenshuis te klein was om zowel een museum als een documentatiecentrum te huisvesten, dus moest er naar een aanpalend gebouw gezocht worden. Architect Renaat Verbruggen ontdekte bij toeval dat het pand dat achteraan aan het Rubenshuis grensde het historische Kolveniershof was. De stad Antwerpen werd hiervan in 1954 eigenaar en begon toen met de renovatie.²⁴ Vanaf 1950 begon het Rubenianum, dat toen nog dakloos was, met het verzamelen van documentatie over zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst. Toen in 1962 de Burchard-documentatie werd overgedragen, vertegenwoordigde deze het rijkste deel van de documentatie. In afwachting van de oplevering van het gerenoveerde Kolveniershof, werd het Rubenianum ondergebracht in Museum Smidt van Gelder.²⁵

²² C. VAN DE VELDE, *RQ2*, p. 2.

²³ R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword 1*, p. ix.

²⁴ Het pand was eerst eigendom van de provincie Antwerpen. In 1943 stelde de stad Antwerpen een ruil van eigendommen voor. Deze werd in 1948 bezegeld. Vanaf 1954 was de stad officieel eigenaar. F. BAUDOUIN, ‘Het Rubenianum’, in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jrg 15, nr 1 (april 1969), p. 13. (hierna vermeld als *Rubenianum*)

²⁵ F. BAUDOUIN, *Rubenianum*, p. 15.

In de praktijk is er een nauwe samenwerking tussen het Centrum en het Rubenianum. Beide organisaties zijn vandaag gehuisvest in het Kolveniershof. Het *Corpus Rubenianum* is een project van het Centrum (eigenlijk het meest belangrijke), waarvoor gebruik gemaakt wordt van de documentatie in het Rubenianum. Het Rubenianum is enerzijds een documentatiecentrum voor de Antwerpse musea (Mayer van de Bergh, Rubenshuis en Smidt van Gelder) en anderzijds een publieke bibliotheek. De Burchard-documentatie is eigendom van het Rubenianum omdat het Centrum een vzw is, die in theorie ontbonden kan worden. Het Rubenianum daarentegen, is een instelling die verankerd zit de stedelijke overheid en is dus stabielere constructie.²⁶ De Burchard-documentatie is wel exclusief beschikbaar voor de medewerkers van het *Corpus*, hoewel ze uitzonderlijk op aanvraag wel voor anderen kan worden opengesteld.

Status quaestionis

Aanvankelijk werd gehoopt dat het *Corpus* voltooid zou zijn voor 1977, de vierhonderdste verjaardag van Rubens' geboorte. Recent werd de nieuwe deadline op 2020 gezet. Tussen de publicatie van het eerste deel (1968) en vandaag zijn er 20 van de vooropgestelde 29 delen verschenen. Dit gebeurde in samenwerking met 19 verschillende auteurs, stammend uit drie opeenvolgende generaties van onderzoekers.

1.2. METHODOLOGIE EN VOOROPGESTELDE WERKWIJZE

De spirituele erfenis van een eminente wetenschapper

Bij de overdracht van de Burchard-documentatie werd aanvankelijk met Burchards erfgenamen afgesproken dat de publicatie ervan zou gebeuren als een postuum werk onder de redactie van het Centrum en Burchards zoon, Wolfgang.²⁷ Deze afspraak bleek echter niet houdbaar. De documentatie die Burchard had nagelaten was bijzonder rijk. Maar, tegen de aanvankelijke verwachtingen in, had Burchard ze nog niet uitgewerkt om te publiceren.²⁸ De veelheid aan foto's, excerpten uit kunsthistorische literatuur, geannoteerde boeken en genoteerde bedenkingen moesten eerst integraal kritisch onderzocht en geklasseerd worden. In eerste instantie waren er verschillende jaren nodig om de informatie op orde te brengen.²⁹

²⁶ Gesprek met Arnout Balis.

²⁷ F. BAUDOUIN, *Rubenianum*, p. 13.

²⁸ Volgens Balis kan zij "bijna aanspraak maken op de volledigheid", A. BALIS 'Rubens' jachtaferelen: bedenkingen bij een onderzoek' in: *Academiae Analecta: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België: Klasse der Schone Kunsten* vol. 47 nr. 1 (1986), p. 117. (hierna vermeld als *Bedenkingen*)

²⁹ F. BAUDOUIN, 'Le Corpus Rubenianum Ludwig Burchard et le Rubenianum', in: *Revue de culture Néerlandaise* nr. 3 (1977), p. 79; B. GRAUMAN, 'Rounding up Rubens', in *ARTnews* januari (1988), p. 35.

Ook werd Burchards mening niet steeds duidelijk uit de documentatie. Volgens Van de Velde “schreef Burchard niet alles op”, en “kon men uit de aanwezige documentatie niet altijd afleiden wat hij dacht”. Daarenboven diende de relevante informatie die na het overlijden van Burchard verscheen mee in zijn documentatie te worden opgenomen om de volledigheid ervan te verzekeren. Hetzelfde gold voor werken van Rubens die werden ontdekt na de dood van Burchard. Zoals later wordt uitgelegd, doet het Centrum voor de publicatie van de Corpusdelen bovendien beroep op andere experts. Deze experts betrekken hun eigen onderzoek mee in het betoog, waardoor essentiële informatie aan de Burchard-documentatie wordt toegevoegd.³⁰ Carl Van de Velde beschreef deze evolutie als volgt in een interview:

“We originally thought it would be Burchard’s book as edited by us. Now it has become more of the authors’ book, which includes Burchard’s opinion. And as time goes on, the authors become more important than Burchard.”³¹

In het licht van deze evolutie werd in 1967 in samenspraak met de familie Burchard besloten om de oevrecatalogus te publiceren onder de meer algemene titel *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*.³² Wel wordt er steeds duidelijk aangegeven welke informatie aan Burchard werd ontleend. Meer zelfs, de mening van Burchard is belangrijk en dient uitdrukkelijk vermeld te worden. Zowel de uitbreiding van de documentatie als verder onderzoek, zouden in de mate van het mogelijke gebeuren volgens Burchards initiële intenties. Zo werd de publicatie alsnog een eerbetoon aan zijn levenswerk.

Veelzijdigheid en volledigheid³³

Burchards intenties zijn af te leiden uit de prospectus van 1939. Dit werd dan ook door d’Hulst en Baudouin als leidraad gebruikt. Hierbij voegde Burchard, naast enkele theoretische vooropstellingen, een voorbeeld van een catalogusnotitie. Ook uit de catalogus van Rubens’ tekeningen die Burchard met d’Hulst samenstelde,³⁴ valt af te leiden hoe Burchard de kritische catalogus opvatte.

Wat Burchard in zijn overzichtscatalogus wilde weergeven was “the complete embodiment of our improved knowledge of Rubens’ work”.³⁵ Zulke vooropstelling veronderstelde een veelzijdige benaderingswijze. Zo werd in zijn catalogusnotitie naast de iconografische beschrijving ook aandacht besteed aan het gebruikte motief binnen de bredere

³⁰ R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword 1*, p. xii.

³¹ G. STOLZ, ‘The Unobstrusive, Ongoing, Exhaustive, Unprecedented 29-Volume Rubens Catalogue’ in *ARTnews* juni (2007) p. 115.

³² R. A. D’HULST, *Centrum*, p. 19.

³³ De vraag naar eigenhandigheid binnen het *Corpus* wordt apart toegelicht onder II.1.3..

³⁴ L. BURCHARD, R. A. D’HULST, *Rubens Drawings*, Brussel 1963.

³⁵ R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword 1*, p. ix.

kunstgeschiedenis en binnen Rubens' oeuvre. Er werd een overzicht gegeven van de beschikbare literatuur en van gemaakte kopieën. Ook wilde Burchard de historische ontstaansgeschiedenis van Rubens' werk duiden, in het bijzonder deze van de grote opdrachten en de altaarstukken. Hierbij zouden de schetsen, *modelli* en historische gegevens zoals het contract in acht worden genomen. De scrupuleuze benadering van Burchard kwam ook duidelijk naar voren in zijn catalogus van Rubens' tekeningen en in zijn bijdragen aan tentoonstellingscatalogi. Volgens Balis³⁶ werden deze, alsook zijn documentatie, getypeerd door “systematiek, helderheid en aandacht voor het miskende detail.” Het traceren van droge feiten, zoals het nauwkeurige pedigree en de opsomming van kopieën, toont volgens Balis de grenzen van onze historische kennis aan en maakt komaf met “voortvarende interpretaties”. Naast de rigoureuze aandacht voor het specifieke object, wilde Burchard Rubens' oeuvre ook contextueel benaderen. Zijn catalogus zou ingedeeld worden per iconografisch onderwerp, en elk onderwerp zou worden voorafgegaan door een “introduction or general discussion of its salient characteristics”.

Burchards visie op Rubensonderzoek werd dus enerzijds gekenmerkt door een streven naar volledigheid, en anderzijds door een veelzijdigheid in benaderingswijze. Baudouin verwoordde de taak van het *Corpus Rubenianum*, en eigenlijk van “de Rubensstudie” in het algemeen, als volgt:

“[...] de Rubensstudie dient ook nog aan tal van andere problemen [dan eigenhandigheid] aandacht te schenken. Zo dient zij bv. de samenhang tussen de eerste vluchtige ontwerptekeningen en de meer uitgewerkte studies en olieverfschetsen [...] duidelijk te maken. De geestelijke achtergrond van bepaalde onderwerpen, waarmede wij thans niet meer vertrouwd zijn, moet worden achterhaald. De historische omstandigheden waarin de kunstwerken zijn ontstaan dienen te worden opgespoord. De motieven aangewezen die de kunstenaar aan de antieke sculptuur en de meesters van de Italiaanse Renaissance heeft ontleend, en zo voorts.”³⁷

De door Burchard en Baudouin vooropgestelde contextuele en veelzijdige benadering overstijgt het opsommen van een oeuvre en de bijbehorende technische gegevens. Deze werkwijze veronderstelt een continue interactie tussen het oeuvre, de kunstgeschiedenis en historische gegevens. Alleen zo kon men volgens Baudouin “het oeuvre van Rubens begrijpen”, om zo vervolgens te begrijpen “welke plaats het innam in de kunstgeschiedenis.”³⁸

³⁶ A. BALIS, *Bedenkingen*, p. 117.

³⁷ F. BAUDOUIIN, *Catalogus*, p. 143.

³⁸ *Ibid.*

De structuur en formele aspecten van de catalogus

Burchard besprak ook de formele aspecten van zijn catalogus in zijn prospectus. Hij wenste de iconografische indeling van Rooses' catalogus behouden. Alleen wilde Burchard in plaats van een vierdelige, een zesdelige indeling gebruiken. Grofweg was deze indeling de volgende: volume I tot III: religious subjects, volumes IV – V: profane subjects en volume VI: zonder titel. Elk volume werd vervolgens in kleinere delen per thema onderverdeeld. De tekeningen zouden niet in een apart volume behandeld worden, maar in de gewone catalogusnotities worden opgenomen. Hetzelfde zou gelden voor houtsneden en gravures die onder Rubens' toezicht gepubliceerd werden. De zesdelige iconografische indeling van Burchard bleek niet houdbaar. Dit was het gevolg van de vele werken die opdoken en informatie die gepubliceerd werd na de Tweede Wereldoorlog. Bij de aanvang van het project opteerde het Centrum daarom voor een onderverdeling in zesentwintig volumes. Sommige volumes handelen over een iconografisch thema (bijvoorbeeld deel 3, The Old Testament) anderen bespreken een bepaalde opdracht (bijvoorbeeld deel 1, The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp) en nog andere gaan over een bepaald medium (bijvoorbeeld deel 21, Book Illustrations and Title-Pages). De delen die een bepaalde opdracht beschrijven verschijnen onder de vorm van een monografie. Dit is de geschikte weg om zo'n onderwerp te benaderen. De overige delen zijn opgevat als een catalogue raisonné. Ook de monografieën krijgen een catalogue raisonné sectie. Omgekeerd worden de catalogues raisonnés ook onderbouwd met inhoudelijke essays. Burchard wilde de catalogus rijkelijk met foto's illustreren. Als de originelen verdwenen zijn, zou de beste van de kopieën worden weergegeven. Als er geen kopie bestaat, zou het bronnenmateriaal dat het bestaan van het werk aangeeft geproduceerd worden. Het *Corpus* is rijkelijk geïllustreerd, maar jammer genoeg vooral met zwart-wit afbeeldingen. Hier moet opgemerkt worden dat kleuropnames pas in de laatste decennia relatief betrouwbaar zijn geworden. Sinds het verschijnen van deel 15, in 2005, probeert het Centrum wel Rubens eigen werk in kleur weer te geven.³⁹

Samenwerking

Bij de aanvatting van het project werd gedacht dat d'Hulst en Baudouin als editors voor het gehele *Corpus* zouden functioneren. De informatie zou verwerkt worden door medewerkers van het Centrum. Deze jonge kunsthistorici zouden opgeleid worden in "een specifieke tak in de kunstgeschiedenis," waardoor de publicatie snel vooruit zou gaan. Al gauw werd echter duidelijk dat deze werkwijze financieel niet haalbaar was. Daarom werd

³⁹ G. MARTIN, *CRLB* vol. 15, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Turnhout 2005. (hierna vermeld als *CRLB* vol. 15)

geopteerd voor een andere strategie. Het *Corpus Rubenianum* zou voltooid worden met de hulp van nationale en internationale experts van buiten het Centrum. Hier werd bedoeld op onderzoekers die in relevante gebieden al enige expertise hadden bereikt.⁴⁰ De auteurs krijgen de Burchard-documentatie exclusief ter hunner beschikking. Leden van het Centrum staan de auteurs bij voor hun onderzoek en de verwerking van relevante publicaties. Wat begon uit financiële noodzaak werd uiteindelijk een van de methodologische stokpaardjes van het *Corpus Rubenianum*. Nieuwe informatie afkomstig van het onderzoek van gerenommeerde experts werd bij de documentatie van Burchard betrokken.⁴¹ Het uiteindelijke manuscript wordt geëdit door het Centrum. De editors kunnen hierbij in debat gaan met de auteur, maar de auteur krijgt steeds het laatste woord.⁴² Doordat ook de mening van Burchard steeds vermeld wordt, worden in het Corpus meerdere –soms verschillende– standpunten geformuleerd.

Het voltooiën van een manuscript duurt ongeveer vier jaar.⁴³ De auteurs krijgen na afloop slechts een kleine symbolische financiële verloning. De meeste auteurs verwerven daarom een onderzoeksbeurs van buitenaf. Toch vergt het een zekere gedrevenheid om een Corpusdeel af te werken, het vereist een zekere passie. De beperkte financiële compensatie en het eerder losse samenwerkingsverband zorgen ervoor dat het systeem niet altijd op rolletjes loopt. Zo liet d’Hulst zich in 1988 uit over de auteur die het manuscript van de Medici-cyclus zou leveren en elk jaar stelde dat hij ‘vertraging had’.⁴⁴ Dit boek is tot op vandaag nog niet verschenen en er werd een nieuwe auteur gezocht.

1.3. DE VRAAG NAAR EIGENHANDIGHEID BINNEN HET *CORPUS RUBENIANUM*

Binnen de vooropgestelde veelzijdige benadering heeft ook de vraag naar eigenhandigheid haar plaats. Aangezien deze vraag het eigenlijke onderwerp is van deze masterproef, verdient ze bijzondere toelichting. De taak van een beredeneerde catalogus, of catalogue raisonné, bestaat erin de grenzen van het oeuvre van een kunstenaar uit te lijnen, en dit oeuvre vervolgens systematisch verder uit te diepen. Rooses’ werk, in vele opzichten Burchards vertrekpunt, vormde volgens Ross de basis voor de moderne catalogue raisonné.⁴⁵ Het uitlijnen van de grenzen van een oeuvre houdt in wezen in dat er uitspraken betreffende

⁴⁰ R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword I*, p. xi-xii.

⁴¹ F. BAUDOUIN, *Catalogus*, p. 145.

⁴² G. SOLTZ, *op. cit.*, p. 115.

⁴³ In een interview met B. GRAUMAN, *op. cit.*, p. 36

⁴⁴ *Idem*, p. 35.

⁴⁵ A. ROSS, ‘Catalogue’ in J. TURNER (ed.) *The Dictionary of Art*, vol. 6 *Cassone to China*, New York 1996, p.78-79.

de eigenhandigheid van werken gedaan worden. Zoals in het voorgaande gedeelte worden eerst Burchards intenties hieromtrent verkend en vervolgens deze van het *Corpus*.

In dit deel worden enkele aspecten aangehaald die in de loop van deze masterproef verder worden uitgediept. Zo maken we kennis met de problematieken rond de notie ‘eigenhandigheid’ binnen het oeuvre van Rubens.

Burchards intenties

Reeds in de kladtekst uit 1922 stelde Burchard dat hij “vele zelfstandige opmerkingen” verzameld had met betrekking tot “echtheid” en “datering.”⁴⁶ In de prospectus uit 1939 verwees hij naar bevindingen in verband met auteurschap als een van de belangrijke motivaties om een nieuwe kritische catalogus van Rubens’ werk uit te geven:

“[...] what is more important, [since Max Rooses’s catalogue] great progress has been made in critical distinction between what is actually by the master and what is not, and what should belong to his early, middle or later periods.”⁴⁷

Deze vooruitgang, zo kunnen we veronderstellen, diende zijn weg naar Burchards catalogus te vinden. Belangrijk is hier dat de “critical distinction” waar Burchard over spreekt niet enkel gebruikt moet worden om het auteurschap te evalueren, maar ook dienst moet doen om de datering van werken te herzien. Verdere duiding van het begrip “critical distinction” wordt overigens niet gegeven. In de prospectus staat, zoals reeds vermeld, een voorbeeld van een catalogusnotitie. Deze handelt over het schilderij *A Sailor and his Mistress*.⁴⁸ Hier vinden we de woorden, van de voorafgaande tekst gescheiden door het begin van een nieuwe alinea, “Entirely by the master’s own hand, c. 1615”. Indien we het voorbeeld van Burchards catalogusnotitie als een rigide structuur zouden interpreteren, volgt na de titel en het catalogusnummer van elk werk een beschrijving. Deze bestaat uit een iconografisch gedeelte, een oordeel over het auteurschap, een beschrijving van de toestand van het schilderij en een opsomming van de materiële eigenschappen van het werk. Een motivatie voor het oordeel over auteurschap vinden we niet terug in Burchards voorbeeld. Verder gaf Burchard in zijn prospectus nog impliciete opmerkingen over eigenhandigheid wanneer hij het gebruik van illustraties besprak:

⁴⁶ “[...] viele Selbständige Beobachtungen gemacht, was Fragen der Echtheit, Übermalung, Anstickung, Datierung usw. anhangt.”

⁴⁷ L. BURCHARD, *The Work of Peter Paul Rubens, an illustrated catalogue of the paintings, drawings and engravings in six volumes Demy Quarto, to be published by “Elsevier” Amsterdam, Amsterdam 1939.*

⁴⁸ P. P. Rubens, *Een Zeeman en zijn minares*, c. 1615, olieverf op paneel, 75 x 55 cm, Collectie August Neuerburg, Hamburg.

“In so far as they are known to the author and available in photographs, *all paintings, sketches and drawings by Rubens will be reproduced in the new catalogue*; this applies also to such woodcuts and prints as were executed as were executed for and supervised by Rubens [...] Copies will have small illustrations, originals large ones; works by the master’s own hand will be further distinguished by reproductions in detail.”

Tot driemaal toe onderscheidde Burchard in de prospectus een categorie “Works by the master(’s own hand).” We kunnen dus met zekerheid stellen dat het zijn intentie was om de ‘eigenhandigheid’ van de werken in zijn catalogus te bespreken, zij het als een aspect binnen een veelzijdige benadering. Ik wens hier al even kort te wijzen op het feit dat ook de houtsneden en gravures die onder Rubens’ toezicht werden uitgevoerd, en dus niet van de hand van Rubens zijn, in de catalogus worden opgenomen. Dit betekent dat een vermelding in de catalogus niet impliceert dat Rubens participeerde in de uitvoering. Wel plande Burchard dit te verduidelijken in de catalogusnotitie. In de catalogus *Rubens Drawings*, een tweede mogelijke bron waaruit de intenties van Burchard werden afgeleid, werd deze structuur niet gehanteerd. Alleen bij bediscussieerde werken⁴⁹ werd expliciet vermeld dat het om een eigenhandige tekening gaat. Hier moet uiteraard opgemerkt worden dat een catalogus van de tekeningen het probleem van samenwerking niet meespeelt.⁵⁰ Als een tekening in de catalogus werd opgenomen, was deze de facto eigenhandig.

Het Corpus Rubenianum

In het editorial van het negende deel van het *Corpus*, dat als tweede verscheen in 1971, wordt aangegeven hoe de “originality of the works” in het *Corpus Rubenianum* besproken dient te worden. d’Hulst en Baudouin citeren hiervoor de instructies die aan de auteurs van de corpusdelen worden meegegeven voor het opstellen van hun manuscript.

“special attention should be given to the catalogue entries, where the originality of the works of art will be discussed. It is absolutely necessary that the opinion of dr. Burchard on this subject should be properly stated. Four possibilities are open:

- a) Dr. L. Burchard and the author agree on the authenticity; in this case no special mention of the fact is needed.
- b) Dr. L. Burchard and the author disagree totally or partially; if the author wants to include in his catalogue a work that was not accepted by Burchard as an original by Rubens, he is obliged to mention Burchard’s opinion; on the other hand, if the author thinks that a certain attribution to Rubens by Burchard should not be accepted, he has no right to simply omit Burchard’s opinion. The

⁴⁹ Bijvoorbeeld: L. BURCHARD, R. A. D’HULST, *op. cit.*, p. 12, 91.

⁵⁰ Balis vertelde mij dat Burchard in zijn documentatie wel een categorie werken had die geretoucheerd werden. De problematiek rond Rubenstekeningen is inderdaad complexer dan hier wordt gesteld. Zoals in de inleiding werd gesteld, is dit een problematiek waar binnen deze masterproef niet kan worden op ingegaan.

painting or drawing must be discussed in the catalogue, although the author is quite free to express his doubts.

- c) There is no clear evidence in the documentation to show the opinion of Dr. L. Burchard; if so, the author should state this in his text, and explain, if possible, the reason for this. Cases where the authenticity of a work is so obvious that Burchard did not mention it especially, should be treated as under a).
- d) The work under discussion does not figure in the documentation of Dr. L. Burchard; this fact should also be stated by the author, with an explanation (e.g. if a painting was only discovered after Dr. L. Burchard's death); this can be assimilated to the case described under b), when a discovery made only after Burchard's death has influenced the author's opinion on the authenticity of e.g. another version."⁵¹

In het begin geven d'Hulst en Baudouin duidelijk aan dat "the originality of the works" besproken zal worden in de catalogusnotities. Toch is er naar mijn mening in bovenstaand citaat sprake van enige begripsverwarring. In eerste instantie wordt "the originality of the works of art", onder b) verduidelijkt als "an original by Rubens" en "an attribution to Rubens". Zowel "An original by Rubens" als "an attribution to Rubens" impliceren dat het gaat om een eigenhandig werk, of minstens een werk waarin Rubens' medewerking noemenswaardig is. Onder a), c) en d) daarentegen, wordt er voor de invulling van "the originality of the works of art" gewag gemaakt van "authenticity". "Authenticity" staat, zoals Claus Grimm opmerkte, los van eigenhandigheid. Grimm stelde, en ik volg hem in zijn redenering, dat "vele schilderijen als authentieke documenten sporen van meerhandigheid bevatten."⁵² Grimm verwijst hier, uiteraard, naar atelierwerking. Zo bestaat de mogelijkheid dat een authentiek werk dat uit het atelier van Rubens afkomstig is niet helemaal door de meester zelf geschilderd werd. Als we de semantische discussie links laten liggen, en veronderstellen dat "authenticity" hier gebruikt werd om te wijzen op "authorship", dan rijst een ander probleem. Dit schuilt in de opmerking onder a), namelijk dat "no special mention of the fact is needed" als de auteur van het corpusdeel akkoord gaat met Burchard over de authenticiteit. Deze opmerking impliceert dat al de catalogusnotities in het *Corpus* waarin niets specifiek wordt gezegd over auteurschap, allen *volledig* eigenhandig zijn. Het lijkt contradictorisch dat net deze uitmuntende eigenschap geen specifieke vermelding of toelichting verdient.

⁵¹ R. A. D'HULST & F. BAUDOUIN, 'Foreword' in; S. ALPERS, *CRLB*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Turnhout 1971, p. viii. (hierna vermeld als *Foreword* 9)

⁵² C. GRIMM, 'Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung', in: T. W. GAETGENS (ed.), *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15-20 Juli 1992*, Berlin 1993, p. 631. (hierna vermeld als *Frage*)

In het editoriaal van deel 26⁵³ werd een toevoeging aan bovenstaand citaat geformuleerd:

“Great importance [...] is still attached to the opinions Ludwig Burchard expressed on problems of attribution, date and iconographic analysis. The works that he considered to be part of Rubens *Oeuvre* will all be discussed in the *Corpus Rubenianum*, even when divergent opinions have been expressed afterwards. When authors do not accept Burchard’s attribution, this can be indicated in the title of the entry and in the caption to the illustration by the inclusion of a question mark (? Rubens). This is different from the formula “Attributed to Rubens”, which indicates that the author has doubts about the attribution but does not explicitly reject it.”

Volgens dit editoriaal worden in het *Corpus* alle werken besproken die volgens Burchard deel uitmaakten van Rubens’ oeuvre. De auteur van het betreffende Corpusdeel wordt wel vrijgelaten om een afwijkende mening uit te drukken. Dit brengt ons bij een problematiek die al kort werd aangestipt bij het overlopen van Burchards intenties, namelijk de begrenzing van de catalogus en het begrip “Rubens oeuvre”. De begrenzing van het *Corpus Rubenianum* wordt niet expliciet geformuleerd in de *editorials* van het Centrum.⁵⁴ Professor Balis vermeldde mij mondeling dat elk werk dat naar een compositie van Rubens werd gemaakt onder een apart nummer in het *Corpus* verschijnt. Er kan immers terecht gesteld worden dat een publicatie die “the complete embodiment of our improved knowledge of Rubens” nastreeft, de ontwerpen van Rubens die door anderen werden uitgevoerd niet links kan laten liggen. Daarenboven moet opgemerkt worden dat het hier niet enkel gaat om ontwerpen voor schilderijen en prenten. Ook triomfbogen, wandtapijten en architectonische constructies werden door Rubens ontworpen. De uitvoering hiervan was vanzelfsprekend niet van de hand van de meester. Hieruit volgt wel de vaststelling dat “Rubens’ oeuvre”, zich niet meer beperkt tot de werken die Rubens schilderde. Baudouin merkte op dat ook in de begrenzing van de oeuvrecatalogus van Rooses een gelijksoortige problematiek te bespeuren was:

“Nu kan wel worden opgeworpen, dat niet elk schilderij dat Max Rooses in zijn oeuvre-catalogus heeft opgenomen, eigenhandig door de meester zelf werd geschilderd. Dit is ongetwijfeld juist. Maar het blijft dan toch een feit dat die werken naar zijn ontwerpen en onder zijn leiding en toezicht werden uitgevoerd”⁵⁵

⁵³ K. LOHSE BELKIN, *CRLB*, vol. 26 (1) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists*, Turnhout 2009.

⁵⁴ Het corpus behandelt enkele grote opdrachten die Rubens kreeg, zoals de plafondschilderingen voor de Jezuitenkerk in Antwerpen, de plafondschilderingen van de bankethal van het Whithall Pallace in Londen en de decoratie van de Torre de la Parada. Deze grootschalige opdrachten werden uitgevoerd met de medewerking van assistenten, maar in de regel stond Rubens in voor het ontwerp. In meerdere gevallen werd een ontwerp zonder Rubens’ medewerking uitgevoerd, maar vond het betreffende werk toch zijn weg naar het *Corpus*. Dit wordt verder uitgewerkt onder III.1..

⁵⁵ F. BAUDOUIN, *Catalogus*, p. 143.

Rubens werd zowel vroeger als nu voor zijn ontwerpen geprezen. De klemtoon in wetenschappelijk onderzoek naar Rubens lag bijgevolg vaak op de iconografische compositie. In een artikel dat buiten het *Corpus* verscheen, verduidelijkt Balis, de huidige voorzitter van het Centrum, dat het de taak is van het *Corpus* om te traceren of een tafereel al dan niet het product is van het “brein van Rubens”.⁵⁶ Balis stelt dat dit een complexe zaak is, zeker wanneer de hand van Rubens niet te vinden is in het betreffende werk. In sommige gevallen is er historisch bewijsmateriaal dat Rubens een compositie uitdacht, bijvoorbeeld onder de vorm van een contract. In andere gevallen ontbreekt het historische referentiepunt en is het minder evident om een bepaalde compositie aan Rubens toe te schrijven. Hier kan de onderzoeker enkel terugvallen op de beeldtaal. De grote impact die Rubens had op zijn tijdsgenoten zorgde er echter voor dat velen in zijn stijl werkten, waardoor een niet gedocumenteerde veronderstelling over het auteurschap van een bepaalde compositie altijd met de nodige voorzichtigheid moet worden gemaakt. Volgens Balis zijn enkele motivaties die we in deze als argument kunnen gebruiken: “parallele motieven in Rubens’ oeuvre,” “de virtuositeit in de verwevenheid van de verschillende elementen tot een compositie” en “de literaire eruditie van een compositie.”

Dat bij de begrenzing van de catalogus wordt uitgegaan van het feit dat de werken al dan niet door Rubens ontworpen werden in plaats van gemaakt, zorgt ervoor dat de spanwijdte van het *Corpus Rubenianum* aanzienlijk is. Volgens Soltz⁵⁷ zal het *Corpus* na de voltooiing zo’n 2.500 besproken werken tellen. Omdat onder elke catalogusnotitie ook nog tekeningen, kopieën en prenten worden besproken, leiden deze 2.500 catalogusnummers uiteindelijk tot meer dan 10.000 werken.

In de loop van dit deel is de klemtoon verschoven van de eigenhandigheid van de uitvoering naar het auteurschap van de compositie of inventie. Inmiddels is duidelijk dat de vermelding van een werk in het *Corpus* veronderstelt dat de compositie van Rubens is (een uitzondering hierop zijn de kopieën die Rubens maakte naar andere meesters, of eventuele composities die hij in samenwerking ontwikkelde). In de catalogusnotie zou vervolgens worden aangegeven of, en in hoeverre, de uitvoering eigenhandig is. Dit was ook de werkwijze van Max Rooses evenals diegene die door Burchard gebruikt werd in het voorbeeld van zijn catalogusnotitie. Baudouin en Balis pleiten ervoor, zij het in artikels die buiten het *Corpus* verschenen, dat er uitspraken over eigenhandigheid *moeten* worden gedaan in het *Corpus Rubenianum*. Toch moet opgemerkt worden dat onderzoek naar eigenhandigheid van

⁵⁶ A. BALIS, *Bedenkingen*, p. 122.

⁵⁷ G. SOLTZ, *op. cit.*, p. 112.

uitvoering niet expliciet wordt uitgedragen als een fundamentele doelstelling van het *Corpus*. Meer zelfs, de stellingen die door de editors binnen het *Corpus* worden geformuleerd met betrekking tot ‘eigenhandigheid’ en ‘Rubens’ oeuvre’ zijn soms wat onduidelijk. Zonder de mondelinge toelichting van professor Arnout Balis was de exacte begrenzing van het *Corpus* niet duidelijk geweest. Zo veronderstelde ook Tummers bijvoorbeeld dat “in het *Corpus Rubenianum* enkel de werken worden besproken die gedeeltelijk of geheel door Rubens werden geschilderd.”⁵⁸ Deze onduidelijkheid is mijns inziens iets wat het Centrum in de toekomst in de hoedanigheid van een *editorial board* kan verhelderen.

Al dan niet?

Afgezien van het onderscheid tussen het ontwerp en het schilderij, is bij Rubens de eigenhandigheid van de uitvoering vaak geen ‘al-dan-niet-situatie.’ In dit kader wordt steeds verwezen naar de brief die Rubens op 28 april 1618 schreef aan Sir Dudley Carleton. In deze brief maakt Rubens zelf een onderscheid tussen eigenhandig werk, schilderijen die hij maakte in samenwerking met andere meesters en werk van de hand van pupillen dat door hem grondig geretoucheerd werd. Tegenover een categorie volledig eigenhandige werken, waarvan historisch werd aangegeven dat ze bestaat, staat een hele categorie werken waarin Rubens in verschillende mate samenwerkte met anderen. Waar er in de samenwerking met andere meesters werd gemikt op een stilistisch heterogeen effect, probeerde de gewone ateliermedewerker zijn sporen uit te wissen. Wel stond Rubens, als meester, in voor kwaliteitscontrole van de atelierproductie.⁵⁹ Baudouin stelde daarom dat het “één van de moeilijkste opgaven van de Rubensstudie” is “om op de schilderijen die verschillende gradaties van eigenhandigheid en medewerking te onderscheiden.”⁶⁰ De verschillende categorieën en gradaties van samenwerking moeten dus *an sich* onderzocht worden. Balis stelt dat een toeschrijving in het *Corpus* kan gebeuren door naar de tussencategorieën in samenwerking te verwijzen.⁶¹

1.4. FINANCIËLE ONDERSTEUNING

Het praktische aspect van de financiële ondersteuning van het *Corpus* verdient als laatste een bondige toelichting. Ook al staat dit in wezen los van de methodologische

⁵⁸ A. TUMMERS, *The Fingerprint of an Old Master. On Connoisseurship of the Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings: Recent Debates and Seventeenth-Century Insights*, Doctoraatsverhandeling, Universiteit van Amsterdam 2009, p. 32. In deel IV.1. komen nog andere kritieken aan over de onduidelijkheid van de nummering binnen het *Corpus* aan bod.

⁵⁹ Geciteerd door A. BALIS, *Fatto*, p. 104, 107.

⁶⁰ F. BAUDOUIN, *Catalogus*, p. 143.

⁶¹ A. BALIS, *Bedenkingen*, p. 120.

vooropstellingen, het financiële is een noodzakelijk te overbruggen kloof tussen een idee en de praktische uitwerking ervan.

Van 1959 tot 1964 werd het Centrum gefinancierd door het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur. Vanaf 1964 kwam de steun van het Fonds voor het Kollektief Fundamenteel Onderzoek (F.K.F.KO., nu F.W.O.) Ook sinds 1964 fungeerde de Rijksuniversiteit Gent als gastvrouw.⁶² Recent werd besloten om geen FWO ondersteuning meer aan te vragen. Aan de basis van deze beslissing lag de terughoudende houding van het FWO tegenover lange termijnprojecten. Deze zorgde ervoor dat FWO aanvragen voor het *Corpus* steeds aan een ander, korte termijnproject, moesten worden gelieerd. De relatief beperkte financiering begon zich echter te uiten in een traag publicatieritme. Het *Corpus* kon wel nog rekenen op enkele private giften en de steun van de stad Antwerpen, die het van de meet af aan had.⁶³ In 2007 werd deze steun beschreven als volgt:

“The City of Antwerp provides a building and maintains a small staff –two librarians, one part-time researcher, a secretary, and a receptionist- while granting an annual budget of €25.000 for the purchase of books, catalogues, and photographs to keep the documentation up-to-date”⁶⁴

De ondersteuning van de stad uit zich dus vooral in infrastructuur. Hierbij moet worden opgemerkt dat zowel de mankracht als de infrastructuur worden gedeeld met het Rubenianum.

In 2009 werd een nieuwe weg ingeslagen. Binnen de Koning Boudewijn stichting werd het *Rubenianum Fund* opgericht. Het fonds stelt als doel voorop om het *Corpus* tegen 2020 te voltooien. De Belgische ondernemer Thomas Leysen leidt een internationale “fund-raising drive”, waarbij het doel gesteld werd op €2.000.000. Er wordt vooral gedoeld op private sponsoring van kunstliefhebbers. Zo kunnen er uiteindelijk drie voltijdse krachten voor het Centrum worden aangenomen om de publicatie van de nog niet voltooide Corpusdelen te bespoedigen.⁶⁵

⁶² R. A. D’HULST, *Corpus*, p. 377.

⁶³ R. A. D’HULST & F. BAUDOIN, *Foreword 1*, p. xiv.

⁶⁴ G. SOLTZ, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁵ S. MCFADDEN, ‘Rubens: A to Z’, in *The Bulletin* (april 2010), p. 62.

2. REMBRANDT RESEARCH PROJECT

2.1. ONTSTAANSGESCHIEDENIS

Ontstaanscontext

Eerder dan een aaneenschakeling van specifieke gebeurtenissen, is bij het Rembrandt Research Project de historische context van een groter belang bij het ontstaan van het onderzoeksproject. In de aanloop van de driehonderdste verjaardag van de dood van Rembrandt (1969), werd opgeworpen dat een nieuwe kritische catalogus van diens werk nodig zou zijn. Er werden verschillende publicaties aangekondigd waarin deze taak ondernomen zou worden.⁶⁶

Voordien waren er reeds verschillende, om niet te zeggen vele, beredeneerde catalogi van de schilderijen van Rembrandt verschenen. Stap voor stap werd Rembrandts oeuvre in deze catalogi uitgebreid. De eerste volgens Bruyn echt belangrijke catalogus⁶⁷ was diegene die Wilhelm Bode schreef in 1880. Bode erkende toen 380⁶⁸ schilderijen als eigenhandige Rembrandts. Enkele jaren later (1897-1905) zou Bode, hoewel diens interesse intussen meer uitging naar Italiaanse sculptuur, de taak nog eens ondernemen met behulp van de jonge kunsthistoricus Cornelius Hofstede de Groot. Met behulp van veel archiefwerk schreven beiden 595 werken aan Rembrandt toe. Hun catalogus werd opgevolgd door deze van Wilhelm Valentiner, die 596 Rembrandts telde in 1909. De publicatie van de tweede catalogus van Hofstede de Groot in 1915, met 675 eigenhandige werken, en Valentiners aangepaste catalogus uit 1921, met 688 eigenhandige werken, betekende het einde van het expansionisme van het oeuvre van Rembrandt. Het was Abraham Bredius die in 1935 voor het eerst de canon begon uit te zuiveren, zij het op een bescheiden manier. Zijn catalogus telde 611 Rembrandts. Aan de basis van het uitzinnige expansionisme lag volgens Catherine

⁶⁶ J. BRUYN, 'Preface', in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, 1625 – 1631, Den Haag – Boston – Londen 1982, p. ix.

⁶⁷ Voordien verschenen er drie beredeneerde catalogi. Allen waren volgens Bruyn van bedenkelijke kwaliteit, hoewel de laatste twee toch al een minimum van orde in de chaos brachten. J. SMITH, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Volume VII, *Rembrandt van Rijn* Londen 1836 (Supplement in dezelfde reeks Volume IX, Londen 1842); E. KOLLOF, *Rembrandts Leben und Werke nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, Hamburg 1971 (eerste editie 1854).; C. VOSMAER, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvre. Seconde édition, entièrement refondue et augmentée*", Den Haag – Parijs 1877 (eerste editie 1868).

⁶⁸ Voor de cijfers die hier bij de betreffende catalogi worden gegeven werd uitgegaan van *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*. Dit onderzoeksproject van Frank Seinstra, dat uitgaat van de Universiteit van Amsterdam, neemt alle werken die ooit in een Rembrandtcatalogus verschenen samen. Het is zo vervolgens mogelijk om te zien welke werken er bediscussieerd zijn en welke werken steeds opnieuw aan Rembrandt worden toegeschreven. F. SEINSTRAS, (online) *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*, http://staff.science.uva.nl/~fjseins/RembrandtCatalogue_r_stats.html, geraadpleegd 21/04/2011.

Scallen⁶⁹ de sociale verhouding tussen Bode, Hofstede de Groot, Valentiner en Bredius. De laatste drie waren leerlingen van Bode en allen ze kenden elkaar persoonlijk. Deze situatie zorgde ervoor dat ze elkaars mening in stand hielden. Het was Bredius die voor het eerst dit verbond brak. Van de Wetering, de huidige leider van het RRP, geeft als mede-oorzaak van het expansionisme de groeiende vraag naar Rembrandts op de markt in de Verenigde Staten.⁷⁰ Afgezien van de opmerkingen over het expansionisme, mag duidelijk wezen dat de Rembrandtstudie een rijke traditie aan beredeneerde catalogi heeft. In deze catalogi poogde men steeds expliciet de schilderijen op te sommen die Rembrandt eigenhandig schilderde.

In het voorwoord van het eerste volume van *A Corpus of Rembrandt Paintings* schreef Josua Bruyn dat het in de jaren '60 van de twintigste eeuw niet meer mogelijk was om "alle aan Rembrandt toegeschreven werken te zien als door de dezelfde hand geschilderd."⁷¹ Hij stelde dat het tijd was voor een "radical revision of the canon."⁷² Met dit doel voor ogen werd het Rembrandt Research Project geboren. Hoewel ook Bauch (1966 met 562 eigenhandige werken) en Gerson (1968 met 420) hadden geschrappt, volstond hun werk volgens Bruyn niet. De toeschrijvingen (en afschrijvingen) van Bauch en Gerson waren namelijk niet wetenschappelijk onderbouwd. Hierdoor achtte hij hun catalogi niet beter dan deze van Bode of Hofstede de Groot.⁷³ Het Rembrandt Research Project wilde gebruik maken van up-to-date methodes en rationele onderbouw om de Rembrandt-canon samen te stellen. Rembrandt moest hierbij ontdaan worden van de mythes die zijn werk omringden.

In latere publicaties wordt de ontstaanscontext van het RRP onlosmakelijk gekoppeld aan de affaire Van Meegeren.⁷⁴ Han van Meegeren stond van 1945 tot 1947 terecht voor landverraad. Tijdens de Tweede Wereldoorlog zou hij kunstpatrimonium hebben verkocht aan het Duitse Rijk. Het betrof een schilderij van Johannes Vermeer, *de Overspelige Vrouw*. Van Meegeren pleitte onschuldig. Hij beweerde geen authentiek patrimonium te hebben verkocht, maar een vervalsing die hij zelf vervaardigd had. Van Meegeren stelde bovendien dat hij naast *de Overspelige Vrouw* nog zes andere werken in de stijl van Vermeer en Pieter de Hooch had vervalst. Onder deze andere werken noemde hij een *Christus en Emmausgangers*. Dit

⁶⁹ C. B. SCALLEN, *Rembrandt. Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004.

⁷⁰ E. VAN DE WETERING, 'Preface', in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011. (hierna vermeld als *Preface 5*)

⁷¹ J. BRUYN, 'Preface', in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, *1625 – 1631*, Den Haag – Boston – Londen 1982, p. ix. (hierna vermeld als *Preface 1*)

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Idem*, p. x.

⁷⁴ E. VAN DE WETERING, 'Preface', in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Den Haag – Boston – Londen 2005, p. x. (hierna vermeld als *Preface 4*); A. TUMMERS, *op. cit.*, p. 18-21.

schilderij werd in 1937 door Bredius toegeschreven aan Vermeer, waarna ook andere connoisseurs het schilderij hadden geprezen. Met behulp van een donatie van Bredius werd het werk aangekocht door het Boijmans – van Beuningen in Rotterdam. Maar, via natuurwetenschappelijk onderzoek werd tijdens Van Meegerens proces aangetoond dat het werk niet authentiek was. Waar de experts hadden gefaald, was natuurwetenschappelijk onderzoek geslaagd. De Nederlandse kunst- en museumwereld stond op losse schroeven.⁷⁵ Het was met name Bob Haak, een stichtend lid van het Rembrandt Research Project, die de affaire van dichtbij had meegemaakt. Haak begon zijn carrière rond 1950 als assistent van de kunsthandelaar Hoogendijk. Hoogendijk had als tussenpersoon gefungeerd bij de aankoop van *Christus en Emmausgangers* door Boijmans-van Beuningen. Volgens van de Wetering liet de affaire “diepe en blijvende indruk na” op Haak.⁷⁶

Levensloop

Zoals gezegd rezen de eerste gedachten voor een nieuwe catalogus in de aanloop naar de driehonderdste verjaardag van de dood van Rembrandt, 1969. Na de publicatie van de catalogus van Bauch, in 1966, werden volgens Bruyn de vage ideeën voor het eerst in plannen omgezet.⁷⁷ Er werd, nadat al enig vooronderzoek was uitgevoerd, in augustus 1967 een subsidieaanvraag ingediend bij het Z.W.O. (organisatie voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek).⁷⁸ Het project ging officieel van start op 1 januari 1968. Het RRP zou uit methodologische overwegingen, die later worden toegelicht, uit een team van onderzoekers bestaan. Bij aanvang zag dit team eruit als volgt:⁷⁹ Josua Bruyn, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, was de voorzitter; hij werd bijgestaan door Bob Haak, conservator en later directeur van het Amsterdams Historisch Museum; Simon Levie, directeur van het Amsterdams Historisch Museum en later van het Rijksmuseum; Peter van Thiel, hoofdconservator en later directeur van de afdeling schilderkunst in het Rijksmuseum; Jan Emmens, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de universiteit van Utrecht; en Jan van Gelder, tevens hoogleraar kunstgeschiedenis aan de universiteit van Utrecht. Het spreekt voor zich dat al de teamleden zich in het verleden al op bepaalde facetten van het oeuvre van Rembrandt hadden toegespitst. Jan Emmens, die zich binnen het project zou toeleggen op de

⁷⁵ A. TUMMERS, *op. cit.*, p. 18-21.

⁷⁶ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. x.

⁷⁷ J. BRUYN, *Preface 1*, p. ix.

⁷⁸ F. GRIJZENHOUT, ‘De Zaak Rembrandt: van project naar Research’, in: M. POLAK, J. SEVINK & S. NOORDA (eds.), *Over de volle breedte. Amsterdams Universitair onderzoek na 1970*. Amsterdam 2007, p. 56 noot 25.

⁷⁹ De opbouw van het team en de vroegste evolutie ervan laten zich niet op vele verschillende manieren schrijven. De tekst die volgt is deels overgenomen of letterlijk vertaald uit: J. BRUYN, *Preface 1*, p. x; E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xx.; F. GRIJZENHOUT, *op. cit.*, p. 37.

iconografie van de werken van Rembrandt, overleed onverwacht in 1971. Hij werd als specialist iconografie niet vervangen.⁸⁰ Bij het begin van het project werkte Ernst van de Wetering als assistent. Toen Jan van Gelder ziek werd voor de eerste onderzoeksreis in mei 1968, ging Van de Wetering mee in zijn plaats. Nadien bleef hij ook betrokken bij het onderzoek van de schilderijen. Hij werd in 1971 als officieel lid in het team opgenomen. Jan van Gelder was het oudste lid van het RRP. Zowel Bruyn als Emmens waren leerlingen van hem geweest. Tijdens de laatste jaren van zijn leven trok van Gelder zich steeds meer terug uit het RRP, hoewel hij de onderzoekers nog wel zijn expertise leende over bepaalde zaken. Hij stierf in 1980, voor de publicatie van het eerste volume.

In de eerste fase van het project, van 1968 tot 1972, reisden de teamleden van het RRP de wereld rond om al de 611 werken uit de catalogus van Bredius te bezichtigen en te onderzoeken. Dit gebeurde in wisselende combinaties van twee.⁸¹ Tot op vandaag worden de onderzoeksresultaten uit deze reizen gebruikt als het vertrekpunt van de catalogus.⁸² Vanaf 1973 begon de verwerking van het van het vergaarde materiaal. Alvorens de catalogusnotities drukklaar konden worden gemaakt, moest er geëxperimenteerd worden met schrijven. Er was behoefte aan een “helder en constant framework om de verworven informatie over te brengen”.⁸³ Uiteindelijk verscheen het eerste volume pas in 1982, gevolgd door het tweede in 1986 en het derde in 1989. In de eerste drie volumes was het oeuvre van Rembrandt tot en met de *Nachtwacht* (1642) behandeld. Bij het verschijnen van het derde volume was de aanvankelijk geplande duur van het project al met tien jaar overschreden.

In 1993 kondigde de oudere leden van het RRP – Bruyn, Haak, Levie en Van Thiel - hun ontslag aan in korte een brief aan Burlington Magazine.⁸⁴ Ze gaven hiervoor twee voorname redenen. Ten eerste was er de lange levensduur van het project. Deze zorgde ervoor dat alle teamleden, met uitzondering van Van de Wetering, ondertussen met pensioen gingen op functies die ze buiten het RRP bekleedden. De onderzoekers kwamen op een leeftijd waarop het minder evident werd om onderzoek te voeren en te publiceren. Als tweede reden werden onenigheden over de methodologie naar voren geschoven. Van de Wetering pleitte voor een nieuwe koers om de schilderijen van na 1642 te onderzoeken. Hij kon de anderen hiervoor echter niet motiveren. In de brief besluiten de vier met de mededeling dat van de Wetering het

⁸⁰ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xx.

⁸¹ J. BRUYN, *Preface 1*, p. x.

⁸² E. VAN DE WETERING, *Preface 5*, xiii. Verschillende schilderijen werden wel een tweede en soms een derde keer bezocht.

⁸³ J. BRUYN, *Preface 1*, p. x.

⁸⁴ J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE & P.J.J. VAN THIEL, ‘The Rembrandt Research Project’, in: *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr 1085 (april 1993), p. 279.

project zou verder zetten. Hun ontslag zou ingaan met het einde van de tentoonstelling *Rembrandt, the master and his workshop*, waarbij de leden van het RRP betrokken waren.

Ernst van de Wetering zou dus vanaf 1993 het RRP overnemen. Hij schreef datzelfde jaar een brief naar *Burlington* waarin hij dit bevestigde.⁸⁵ Verder lichtte hij in de brief de nieuwe methodologische koers toe. Omdat de veranderingen die met deze koerswijziging werden ingevoerd zo ingrijpend zijn, wordt in de literatuur gewag gemaakt van het oude (1968 - 1993) en het nieuwe RRP (1993 - heden). Dit onderscheid wordt ook in deze masterproef behouden. In het nieuwe RRP koos van de Wetering niet opnieuw voor een team van auteurs. In plaats daarvan koos hij ervoor om “de banden met specialisten die al een bijdrage tot het project hadden geleverd te formaliseren.”⁸⁶ Zo hoopte hij een bredere interdisciplinaire aanpak te bewerkstelligen. Het RRP zat zoals voordien ingebed in een ‘Foundation’ die dezelfde naam draagt. De raad van bestuur van dit fonds bestond vanaf 1993 buiten van de Wetering uit twee nieuwe leden, namelijk Peter Schatborn en Egbert Haverkamp-Begemann.

Onder van de Wetering publiceerde het RRP tot nog toe twee volumes, volume IV *The Self-Portraits* in 2005 en volume V *The Small-scale History Paintings* in 2011. Reeds in het voorwoord van volume IV kondigde van de Wetering aan dat het vijfde volume het laatste volume was waaraan hij zou meewerken. In februari 2011 maakte het RRP bekend dat ze de boeken zouden sluiten. Van de Wetering had inmiddels 42 jaar voor het project gewerkt. In *the Artnewspaper* vertelde hij dat er “geen jonge onderzoekers zijn met de ervaring of het verlangen om het project over te nemen.”⁸⁷ Van de 482 werken die het RRP plande te bespreken, zijn er momenteel 402 behandeld. Van de Wetering zegt de overige tachtig werken te willen behandelen in een laatste samenvattend volume. Doordat er doorheen de geschiedenis van het RRP enkele werken opnieuw zijn toegeschreven en afgeschreven, is er volgens van de Wetering behoefte aan een catalogus van het Bredius of Gerson type. Hierin zouden, zonder al te veel detailinformatie, alle werken die het RRP op dit punt in de tijd beschouwd als eigenhandige Rembrandts worden opgesomd. De werken die reeds besproken zijn worden vermeld met een verwijzing naar het nummer binnen het *Corpus*, terwijl de overige tachtig een bondige catalogusnotitie krijgen.⁸⁸ Het archief dat het RRP doorheen de

⁸⁵ E. VAN DE WETERING, ‘The Rembrandt Research Project’, in: *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr 1088 (november 1993), p. 764-765. (hierna vermeld als *Letter*)

⁸⁶ *Idem*, p. 765.

⁸⁷ M. BAILY, ‘Rembrandt Research Project ended’ in: *The Art Newspaper* (online) <http://www.theartnewspaper.com/articles/Rembrandt-Research-Project-ended/23044>, geraadpleegd 28 februari 2011, laatste update 24 februari 2011

⁸⁸ E. VAN DE WETERING, *Preface 5*, p. xiv.

jaren heeft aangelegd bevindt zich al sinds 2009 in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag.

2.2. METHODOLOGIE EN VOOROPGESTELDE WERKWIJZE

In wat volgt worden de methodologische uitgangspunten en werkwijze van het RRP toegelicht. De veranderingen die van de Wetering doorvoerde na 1993, worden apart besproken. Hier moet meteen worden opgemerkt dat er een wereld van verschil is tussen het RRP en het CRLB, wat betreft de expliciete verwoording van de gevolgde theorie en methode. Het RRP maakt er een punt van doorheen het gehele *Corpus*, en zelfs in publicaties daarbuiten, luidop na te denken over de onderzoeksmethodologie. Dit denken op meta-niveau heeft buiten het *Corpus* discussies aangezwengeld over Rembrandtconnoisseurship en over kunsthistorisch onderzoek in het algemeen.

De uiteenzetting die volgt is voor een aanzienlijk deel overgenomen uit het voorwoord van het eerste volume van het *Corpus*. Niettemin is het noodzakelijk dat deze informatie in deze masterproef aan bod komt. Enkel nadat dit is gebeurd, kan worden over gegaan tot een kritische toetsing aan de methode van het CRLB.

De vraag naar eigenhandigheid (versus andere vragen) in het RRP

Waar bij het *Corpus Rubenianum* de voornaamste vooropstelling een veelzijdige benadering is, is binnen het Rembrandtcorpus eigenhandigheid hét centrale thema. Het RRP wilde, net zoals hun voorgangers in de Rembrandtvorsing, een kritische catalogus samenstellen met alle volledig door Rembrandt geschilderde werken. Alle andere invalshoeken in het onderzoek, die dus wel aanwezig zijn, dienen om dit doel te verwezenlijken.

Het RRP vertrok aanvankelijk vanuit de catalogus van Bredius. Alle 611 schilderijen die hij aan Rembrandt had toegeschreven zouden onderzocht worden, plus enkele werken die na 1935 werden ontdekt.⁸⁹ In het tweede volume kondigde het RRP aan dat ze, omwille van tijdsgebrek, enkel nog de ingekorte lijst van 420 schilderijen van de hand van Gerson zouden onderzoeken.⁹⁰ De schilderijen zouden in het Rembrandtcorpus chronologisch behandeld worden. Het Rembrandtcorpus is, in tegenstelling tot het CRLB waar ook houtsneden, gravures en wandtapijten besproken worden, enkel een catalogus van de schilderijen. Tekeningen en prenten naar schilderijen worden wel onder de betreffende catalogusnotities vermeld. Elk volume wordt voorafgegaan door enkele essays. Deze hebben vooral betrekking

⁸⁹ J. BRUYN, *Preface 1*, p. xvii.

⁹⁰ J. BRUYN, *Preface 2*, p. x.

tot (schilder)technische observaties, de stilistische eigenschappen van de werken die in het volume besproken worden en eigenhandigheid.

In het Rembrandtcorpus werden de schilderijen ondergebracht in het veelbesproken ABC-systeem. De A-categorie bestaat uit werken die het RRP als eigenhandige Rembrandts beschouwd. In de B-categorie vinden we werken waarvan het auteurschap van Rembrandt niet met zekerheid bevestigd, noch ontkracht kan worden. De C-categorie bestaat uit afgeschreven werken. Een vermelding in *a Corpus* ziet eruit als volgt: (A-, B- of C-categorie) (nummer). Eerst was er sprake om de C-categorie verder onder te verdelen. Het leek aanvankelijk onrechtvaardig om zowel de navolging als de atelierwerken als eventuele later vervalsingen als een homogeen pakket van schilderijen te bezien. Toch was het volgens het oude RRP in een aantal gevallen onmogelijk om te achterhalen of “het Rembrandtesque aspect in een werk het gevolg is van een bewuste (of zelfs frauduleuze) keuze, of het het gevolg is van Rembrandts directe invloed op leerlingen of invloed navolging.”⁹¹ Daarom werden ze allen in de C-categorie geplaatst, waar eventueel onder de catalogusnotitie vermeld kon worden of het werk in Rembrandts atelier ontstond.

In volume I van het *Corpus* is een bijdrage ‘notes on the catalogue’ verwerkt. Hierin staat beschreven hoe de uitgebreide catalogusnotities er qua structuur en inhoud zullen uitzien:

“1. Summarized opinion; 2. Description of subject; 3. Observations and technical information (*Working conditions, Support* - DESCRIPTION - SCIENTIFIC DATA, *Ground* - DESCRIPTION - SCIENTIFIC DATA, *Paint layer* - CONDITION (including Craquelure) - DESCRIPTION - SCIENTIFIC DATA, *X-Rays, Signature, Varnish*); 4. Comments; 5. Documents and sources; 6. Graphic reproductions; 7. Copies; 8. Provenance; 9. Summary.”⁹²

Deze structuur komt terug in *elke* catalogusnotitie. Als er over het betreffende onderwerp geen informatie is, wordt de vermelding ‘none’ gegeven. De secties 1, 4 en 9 zijn interpretatieve uitspraken in verband met auteurschap, terwijl in de overige de ‘objectieve’ informatie wordt meegegeven die hiertoe leidde. De eigenhandigheid wordt grotendeels besproken aan de hand van de technische aspecten van het schilderij (3.). Dit wordt verder in dit hoofdstuk uitgediept in de onderdelen ‘natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken’ en ‘connoisseurship binnen het Rembrandt Research Project’.

Andere voorname aspecten zijn het pedigree (8.), andere historische informatie (5.), kopieën (7.) en prenten (6.). Het pedigree werd telkens nauwlettend opgezocht. Hofstede de Groot, die voordien al veel archiefwerk had gedaan, was niet altijd even correct bij het

⁹¹ J. BRUYN, *Preface I*, xix-xx.

⁹² J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, 1625 – 1631, Den Haag – Boston – Londen 1982, p. 65.

publiceren van de gebruikte informatie. Hierdoor konden zijn pedigrees niet altijd kritisch gecheckt worden. Lideke Peese Binkhorst, de secretaresse van het RRP, hield zich vanaf de start van het project bezig met het opstellen van de pedigrees. Bruyn stelt dat “een vermelding in zeventiende-eeuwse bronnen of documenten” hulp kan bieden bij het “situeren van een schilderij in de context van Rembrandts werk.” Hij stelt daar wel tegenover dat “zelf toeschrijvingen die al lang standhouden met de nodige voorzichtigheid benaderd moeten worden” en dat “het maar in een handvol gevallen mogelijk is om een werk uit een document met zekerheid te identificeren.”⁹³ De historische ontstaanscontext van het schilderij wordt telkens grondig uitgediept. Het opsommen van *alle* kopieën is volgens het RRP nutteloos en onbegonnen werk. Enkel deze van historisch of artistiek belang worden vermeld in het *Corpus*. Het pedigree van een kopie wordt enkel weergegeven wanneer het een licht kan werpen op het origineel. Prenten worden behandeld tot 1800. Contemporaine prenten worden toegelicht in een aparte categorie.⁹⁴ Ook in de bibliografie bij de catalogusnotities wordt geen volledigheid nagestreefd. Enkel de belangrijke literatuur wordt beschreven, aangevuld met verwijzingen naar de meest gebruikte Rembrandtcatalogi, namelijk deze van Bredius, Hofstede de Groot, Bauch en Gerson.⁹⁵

Iconografisch onderzoek werd, met de dood van Jan Emmens, op een lager pitje gezet in het Rembrandtcorpus. Het was volgens Bruyn “niet meer de ambitie van het RRP om nieuw materiaal aan te dragen in dit onderzoeksgebied”. Het RRP stelt in de meeste gevallen enkel de hedendaagse kennis in verband met iconografie te willen meegeven. Christian Tümpel en Collin Campbell zouden ongepubliceerd materiaal ter beschikking stellen om de iconografie toch niet volledig te verwaarlozen.⁹⁶ De iconografie wordt besproken onder 2, Description of the Subject.

Natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken

Bij de aanvang van het RRP werd, in de nasleep van de affaire Van Meegeren, grote hoop gekoesterd voor natuurwetenschappelijk onderzoek bij het uitzuiveren Rembrandts oeuvre.⁹⁷ In samenwerking met het recent opgerichte Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, organiseerde het RRP op 22 en 23 september 1969 in Amsterdam een symposium over de toepassingsmogelijkheden van natuurwetenschappelijk

⁹³ J. BRUYN, *Preface I*, p. xvii.

⁹⁴ *Idem*, p. xviii – xix.

⁹⁵ *Idem*, p. xix.

⁹⁶ *Idem*, p. xiii.

⁹⁷ J. BRUYN, *Preface I*, p. x – xi.; E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xi.

onderzoekstechnieken in Rembrandtonderzoek.⁹⁸ Hieruit werd, nog geen volledig jaar na de oprichting van het RRP, duidelijk dat deze technieken slechts een beperkte toepassingsmogelijkheid hadden met betrekking tot eigenhandigheid. Enerzijds kwam dit omdat de technische aspecten van de schilderijen van Rembrandt volgens het oude RRP niet aanzienlijk verschilden van deze van Rembrandts atelier en navolgers. Anderzijds stelde Bruyn dat de informatie die voortkwam uit natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken ook geïnterpreteerd worden in een web van hypothesen en veronderstellingen. De informatie op zich was niet absoluut.

Niettemin bleef het RRP de technische informatie verzamelen en verwerken in het *Corpus*. Ook al kon geen doorslaggevende informatie over auteurschap worden afgeleid, de technieken leverden wel andere bruikbare informatie. De röntgenfoto's bleken interessant voor inzicht in het artistiek proces. Dendrochronologie kon helpen bij de datering van panelen. Hoewel de dateringen uit de dendrochronologische analyse soms een vroegere datum voorstelde dan deze bekomen door stijlanalyse, zelden of nooit werd er een latere datum gesuggereerd. De verfdwarsdoorsneden wierpen een licht op de gebruikte materialen.⁹⁹ Dit alles zorgde ervoor dat de onderzoekers van het RRP beter geïnformeerd waren over de technische aspecten van Rembrandts schilderijen dan hun voorgangers. Doorheen de jaren heeft het RRP een rijkdom aan materiaal verzameld.

Connoisseurship binnen het oude Rembrandt Research Project

Omdat natuurwetenschappelijk onderzoek geen antwoord kon bieden bij vragen rond auteurschap, moest het RRP terugvallen op connoisseurship. Wel wilde het team ingaan tegen het intuïtieve connoisseurship dat door hun voorgangers werd gebruikt. Centraal in hun betoog stond het verwerven van een geldige basis waarop hun toeschrijvingen gebaseerd konden worden. De keuzes die werden gemaakt in de werkwijze en methodologie van het project dienen allemaal om deze geldige basis te verwerven.

Het RRP was er van overtuigd dat toeschrijvingen moesten gebeuren aan de hand van rationele en communicateerbare argumenten. Bruyn verwees hier naar eerdere vormen van zogenaamd 'rationeel connoisseurship', zoals Morelli, Laurie en Van Dantzig.¹⁰⁰ De bruikbaarheid van Morelli's methode, die uitging van morfologische aspecten, is volgens Bruyn beperkt voor werken in stijl van Rembrandt. Dit heeft alles te maken met de

⁹⁸ Het symposium droeg de naam 'Symposium on technical aspects of Rembrandt paintings'. Er werd een niet gepubliceerde samenvatting geschreven door Renate Keller. E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xi, noot 12.

⁹⁹ J. BRUYN, *Preface 1*, p. xii.

¹⁰⁰ *Idem*, p. xiv.

afwezigheid van zuiver afgelijnde vormen. Ook de werkwijze van A.P. Laurie, die macrofoto's van de verftoetsen van Rembrandt maakte in de jaren 1920, is volgens Bruyn niet bruikbaar. Laurie ging te zeer uit van het isoleren van bepaalde passages, waardoor de verhouding tussen de verflaag en het onderwerp niet in acht werd genomen. Bruyn zei dat Van Dantzig's methode, die uitgaat van het kwantitatieve afwegen van vele verschillende kleine karakteristieken, schijnbaar beschrijft wat er in het hoofd van de connoisseur gebeurt. Maar bij nader inzien blijkt dit niet zo te zijn. Een oordeel over eigenhandigheid kan volgens Bruyn nooit het oordeel zijn van een kwantitatieve analyse. Zuiver vormelijke rationale argumenten zijn volgens het RRP niet bruikbaar voor de connoisseur. Merkwaaardig genoeg valt het RRP terug op een vergelijking gemaakt door Friedländer, de connoisseur bij uitstek die pleitte voor het gebruik van intuïtie, om aan te geven hoe ze wel te werk zouden gaan. De connoisseur moest volgens Friedländer te werk gaan als een denkbeeldige leerling van de schilder die hij onderzoekt. Hij moet niet enkel het eindresultaat beoordelen, maar zich de artistieke visie van een schilder toe-eigenen. Men moet als het ware leren zien en denken zoals de schilder:

“More specifically connected to an individual is what could be called the artistic vision that one feels sets certain margins to what the artist makes or allows his hand to do, and his eye to see, while painting. Sometimes consciously, but mostly unconsciously, the spectator collects in his visual memory complexes of peculiarities regarded as indicative of the artist's vision. These can be isolated features, or much more complex characteristics which escape objective analysis but are nonetheless perceived and considered, rightly or wrongly, as typical for the artist.”¹⁰¹

Bruyn zegt dat we moeten leren zien wat de schilder zag als eigenschappen van een goed schilderij. Deze eigenschappen zijn soms echter complex en kunnen bovendien op verschillende schilderkundige manieren bereikt worden. Toch is het volgens het oude RRP mogelijk om via deze eigenschappen tot criteria voor eigenhandigheid te komen. Deze criteria zijn echter nooit vormelijk *an sich*, maar bestaan uit een relatie tussen het vormelijke en het artistieke proces en de manier van kijken van de kunstenaar.

Het was de mening van het RRP dat een grondige beschrijving van de verflaag er toe kon leiden dat er bepaalde aanwijzingen over Rembrandts eigenheden duidelijk worden. Daarom was het voor het RRP van overgroot belang om de meerderheid van de schilderijen in het echt te bestuderen. Na de onderzoeksreizen hadden de leden van het RRP meer werken van Rembrandt van dicht bij gezien dan voorgaande generatie Rembrandtvorsers. Van de

¹⁰¹ J. BRUYN, *Preface I*, p. xv.

Wetering¹⁰² merkt wel op dat geen enkel teamlid alle werken gezien had. De reizen gebeurden bovendien per geografische concentratie van werken, wat betekent dat de schilderijen niet in chronologische volgorde bestudeerd werden. Tijdens de onderzoeksreizen werden de technische aspecten van het schilderij, van drager tot vernislaag, nauwlettend geanalyseerd. De observaties van de teamleden werden genoteerd en werden er foto's genomen. Het noteren van de observaties gebeurde nog niet volgens een vast patroon met het oog op een drukklare tekst. Zoals reeds gezegd, gebeurde de verwerking van deze informatie pas in een later stadium. Het RRP zag het wel al in deze fase van het project als een basisprincipe "om de eigenschappen van het schilderij als object" "zo volledig mogelijk te leren beschrijven"¹⁰³ Hun uitgangspunt was dat dit op een redelijk objectieve manier kon gebeuren. Het werd verondersteld dat uit deze beschrijvingen vervolgens criteria voor eigenhandigheid konden worden afgeleid:

"Description and interpretation of the physical aspects, hence of what one might call the micro-stylistic features, of the painting claimed a great deal of our attention [...] we felt that the thoroughness of these descriptions was essential: they provide, after all, the most important basis for our assessment, and we imagine that they will also provide indispensable material for the discussion of our conclusion."¹⁰⁴

De beschrijvingen van de verflaag zouden de basis vormen van hun conclusies, maar – door hun objectieve aard - ook kunnen gebruikt worden om deze conclusies te weerleggen. Bruyn benadrukt steeds "het grondige visuele onderzoek" van een schilderij. Hij zegt echter dat de combinatie met natuurwetenschappelijk onderzoek "een bredere basis creëert om de criteria van eigenhandigheid te bepalen."¹⁰⁵ Door een grondigere kennis konden de onderzoekers beter kijken, maar het kijken op zich bleef wel doorslaggevend. Zo ontwikkelden ze een beeld van Rembrandt dat als toetssteen kon worden gebruikt.

Hier moet opgemerkt worden dat het RRP ook de beperkingen besprak van een visuele analyse. Ze wezen onder andere op de toestand van het schilderij en de situatie waarin het bestudeerd wordt.¹⁰⁶ Ook waren ze er zich van bewust dat de observatie steeds geleid wordt door kennis. Zo kwam het RRP na ongeveer vijf jaar onderzoek te weten dat Rembrandt zijn schilderijen steeds van achteren naar voren opwerkte. In de beschrijvingen die voor deze bevinding werden gemaakt, stond niets over deze opbouw te lezen. Bruyn zegt dat we soms

¹⁰² E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xii.

¹⁰³ J. BRUYN, *Preface 1*, p. xi

¹⁰⁴ *Idem*, p. xii.

¹⁰⁵ *Idem*, p. xiii.

¹⁰⁶ *Idem*, p. xi.

moeten *weten* voordat we kunnen *zien*.¹⁰⁷ Niettemin stelt hij dat de toeschrijvingen in *a Corpus* gebaseerd zullen worden op visuele analyse.

Doorheen de tijd heeft het RRP de naam gekregen de canon van Rembrandt voor eens en voor altijd te willen vastleggen door middel van quasi objectieve argumenten. Daarom verdient het hier benadrukt te worden dat de leden van het RRP zich ervan bewust waren dat connoisseurship niet *volledig* in een rationele mal te gieten is. Ze benadrukten ook dat hun toeschrijvingen slechts een opinie zijn. Het beeld dat het RRP van Rembrandt ontwikkelde, was geenszins bedoeld om definitief te zijn:

“ [...] We have tried to interpret our observations of the paintings in such a way that they can be related to a conception of his style and working methods [...]. Naturally, our views are not the last word there is to be said on the subject; they come from testing observations and data against a conception that is just as open to discussion as any scholarly hypomasterproef.”¹⁰⁸

Teamwerk

Zoals gezegd werkte het RRP met een team van onderzoekers. Aanvankelijk was het uitgangspunt dat het team uit specialisten uit verschillende disciplines zou bestaan, bijvoorbeeld onderzoekers gespecialiseerd in archiefwerk en natuurwetenschappelijk onderzoek. Uiteindelijk werd gekozen voor een team van kunsthistorici dat kon terugvallen op specialisten waar nodig. De voornaamste reden dat er werd geopteerd voor teamwerk was simpelweg dat de grondigheid die ze met hun catalogus wilde bereiken, te arbeidsintensief zou zijn voor één persoon. Toch waren er ook andere motivaties om als een team te werk te gaan, meer bepaald met betrekking tot connoisseurship.

Nadat de teamleden in wisselende combinaties van twee de wereld hadden rondgereisd, gebeurde de verwerking van de informatie door het gehele team. “Joint discussion” werd een basisprincipe van het connoisseurship binnen het RRP.¹⁰⁹ Het teamwerk kon er volgens het RRP voor zorgen dat hun oordelen met betrekking tot eigenhandigheid beter gefundeerd zouden zijn. Door in groep te discussiëren, te communiceren en ideeën te toetsen, zou de kans groter zijn dat de criteria voor eigenhandigheid duidelijk werden. Het RRP was zich wel bewust van het feit dat een groep minder aarzelingen heeft bij het nemen van een beslissing dan een individu. Toch wogen de nadelen van teamwerk niet op tegen de vermeende voordelen. Om de werking van groepsdruk tegen te gaan, werd de mogelijkheid in het leven geroepen om *dissenting opinions* op te nemen in het *Corpus*. Concreet betekent dit dat

¹⁰⁷ J. BRUYN, *Preface I*, p. xvi.

¹⁰⁸ *Idem*, p. xx.

¹⁰⁹ *Idem*, p. x – xi.

wanneer één of meerdere teamleden niet akkoord zijn met een bepaalde toeschrijving, dit wordt vermeld in de betreffende catalogusnotitie. Het feit dat dit in het eerste volume niet gebeurde, betekende volgens Bruyn dat de consensus van het team erop wees dat er van Rembrandts vroegste periode een min of meer duidelijk beeld is.¹¹⁰

2.3. DE EVOLUTIE NA 1993

Het Rembrandt Research Project zou na 1993 onder van de Wetering een andere weg inslaan. De koerswijziging heeft volgens de laatste deels te maken met de aard van het oeuvre van Rembrandt na 1640.¹¹¹ De output van Rembrandt vergrootte toen drastisch en werd meer divers, waardoor er minder stilistische eenheid binnen de schilderijen is. Deze situatie vereist volgens Van de Wetering een andere aanpak. Afgezien van deze evolutie in het studieobject, waren er ook gewoon punten in de koers van het oude RRP die voor Van de Wetering lastig lagen, zoals bijvoorbeeld het ABC-systeem.¹¹² Belangrijk is wel dat, zoals Van de Wetering benadrukt in zijn brief aan *the Burlington Magazine*, het hoofddoel van het nieuwe RRP onveranderd blijft, namelijk “to define the extent of Rembrandts painted *oeuvre* using all methods available to us.”¹¹³ Wel moeten we er volgens Van de Wetering een oog voor hebben dat de graad van zekerheid waarmee deze uitspraken gedaan kunnen worden drastisch verschilt van werk tot werk.

Eén van de gevolgen van de nieuwe koers van het RRP was dat een reeks werken die door het oude RRP waren afgeschreven, opnieuw aan Rembrandt werden toegeschreven. Het nieuwe RRP laat dus de streng reductionistische aanpak van het oude RRP achterwege. Volgens Baily¹¹⁴ zou het oude RRP na voltooiing zo'n 250 eigenhandige Rembrandts gecatalogeerd hebben, terwijl dat er bij het nieuwe RRP naar schatting 320 zullen zijn.

Structuur en formele aspecten

De eerste verandering die van de Wetering doorvoerde was om Rembrandts oeuvre niet meer chronologisch, maar thematisch te bestuderen. Hier moet wel opgemerkt worden dat Bruyn in het eerste volume van het Rembrandtcorpus al had opgemerkt dat het “voor de periode in Amsterdam niet slecht zou zijn om homogene groepen schilderijen te bespreken over een grotere tijdsspanne.”¹¹⁵ De grondgedachte is hierbij niet, zoals bij het CRLB, dat de schilderijen in hun iconografische samenhang bestudeerd moeten worden. Eerder werd

¹¹⁰ J. BRUYN, *Preface*, p. xvii.

¹¹¹ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xvi.

¹¹² *Idem*, p. xiii.

¹¹³ E. VAN DE WETERING, *Letter*, p. 764.

¹¹⁴ M. BAILY, *op. cit.*

¹¹⁵ J. BRUYN, *Preface 1*, p. xix.

uitgegaan van het feit dat een bepaald type schilderij een bepaalde aanpak van de schilder vereist. Door de werken per onderwerp te bestuderen, worden volgens van de Wetering¹¹⁶ de “picturale ideeën” van de schilder duidelijk. Dit is bevorderend voor het onderzoek naar de eigenhandigheid.

In de catalogusnotities werd het hanteren van de rigide thematische structuur stopgezet. Van de Wetering stelt¹¹⁷ dat het in sommige gevallen overbodig is om bepaalde zaken (die niet van belang bij het formuleren van de opinie van het RRP) in het *Corpus* te verwerken. Het feit dat de overzichtelijkheid van de voorgaande catalogusnotities hiervoor moet inboeten, is hiervan een jammer maar noodzakelijk gevolg. Ook is het onderscheid tussen de objectieve beschrijving van de verflaag en de interpretatie ervan weggevallen. De beschrijving van de verflaag die het oude RRP voor ogen hield, veronderstelt volgens Van de Wetering een “objectiviteit in het kijken die niet verwezenlijkt kan worden.”¹¹⁸

Ook werd het fel bediscussieerde ABC-systeem achterwege gelaten. Een eerste reden hiervoor is de omvang van de B-categorie. Doorheen de drie volumes was deze de kleinste, terwijl ze eigenlijk –omwille van de subjectieve aard van connoisseurship - de grootste had moeten zijn. Van de Wetering schrijft dat dit niet kwam door een wetenschappelijke hoogmoed van het oude RRP, maar eerder door “een onbewuste respons op de sociale honger naar duidelijkheid.” Een tweede reden is de heterogeniteit van de C-categorie. Het is volgens van de Wetering niet mogelijk om werk van het atelier van Rembrandt te beschouwen als gelijke met navolging. Waar Bruyn beweerde dat het niet mogelijk was om binnen de C-categorie te differentiëren tussen navolging en atelier, heeft Van de Wetering hoop om via technische analyse de atelierproductie te onderscheiden. Door het atelierwerk niet in een aparte categorie te weg te stoppen, kan het nu bestudeerd worden in relatie tot eventuele prototypes van Rembrandt. De complexiteit van atelierwerking bleek inderdaad te groot om zich te laten inpassen in een ABC systeem. Door dit systeem te hanteren werd immers de historische werkelijkheid van atelierwerking genegeerd.¹¹⁹ De verdere implicaties van het verlaten van het ABC-systeem worden toegelicht onder IV.2.2..

Hoewel het hoofddoel nog steeds blijft om de werken die Rembrandt zelf schilderde aan te duiden, is de groep te bestuderen kunstwerken vergroot. Van de Wetering stelt dat met de overstap van de catalogus van Bredius als vertrekpunt naar deze van Gerson, ineens een kleine 200 werken minder bestudeerd werden. Voor het oude RRP leek dit een strategische en

¹¹⁶ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xvii.

¹¹⁷ *Idem*, p. xviii.

¹¹⁸ *Idem*, p. xviii-xix.

¹¹⁹ *Idem*, p. xviii.

tijdsbesparende zet. Van de Wetering is nu echter van mening dat voor het RRP net nuttig is om een grotere hoeveelheid werken onder de loep te nemen. Volgens van de Wetering kan de kennis over “waar, wanneer en met welk doel de niet-Rembrandts werden vervaardigd” tot inzichten leiden over “het eigenhandige oeuvre van Rembrandt”.¹²⁰ Ook heeft het Rembrandtcorpus nu ook *entries* voor verloren werken.¹²¹ Dit was voordien niet het geval, omdat er te weinig technische informatie over deze schilderijen was. Als laatste laat van de Wetering ook etsen en tekeningen aan bod komen. Ze krijgen nog steeds geen apart nummer, maar worden uitgebreid in essays toegelicht.¹²² Deze aanpak heeft de omvang en de werktijd die nodig was om tot de publicatie van de volumes IV en V te komen drastisch verhoogd.

Teamwerk

Zoals gezegd, opteerde van de Wetering in het nieuwe RRP niet opnieuw voor een team van auteurs. In plaats daarvan formaliseerde hij de banden met experts die al een tijd werkzaam waren bij het RRP. Deze medewerkers schrijven soms catalogusnotities, doen onderzoek naar bepaalde aspecten van Rembrandts oeuvre, of leveren een bijdrage onder de vorm van een essay. Niettemin is van de Wetering de *autor intellectualis* van het project. Twee redenen brachten van de Wetering ertoe voor een samenwerking onder de vorm van bijdrages te kiezen en niet als teamverband. Ten eerste is van de Wetering de enige overblijvende van het oude team. Doordat hij nu fungeert als hoofdauteur neemt hij als enige de “redactionele verantwoordelijkheid” voor de gehele reeks van het *Corpus*. De tweede reden heeft te maken met de toeschrijvingen:

“[The] new approach, and in particular the reattributions to which it led, were in fact the sole responsibility of the present author. He therefore is alone able to account for the direction taken by the project since the early nineties and for the contents of Volumes IV and V as a whole. [...] I considered it best [...] that only one person should assume the responsibility of expressing an opinion on the possible authenticity of a painting, or on doubts over the same.”¹²³

Dat de beslissingen over het auteurschap van de schilderijen in het oude RRP door team gebeurde, was een van de fundamentele punten van kritiek geweest (zie V.2.1). Van de Wetering, die bovendien door onderzoeksreizen ook het grootste deel van de werken van Rembrandt in het echt heeft gezien, velt nu als enige het oordeel over auteurschap. Het RRP formuleert dus nu zijn standpunt.

¹²⁰ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. ix.

¹²¹ *Idem*, p. xvii.

¹²² E. VAN DE WETERING, *Preface 5*, p. x.

¹²³ *Idem*, p. xiii.

Connoisseurship in het nieuwe RRP

Zoals gezegd, is een belangrijke reden voor de veranderingen in de methode de output van Rembrandt na 1640. Volgens van de Wetering is het voor deze periode moeilijk om een vaste kern met referentiewerken op te stellen. Rembrandt experimenteerde graag en er is, zeker in zijn latere oeuvre, geen rechtlijnige stijlevolutie te bespeuren. Van de Wetering stelt dat het “onzeker is in hoeverre de kern van referentiewerken besmet is met atelierwerk.”¹²⁴

Volgens van de Wetering zorgde de desillusie in natuurwetenschappelijk onderzoek in de beginnende jaren van het RRP er te vlug voor dat er werd teruggevallen op connoisseurship. Hoewel de andere onderzoekstechnieken werden gebruikt in het oude RRP, haalde connoisseurship te vaak de bovenhand. Doordat het oude RRP hun bevindingen wilden rationaliseren, kwamen er stilistische criteria tot stand. Het te eng volgen van deze criteria zorgde ervoor dat soms meer ‘objectieve’ informatie -afkomstig uit natuurwetenschappelijk of historisch onderzoek- werden weggerationaliseerd.¹²⁵ Van de Wetering zegt dat er inmiddels een grote hoeveelheid vergelijkingsmateriaal is, waardoor natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken opnieuw aan bruikbaarheid winnen:

“Our much more widely conceived research into the use of canvases, grounds, painting technique, signatures and several other features played such a role that we no longer needed to rely solely on a connoisseurship based on the anticipation of how a Rembrandt should look.”¹²⁶

De bredere basis van ‘objectieve argumenten’ zorgt ervoor dat de connoisseur meer heeft dan zijn oog. Deze argumenten kunnen op zichzelf nooit doorslaggevend zijn, maar samengenomen kunnen ze volgens Van de Wetering wel in een bepaalde richting wijzen. In het nieuwe RRP wordt steeds getracht om zo veel mogelijk verschillende argumenten te gebruiken. Via deze argumenten wil Van de Wetering een rangorde van onderzoeksvragen beantwoorden voor elk schilderij:

“Can the painting be seventeenth century? If so, are there indications that it could come from Rembrandt’s workshop? If that is the case, are there indications that it is a copy, or does the work betray a genesis which would suggest that the maker was also the person who developed the conception of the work? If the answer to the latter question is yes, can it be the work of Rembrandt himself, or of a pupil or an assistant, or was it executed by several people?”¹²⁷

Pas nadat al de meer objectieve data zijn uitgeput om deze te beantwoorden, worden connoisseurship en criteria zoals stijl en kwaliteit gebruikt. In het nieuwe RRP wil Van de

¹²⁴ E. VAN DE WETERING, *Directions 2*, 84

¹²⁵ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xii – xiii.

¹²⁶ E. VAN DE WETERING, *Directions 2*, 85

¹²⁷ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xvi.

Wetering, waar mogelijk, vertrekken van een veel kleinere kern “werken die zodanig gedocumenteerd zijn dat we ze als eigenhandig kunnen beschouwen.”¹²⁸ De graad van zekerheid waarmee het oordeel over auteurschap wordt geveld, zal navenant de verhouding tussen meer objectieve argumenten en connoisseurship liggen.¹²⁹ Via de nieuwe methode wil van de Wetering een *a priori* beeld van Rembrandts stijl vermijden. Het is volgens van de Wetering belangrijk om een open beeld van de schilder te bewaren.¹³⁰

Naast de hernieuwde hoop in natuurwetenschappelijk onderzoek is het, zoals reeds werd aangehaald, van belang om de gehele atelierproductie aan onderzoek te onderwerpen. Hierbij wordt ook de relatie tussen opleiding en productie in het atelier in acht genomen. Het onderverdelen in prototypes en ‘satelites’, een term die gebruikt wordt voor variaties die ateliermedewerkers maakten naar een prototype van de meester, kan volgens van de Wetering in vele gevallen helpen om te bepalen welke werken eigenhandig zijn.¹³¹ Naast hulpmiddelen uit natuurwetenschappelijk onderzoek, om bijvoorbeeld te dateren en te zien of er *pentimenti* zijn, moet men voor dit onderscheid wel terugvallen op kwaliteit. Van de Wetering stelt dat we ‘kwaliteit’ min of meer correct kunnen analyseren:

“Developing a more objective approach to the aspect of quality in painting calls for an analysis of how the various painterly procedures (in their very diverse forms) are used to create a convincing image. What is needed for such analyses is an eye for those qualitative differences in a painter's use of the basic pictorial means - at the level of the rendering of form, anatomy, foreshortening, space, drapery, surface structure - that can to a significant degree be objectively identified.”¹³²

Van de Wetering stelt dat dit “misschien kan lijken op traditioneel connoisseurship”, maar “dat deze analytische vorm van kijken” “specifiekere uitspraken over auteurschap kan brengen.” Wanneer er toch connoisseurship wordt gebruikt, is het volgens van de Wetering belangrijk te kijken naar een schilderij als het resultaat van een schildertechnisch proces, en niet te kijken naar schilderij als een beeld. Hierin lijkt van de Weterings opvatting over connoisseurship niet zo zeer te verschillen van deze van het oude RRP. Waarin de twee wel fundamenteel divergeren is dat van de Wetering pas connoisseurship gebruikt als andere argumenten zijn uitgeput, en dat hij geen expliciete eigenhandigheidscriteria tracht te destilleren om in een volgend geval toe te passen.

¹²⁸ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xvii. Van de Wetering stelt dat dit voor de *Small-scale history paintings* (vol. V) mogelijk bleek, maar in veel mindere mate voor de *Self-portraits* (vol. IV)

¹²⁹ E. VAN DE WETERING, *Directions 1*,

¹³⁰ E. VAN DE WETERING, *Directions 2*, 85.

¹³¹ *Idem*, p. 87.

¹³² *Ibid.*

Het nieuwe RRP legt ook een klemtoon op het bestuderen van de zeventiende-eeuwse context om het onderzoek naar auteurschap te bevorderen. Een belangrijk gegeven hierin is het onderzoek naar zeventiende-eeuwse kwaliteitscriteria. Zo wil van de Wetering onze anachronistische blik bijstellen.¹³³ Ook werd er onderzoek gevoerd naar zeventiende-eeuwse opvattingen over eigenhandigheid. Daarnaast worden socio-economische gegevens, zoals de relatie tussen Rembrandt en vooraanstaande verzamelaars, ook bestudeerd. Verder ging er aandacht uit naar Rembrandts denken over kunst. Van de Wetering schrijft dat deze luiken in het onderzoek “aanvankelijk als spin-offs werden gezien, maar dat het geleidelijk aan duidelijk werd dat de kennis die er uit voortkwam direct of indirect gebruikt kon worden om vragen over eigenhandigheid te beantwoorden.”¹³⁴

2.4. FINANCIËLE ONDERSTEUNING

De evolutie van de financiering van het CRLB en het RRP is gelijkaardig. Eerst was er steun vanuit de overheid, maar later moest worden overgegaan op private steun. Het RRP begon met de financiële steun van het Z.W.O. (organisatie voor Zuiver Wetenschappelijk Onderzoek). De universiteit van Amsterdam steunde door het verlenen van onderdak en door tijd vrij te maken voor Josua Bruyn en later voor Ernst van de Wetering. Bij de overgang van het oude naar het nieuwe RRP werd de overheidssteun vernieuwd. Toen echter in 1998 de oorspronkelijke eindtermijn van het onderzoek met dertig jaar overschreden was, werd de structurele steun van het Z.W.O. (toen al N.W.O.) stopgezet. Enkel nog de kosten van de publicatie en de vertaling zouden onder hun rekening vallen. Van 1998 tot 2004 adopteerde de Universiteit van Amsterdam het RRP en dekten ze hiervan de kosten. Vanaf 2004 werd verder gegaan met sponsorgelden, zowel met de bedrijfssponsoring als private giften.¹³⁵

In dit onderzoek ontbreekt mij de tijd om het prijskaartje op te maken van beide projecten. Men kan misschien stellen dat dit zelfs niet echt belangrijk is. Wel moet opgemerkt worden dat de kosten voor de onderzoeksreizen en voor de natuurwetenschappelijke onderzoekstechnieken impliceren dat het RRP een beduidend grotere financiële steun ter beschikking heeft gekregen dan het CRLB.

¹³³ E. VAN DE WETERING, *Directions 2*, 88.

¹³⁴ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xv.

¹³⁵ E. VAN DE WETERING, *Directions 1*, p. 765.; E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xxi; F. GIJZENHOUT, *op. cit.*, p. 33.; E. VAN DE WETERING, *Preface 5*, p. xiv.

3. CONCLUSIE

Doorheen de twee voorgaande delen zijn de lezer ongetwijfeld enkele (soms reeds bekende) verschillen tussen beide projecten duidelijk geworden. In wat volgt worden deze samengenomen en beter uitgelicht. Om een droge herhaling te vermijden, gebeurt de uiteenzetting aan de hand van drie overkoepelende thema's. De bedoeling is hierbij niet enkel de verschillen op te sommen, maar ze ook uit te diepen, waar mogelijk te verklaren en de onderlinge verbanden aan te tonen. Ook worden er enkele nieuwe zaken aangestipt.

Het eerste deel is getiteld 'Ontstaan, Werkwijze en Financiële steun'. Deze drie zaken werden reeds apart besproken, maar de onderlinge relatie kwam nog niet aan bod. Hier worden ze aan elkaar gelieerd en vergeleken. De thema's en invalshoeken die we in beide *Corpora* terugvinden, worden in een volgend deel besproken. De klemtoon ligt hier op het onderscheid tussen het belang van iconografie in het Rubenscorpus en het belang van schildertechnisch onderzoek in het Rembrandtcorpus. In het derde deel worden de verschillen in de traditie van Rubens- en Rembrandtcatalogi toegelicht.

3.1. ONTSTAAN, WERKWIJZE EN FINANCIËLE STEUN

In de ontstaansgeschiedenis van beide projecten is een belangrijk verschil te bemerken, dat zich vertolkt in de gevolgde methodologie. Het CRLB bouwt verder op de documentatie van Ludwig Burchard. Zijn geestelijke erfenis was het vertrekpunt voor deze catalogus. De door Burchard uitgedachte structuur en aandachtspunten werden behouden doorheen het *Corpus Rubenianum*. Het RRP daarentegen, kon met een 'schone lei' beginnen. Hun werkwijze was het resultaat van een beredeneerde vooropgestelde planning die werd gemaakt om een welbepaald doel te verwezenlijken: de schilderijen die Rembrandt eigenhandig vervaardigde isoleren. Een belangrijk aspect in de ontstaanscontext van het project was de uitgesproken ontevredenheid met de toenmalige Rembrandtcanon, die in grote mate tot stand was gekomen door het expansionisme van Bode, Hofstede de Groot en Valentiner. Het oude RRP wilde deze canon uitzuiveren. Ook was er de affaire Van Meegeren. Doordat het traditionele connoisseurship hier had gefaald, wilde het oude RRP de methode rationaliseren om tot betere beslissingen te komen. Concreet vertolkte dit zich in het werken in teamverband en in het gebruik van rationele criteria. In het CRLB waren de begindagen ietwat kalmer van aard. Wel moet aangegeven worden dat Burchard de "vooruitgang die was geboekt in het kritische onderscheid tussen wat door de meester geschilderd werd en wat niet" als een motivatie zag voor het schrijven van een nieuwe oevrecatalogus. Zijn ingesteldheid was echter minder drastisch dan deze van het oude RRP. Ook ging Burchard niet uit van een

‘methodologische tegenbeweging’. Zoals duidelijk werd uit zijn prospectus, beargumenteerde hij zijn toeschrijving niet. Deze traditionele werkwijze werd ook gehanteerd in de eerste decennia van het CRLB. Uit de inleiding van deze masterproef mag duidelijk zijn dat deze werkwijze niet impliceert dat de oordelen minder geldig zijn dan deze verkregen via een rationele methode. Wel zorgt het ervoor dat de bevindingen van de connoisseur minder toetsbaar zijn voor anderen. In het nieuwe RRP liet Van de Wetering de rationele criteria achterwege. Hij tracht nu een zo open mogelijk beeld van Rembrandts oeuvre te bewaren. Ook is hij afgestapt van de drang van het oude RRP om steeds een zo zeker mogelijke beslissing te formuleren.

Voor het RRP werd meer financiële steun vrijgemaakt. Het RRP kon van daardoor het ‘thuissteam’ samenstellen waar ook d’Hulst en Baudouin van droomden, maar door een gebrek aan financiële middelen niet konden verwezenlijken.¹³⁶ Hierdoor werd de beslissing genomen met een team van binnen- en buitenlandse auteurs te werken. Het CRLB heeft echter van deze financiële nood een methodologische deugd gemaakt. Ze zagen de formule van samenwerking met binnen- en buitenlandse experts als een mogelijkheid om meer expertise bij het Rubenscorpus te betrekken. Maar, doordat de volumes door verschillende auteurs worden geschreven en omdat omwille van het behandelde thema soms een welbepaalde aanpak vereist was, is het geheel van het *Corpus Rubenianum* minder uniform. Hoewel er steeds van een gelijkaardig beginpunt wordt uitgegaan, zijn er qua aandachtspunten of kwaliteit soms verschillen tussen de volumes te bemerken. Het is daarom niet altijd mogelijk om uitspraken te doen over ‘het *Corpus Rubenianum*’ in het algemeen. Toch is ook het werken met een vast thuissteam geen garantie voor succes. Het teamwerk van het oude RRP werd voor vele critici een lastig punt, vooral omdat het oude RRP beweerde doormiddel van teamwerk objectiever te kunnen toeschrijven. De oplossing van Van de Wetering was om in het nieuwe RRP slechts één man te laten instaan voor de toeschrijvingen, die niettemin wordt bijgestaan door een team.

Deze verschillende samenwerkingsverbanden hebben alle hun voor- en nadelen. Zoals gezegd is er bij de losse samenwerking het gevaar op fragmentatie van het geheel. Niet van elke onderzoeker kan verwacht worden dat hij op elk gebied de vereiste inbreng kan leveren. Daartegenover staat dat net de onderlinge verschillen in expertise ook een boeiende inbreng kan tewerkstellingen. Ook moet de rol van het *editorial board* van het CRLB niet onderschat

¹³⁶ “[...] it was assumed that [the centrum] would assume the total editorship, with the collaboration of a few young art historians [...]. In that way the collaborators would have been trained in this specific branch of art history [...]. Unfortunately, the financial means to realize this plan were lacking.” R. A. D’HULST & F. BAUDOUIN, *Foreword I*, p. xi-xii.

worden. Hoewel de auteur steeds het laatste woord heeft, kan het *board* van het CRLB ermee in debat gaan.¹³⁷ Zo is er een uniforme achtergrond doorheen het Rubenscorpus, al heeft deze ondertussen wel zo'n drie generatiewissels ondergaan.¹³⁸ Bij samenwerking in een vast team zou men kunnen verwachten dat de groepsdynamiek kan zorgen voor een gezonde werkdruk. Deze was, zoals vermeld, bij het CRLB niet bij alle auteurs aanwezig. Hier moet wel opgemerkt worden dat Van de Wetering¹³⁹ stelt dat in het oude RRP ook niet elk teamlid even hard presteerde. Wel kan men in een vast team gemakkelijker een uniforme standaard hanteren, wat er voor zorgt dat de reeks meer een geheel is en als zodanig beoordeeld kan worden. Dat een uniforme standaard ervoor zorgt dat de kwaliteit hoger is, is uiteraard niet gegarandeerd. Ook is een vast team geen garantie voor de geldigheid van de toeschrijvingen. Meer zelfs, het connoisseurship in teamverband wekte argwaan bij de critici. De meningen van het oude RRP werden als autoritair ervaren. In het CRLB daarentegen, wordt uitgegaan van een meerstemmigheid bij de toeschrijvingen. Zowel de mening van Burchard, als die van de auteur als eventueel die van het *editorial board*, worden in het CRLB vermeld.¹⁴⁰

Het grote verschil in financiële steun heeft nog meer effecten op de werkwijze. Zo waren er voor het CRLB niet voldoende middelen om aan natuurwetenschappelijk onderzoek te doen. Wel wordt dit onderzoeksmateriaal, zoals bijvoorbeeld röntgenfoto's, bij het Rubenscorpus betrokken als het reeds beschikbaar is en de betreffende auteur het kan interpreteren. Maar het materiaal wordt slecht occasioneel verworven vanuit het CRLB zelf. Meermaals werd mij mondeling verteld dat ook de schaal van Rubens' werken hier voor iets tussenzit. Rubens schilderde vele grote altaarstukken, historieschilderijen en mythologische taferelen. De grootte van deze werken zorgt ervoor dat het te kosten- en arbeidsintensief is om systematisch natuurwetenschappelijk onderzoek door te voeren op het hele oeuvre. Niettemin, zou zulk onderzoek wenselijk zijn. Volgens Nico Van Hout is consequent natuurwetenschappelijk onderzoek een lacune in de Rubensvorsching in het algemeen. Wel stelt

¹³⁷ G. STOLZ, *op. cit.*, p. 115

¹³⁸ Dit is misschien een geschikt punt om op te merken dat ook het CRLB doorheen de jaren een veranderingen doormaakte. Zo waren er kleine structurele veranderingen in de reeks na de overstap van de uitgeverij Arcade naar Harvey Miller in 1978 (bij het verschijnen van N. DE POORTER, *CRLB*, vol. 2 *The Eucharist Series I-II*, Turnhout 1978). Ook is er sinds de jaren 1990, al waren er voordien al enkele uitzonderingen, consequenter aandacht materiële toestand van het schilderij en is men meer en meer afgestapt van de niet beargumenteerde toeschrijvingen. Zoals gezegd bevat het CRLB sinds 2005 ook illustraties in kleur. Deze veranderingen hadden echter niet zo'n omvang als de koerswijziging van het nieuwe RRP.

¹³⁹ In een interview met S. HOCHFELD, 'What is a real Rembrandt?' in *Artnews* vol. 103 nr. 2 (Februari 2004), p. 87. (hierna vermeld als *Real*).

¹⁴⁰ De gevolgen van beide methodes voor de receptie van beide projecten worden toegelicht in hoofdstuk IV.

hij dat er “uiterst waardevolle studies” worden uitgevoerd naar aanleiding van restauraties.¹⁴¹ In 2007 begon men in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen met financiële steun van the Getty Foundation aan een technische doorlichting van de Rubenscollectie.¹⁴² Deze ‘kleine beetjes’ helpen om het geheel van kennis stapsgewijs uit te bouwen. Toch wordt deze informatie voorlopig niet altijd in de *complete embodiment of our improved knowledge of Rubens* opgenomen. Het RRP daarentegen heeft in het Rembrandtcorpus een tot nog toe ongeziene rijkdom aan natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal samengebracht en verwerkt. Ook de gecoördineerde onderzoeksreizen die het RRP maakte, en die eigenlijk wenselijk zijn bij het opstellen van een catalogue raisonné, worden niet ingericht vanuit het CRLB. Andermaal kan gesteld worden dat de financiële steun hier voor iets tussenzit. De auteurs van het CRLB dienen op eigen kosten de wereld in te trekken.

3.2. THEMA’S EN INVALSHOEKEN

Een merkwaardig verschil tussen de behandelde thema’s in beide *Corpora*, is te vinden in klemtoon die het CRLB legde op iconografie enerzijds en de klemtoon die het RRP legde op schildertechnische analyse anderzijds. Merkwaardig is dat het RRP blijkbaar, door de aanstelling van Jan Emmens als specialist iconografie, aanvankelijk wel plande om de iconografie een voornamere rol te laten spelen in de publicaties. Na het vroegtijdige overlijden van Emmens werd diens positie echter niet opnieuw ingevuld. In het *Corpus Rubenianum* daarentegen, is de iconografie een prominent aanwezig thema. Dit komt, zoals hier eerder werd opgemerkt, door de intellectuele persona van Rubens en door de kwaliteit van zijn inventies. Naast een iconografische duiding van elk schilderij in de catalogue raisonné-sectie, wordt de iconografie ook contextueel uitgediept in de inleidende essays van de meeste volumes. Ook in Burlington Magazine¹⁴³ werd dit verschil opgemerkt. Hierdoor stelt Burlington Magazine dat “we Rembrandt nu beter kennen als schilder, en pari passu meer weten over Rubens’ ideeën.” Dit is het algemene beeld dat leeft over beide projecten.

¹⁴¹ N. VAN HOUT, *Functies van doodverf. Met bijzondere aandacht voor de onderschildering en andere onderliggende stadia in het werk van P.P. Rubens*, Doctoraatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven 2005, p. 28. Van Hout verwijst in het bijzonder naar de studies van “de Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel, de National Gallery te Londen, de Uffizi te Florence, het Wallraf-Richartz Museum te Keulen en het Prado in Madrid.”

¹⁴² De publicatie van de onderzoeksresultaten verschijnen per schilderij. Tot op heden werden *De verloren zoon* (inv. 781) en de *Aanbidding der Koningen* (inv. 298) afgehandeld. In het kader van Rubens doorgelicht verscheen ook een boek over Rubens’ schildertechniek: N. VAN HOUT & A. BALIS, *Rubens doorgelicht: meekijken over de schouder van een virtuoos*, Antwerpen 2010.

¹⁴³ THE BURLINGTON MAGAZINE, ‘The Apotheosis of Rubens’, in: *The Burlington Magazine* vol. 146 nr. 1212 (Maart 2004), p. 147. (hierna vermeld als *Apotheosis*)

Toch moeten we de recente veranderingen die Van de Wetering doorvoerde (na de publicatie van het net vermelde editoriaal) niet uit het oog verliezen. Hierbij kwam niet de iconografie centraal te staan, maar ging wel meer aandacht uit naar Rembrandts ideeën en naar de zeventiende-eeuwse context. Ook mogen we de ogen niet sluiten voor het feit dat sommige auteurs van het Rubenscorpus geruime aandacht besteedden aan schildertechnische observaties. Ondanks deze nuancering moeten we wel concluderen dat het stereotiepe beeld van beide projecten toch op enige grond van waarheid gestoeld is.

In het *Corpus Rubenianum* wordt reeds geruime tijd meer gewerkt vanuit een contextuele aanpak. Deze bijdragen zijn het gevolg van historisch onderzoek. Het feit dat meer aandacht wordt geschonken aan de zeventiende-eeuwse context, maakt het CRLB meer dan een catalogue raisonné in de strikte zin van het woord. In het oude RRP daarentegen, bleef in de essays de notie van auteurschap steeds het uitgangspunt. Het nieuwe RRP geeft in de essays, zoals gezegd, wel blijk van een meer contextuele aanpak, al moet het thema ‘auteurschap’ daar niet steeds voor wijken.

Een voorlaatste punt dat vermeld moet worden, is de nadruk die het RRP (zowel het oude als het nieuwe) legt op reflectie over de gevolgde methode. Dit denken op metaniveau is een hoeksteen van de wetenschappelijke praktijk. Het is wenselijk, zeker in de menswetenschappen waar met niet exacte data wordt gewerkt, dat de positie en de methodes van de onderzoeker duidelijk gemaakt worden. Het feit dat deze zaken expliciet geformuleerd worden, maakt ze kritisch toetsbaar voor anderen. Zo heeft het RRP bijvoorbeeld het methodologische debat over connoisseurship bevorderd. In het *Corpus Rubenianum* is de methodologische reflectie niet expliciet aanwezig. Zoals voordien werd benadrukt zegt dit niets over de kwaliteit van de toeschrijvingen *an sich*.

Last but not least, is auteurschap een thematiek die door beide projecten wordt behandeld. Zoals reeds herhaaldelijk werd benadrukt staat dit voor het RRP centraal, en is dit voor het CRLB een vraag tussen andere vragen. Het RRP maakte er zijn hoofddoel van om alle eigenhandige Rembrandts aan te duiden. Ze wilden hun keuze bovendien zo goed mogelijk onderbouwen. Het CRLB besteedt ook geruime aandacht aan werk dat door anderen naar het ontwerp van de meester werd uitgevoerd. Zoals gezegd nam het CRLB zich wel voor de eigenhandigheid van de werken onder de catalogusnotities te bespreken, al gebeurde dit initieel zonder uitvoerige argumentatie. Beide projecten sluiten zich hiermee enigszins aan bij de traditie van Rubens- en Rembrandtcatalogi. Het loont daarom de moeite deze traditie bondig te bespreken.

3.3. “HOW MANY DID YOU COUNT?”: DE TRADITIE IN RUBENS- EN REMBRANDTCATALOGI

Hubert von Sonneburg, voormalig restaurator in het Metropolitan Museum in New York, schreef dat hij zich het symposium voor de driehonderdste verjaardag van Rembrandts dood en de daaraan gekoppelde tentoonstelling nog levendig herinnerde. Na de tentoonstelling te hebben rondgewandeld, vroegen de Rembrandtvorsers steevast aan elkaar “How many did you count?”. Hiermee wezen ze uiteraard op het aantal eigenhandige Rembrandts in de tentoonstelling.¹⁴⁴ In de Rembrandtliteratuur is er eenzelfde traditie van het ‘tellen’ van de eigenhandige Rembrandts. Tussen de periode 1848 en vandaag verschenen er zo’n twintig beredeneerde catalogi van Rembrandts schilderijen.¹⁴⁵ In de secundaire literatuur wordt het aantal gecatalogeerde werken steeds als belangrijkste aspect van deze catalogi naar voren geschoven. Dit aantal varieert sterk van catalogus tot catalogus. Bij de aanvang van het RRP was het, zoals reeds herhaaldelijk werd benadrukt, de bedoeling om het project in deze heersende traditie uit te werken. Zij het dat het RRP niet de eigenhandige Rembrandts wou opsommen, maar hun keuze ook zo grondig mogelijk wetenschappelijk wou onderbouwen. Hierbij zouden ze aandacht hebben voor een grote basis natuurwetenschappelijke, historische en stijlkritische gegevens.

Uit het werk van de generaties Rubensvorsers voor Burchard, waren twee grote beredeneerde catalogi voortgekomen, namelijk deze van John Smith en deze van Max Rooses. Tijdens Burchards leven werd door de Duitse kunsthistoricus Adolf Rosenberg het Rubensdeel in de *Klassiker der Kunst* geschreven. Volgens Vlieghe¹⁴⁶ was dit een mijlpaal in de Rubensvorsing. Niet zozeer Rosenbergs boek zelf, maar de kritieken erop van onder andere Wilhelm Bode en Glück waren van belang. Deze zorgden ervoor dat Rudolf Oldenbourg het boek herwerkte (zoals gezegd werd dit boek postuum voltooid door Burchard). De chronologie en de stijlevolutie die Oldenbourg beschreef worden volgens Vlieghe nog steeds grotendeels gehanteerd. Er was dus al min of meer consensus over de afbakening van Rubens’ oeuvre. Tussendoor moet hier trouwens ook opgemerkt worden – er werd al eens op gewezen bij Burchard – dat datering in de Rubensstudie een groter aandachtspunt is in de literatuur dan bij Rembrandt. Vlieghe stelde dat het opzet van de *Klassiker* serie er in bestond om “het oeuvre van de grote meesters zo volledig mogelijk en in chronologische volgorde” af te

¹⁴⁴ H. VON SONNENBURG, ‘On Condition’, in: H. VON SONNENBURG, W. LIEDTKE (ET AL.), *Rembrandt/Not Rembrandt: Aspects of Connoisseurship* (exh. cat. Metropolitan Museum of Art, New York 1995) New York 1995, p. 57.

¹⁴⁵ F. SIJNSTRA, *op. cit.*. We kunnen stellen dat de moderne Rembrandtvorsing pas begon met het werk van Wilhelm Bode (1880).

¹⁴⁶ H. Vlieghe, *Historiek*, p. 14.

beelden.¹⁴⁷ Toch werden in deze catalogus, evenals in de werken van Smith en Rooses, ook schilderijen besproken die niet helemaal van de hand van de meester zijn. Telkens werd aangegeven waar dit het geval was, maar wel werden de werken bij het oeuvre van de meester gerekend. Ook Michael Jaffé, een vooraanstaande Rubensexpert uit de generatie na Burchard, publiceerde een overzichtscatalogus van Rubens' werk naar dit model.¹⁴⁸ Uit de vergelijking met het Rembrandtonderzoek komen drie vaststellingen naar voren. Ten eerste zijn er bij Rubens betrekkelijk minder beredeneerde catalogi dan bij Rembrandt. Ten tweede zijn de Rubenscatalogi minder fel uiteenlopend wat het beeld van het oeuvre van de meester betreft. Ten derde wordt in Rubenscatalogi een ruimer begrip van de notie 'oeuvre' gehanteerd.¹⁴⁹ Hier rijst de vraag: Van waar komt deze opmerkelijke verschillen in de onderzoekstraditie rond twee schilders die qua tijdruimtelijke context niet beduidend ver uit elkaar liggen?

Deze zaken worden toegelicht in het volgende hoofdstuk, waar de notie 'eigenhandigheid' bij Rubens en Rembrandt wordt uitgelicht aan de hand van de atelierhypothesen van beide projecten.

¹⁴⁷ H. Vlieghe, *Historiek*, p. 14.

¹⁴⁸ M. Jaffé, *Rubens: Catalogo Completo*, Milaan 1989.

¹⁴⁹ Hier kan opgemerkt worden dat van de olieverfschetsen van Rubens, waarvan in de regel wordt verondersteld dat ze helemaal eigenhandig zijn, twee catalogi in de 'Rembrandt-stijl' verschenen. Deze trachten telkens het geheel van Rubens' eigenhandige tekeningen en olieverfschetsen af te bakenen. De twee catalogi zijn deze van Van Puyvelde en van Held: L. VAN PUYVELDE, *les Esquisses de Rubens*, Brussel 1940; J. HELD, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Washington 1980.

III. ‘EIGENHANDIGHEID’ BIJ RUBENS EN REMBRANDT

In wat volgt worden de verschillen in de methode van het CRLB en het RRP verder uitgewerkt en verklaard aan de hand van de toeschrijvingen in beide *Corpora*. Niet zozeer de aard van de oordelen en criteria worden hierbij als leidraad genomen, maar eerder de categorieën waarnaar deze oordelen verwijzen. De hypothesen over de atelierproductie en – werkwijze staan hier dus centraal. Deze zijn uiteraard bepalend voor de aanpak van onderzoeksprojecten als het RRP en het CRLB. In mijn bachelorproef toonde ik aan hoe observatie altijd geleid wordt door kennis. In deze context betekent dit dat de ‘kennis’ inzake atelierproductie de observatie van de connoisseur ten dele bijstuurt. Het is dus van belang om een licht te werpen op deze kennis. Hier wordt bestudeerd hoe deze kennis tot stand kwam en hoe ze in stand wordt gehouden. Vaak is er in deze processen een wisselwerking tussen historische informatie en connoisseurship. Deze wisselwerking wordt hier toegelicht indien ze aanwezig is. Hier zou men kunnen opmerken, zoals onder andere Morelli dat deed, dat historische informatie niet relevant is voor connoisseurs omdat ze enkel aandacht dienen te hebben voor het object. Toch is de historische dimensie, zoals duidelijk zal worden, in een vergelijking tussen het CRLB en het RRP niet los te koppelen van de gevolgde methodologie.

Wegens een tijd- en plaatsgebrek was het niet mogelijk om de gehele atelierproductie in dit hoofdstuk te verwerken. Daarom werd enkel uitgegaan van de schilderijen uit beide ateliers.

1. CORPUS RUBENIANUM LUDWIG BURCHARD

Historische fundamenten

Bij Rubens is het een aangenomen feit, al was dit niet altijd zo,¹⁵⁰ dat hij een aanzienlijk deel van zijn oeuvre in samenwerking met assistenten vervaardigde. Dat komt grotendeels door het historische bewijsmateriaal. Volgens Baudouin¹⁵¹ waren twee gegevens van doorslaggevend belang.¹⁵² Het eerste is de reeds aangehaalde brief aan Sir Dudley Carleton, waarin Rubens vormen van samenwerking in zijn atelierproductie beschreef. Ten tweede zijn er de contracten voor de gewezen plafondschilderingen in de huidige Carolus Borromeuskerk

¹⁵⁰ Balis (*Fatto*, p. 98-99.) verwees naar Leo Van Puyvelde, die het bestaan van het Rubensatelier ontkende. Volgens Van Puyvelde waren de kwaliteitsafwijkingen in het oeuvre van Rubens het gevolg van een hoge werkdruk. Balis stelt dat dit standpunt in de “recente literatuur” (1986) “niet meer serieus genomen wordt.” Van Puyvelde had slechts enkele volgelingen, van wie Marie-Louise Hairs de meest prominente was.

¹⁵¹ F. BAUDOIN, *Catalogus*, p. 143.

¹⁵² Balis (*Fatto*) gaf in zijn artikel een grondig overzicht van de andere beschikbare bronnen. De twee die hier door Baudouin werden aangehaald zijn echter, zoals hij zelf aangeeft, de twee meest fundamentele.

in Antwerpen. Hierin werd beschreven dat Rubens schetsen diende te leveren die door medewerkers mochten worden uitgevoerd.

De brief aan Carleton bevestigt historisch bepaalde categorieën van samenwerking waarnaar de connoisseur kan refereren. Uiteraard is dit maar een basis, een minimum aan houvast. We dienen er van uit te gaan dat de uiteindelijke band tussen zo'n categorie en een schilderij enkel met behulp van het oog gemaakt kan worden. Zo kunnen we er niet op vertrouwen dat de mate van samenwerking binnen de schilderijen die in Rubens' correspondentie met Carleton beschreven werd overeenstemt met de werkelijkheid.¹⁵³ Wel hebben we bij benadering een idee van de mogelijkheden. De categorieën dienen ook verder verfijnd te worden met behulp van connoisseurship. Balis benadrukt dat het historische bewijsmateriaal naar een bepaald tijds punt in Rubens oeuvre verwijst. Hij stelt dat Rubens doorheen zijn carrière in Antwerpen een georganiseerd atelier had, maar dat deze organisatie misschien "verschillende vormen aannam doorheen de tijd".¹⁵⁴

Balis wijst erop dat 'het atelier' een abstractie is van meerdere individuen. Deze individuen kwamen bij Rubens in de leer om zijn schilderstijl en –techniek onder de knie te krijgen. Ook bleven sommigen van hen voor Rubens werken nadat ze zelf meester werden, zoals Van Dyck en Erasmus Quellin II.¹⁵⁵ Idealiter moeten toeschrijvingen aan 'het atelier' vermeden worden, en moet in de plaats daarvan een specifieke hand binnen dat atelier naar voren geschoven worden. Hier botsen we op een beperking binnen het historisch onderzoek. Rubens genoot namelijk privileges omdat hij hofschilder was. Daarom moest hij zijn leerlingen niet aangeven bij het Sint-Lucasgilde. Dit zorgt ervoor dat de namen die gekend zijn van ateliermedewerkers gering zijn. De namen die we wel kennen, zijn op een eerder toevallige wijze overgeleverd. Een naam en een indicatie van wanneer deze medewerker voor Rubens actief was, kunnen een grote hulp zijn om de inbreng van een ateliermedewerker in Rubens' oeuvre te onderscheiden. In het beste geval kunnen we op basis van de schilderijen die deze medewerker buiten Rubens' atelier maakte een stilistisch profiel opstellen. Doordat de namen echter ontbreken, kan in vele gevallen niet meer gedaan worden dan Rubens' inbreng te onderscheiden van onbekende handen.

¹⁵³A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986., p. 37. (hierna vermeld als *CRLB vol. 17 (2)*)

¹⁵⁴*Idem*, p. 44 – 45.

¹⁵⁵A. BALIS, *Fatto*, p. 100.

Verschillende categorieën van samenwerking

De categorieën uit Carletons brief werden in het vorige hoofdstuk al eens kort aangehaald. Hier worden ze verder uitgediept. De typologie die Balis opstelde van Rubens' atelierproductie wordt hier als leidraad gebruikt. Ze wordt geïllustreerd en geduid aan de hand van voorbeelden uit de Corpusdelen.

Ten eerste is er een groep volledig eigenhandige werken. Ondanks de vele voorbeelden van samenwerking in het Rubensatelier, zijn er ook schilderijen die de meester helemaal eigenhandig vervaardigde. Het bestaan van deze categorie werd historisch bevestigd in onder andere de brief aan Carleton. Volgens Balis vinden we de eigenhandige werken onder bijvoorbeeld de "portretten van Rubens' familie, schilderijen voor opdrachtgevers waarmee Rubens een speciale band had of die een bepaalde status genoten, de landschappen waarvoor geen voorstudie bestaat" en "merkwaardig genoeg ook enkele onder grote altaarstukken".¹⁵⁶ Dat Rubens een schilderij als de *Aanbidding der Koningen*¹⁵⁷ (Pl. I, fig. 1) in Antwerpen dat 447 bij 336 cm groot is helemaal zelf schilderde, is inderdaad opmerkelijk. Zeker omdat het schilderij niet enig is in zijn soort. Volgens Balis zijn Rubens' motivaties om een werk al dan niet eigenhandig te schilderen niet eenduidig:

"Dealing with a discriminating connoisseur he would have taken special care to please him, and the subject matter might also spur him on to paint "con amore", the price offered would also come into play, and maybe also the importance of the painting's location and the exposure it would get."¹⁵⁸

Deze motivaties kunnen dus niet afzonderlijk als argument gebruikt worden om een toeschrijving aan Rubens te bevestigen. Toeschrijvingen worden vooral gemaakt op basis van technische en stilistische gegevens en kwaliteit. Deze laten zich bij Rubens vooral voelen in een zuinig verfgbruik, waarbij met een minimum aan middelen een bepaald effect wordt bereikt. Ook in het artistieke proces kunnen zaken worden gevonden die een toeschrijving aan Rubens ondersteunen. Zo kunnen de aanwezigheid van *penitenti* of grote afwijkingen van het initiële ontwerp erop wijzen dat het schilderij in kwestie eigenhandig is.¹⁵⁹

Een tweede categorie zijn de werken die Rubens maakte in samenwerking met andere meesters. Dit waren dus geen assistenten die werkzaam waren binnen zijn atelier, maar volleerde schilders die reeds zelfstandig werkte. Vaak waren deze schilders specialisten in bepaalde genres, zoals dieren (Frans Snyders), landschappen (Jan Wildens) of bloemen en

¹⁵⁶ A. BALIS, *Fatto*, p. 102.

¹⁵⁷ P. P. Rubens, *Aanbidding der koningen*, 1624, Olieverf op paneel, 447 x 336 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen.

¹⁵⁸ A. BALIS, *Fatto*, p. 103.

¹⁵⁹ G. MARTIN, *CRLB vol. 15*, p. 75.

flora (Jan Bruegel). Soms ontwierp Rubens de te schilderen passages, en soms werden ze vrijgelaten in het ontwerp. Een gekend voorbeeld van een samenwerking met een andere meester is de *Straf van Prometheus*,¹⁶⁰ (Pl. II, fig. 2) waarin Snyders de adelaar schilderde. Volgens Balis¹⁶¹ was het in deze schilderijen de bedoeling om een stilistische heterogeniteit te creëren. De andere meester probeerde dus niet zoals Rubens te schilderen, maar benadrukte net zijn eigen stijl. Aangezien we in dit geval vaak de eigenhandige schilderijen kennen van de andere meesters, beschikken we over referentiemateriaal waaraan we de toeschrijving aan de andere schilder kunnen toetsen. Ook is er een grote hoeveelheid historisch bewijsmateriaal, zoals inventarissen waarin de namen van andere meesters vermeld worden. De taak van de connoisseur wordt hier dus vergemakkelijkt. Toch is het herkennen van de andere meesters niet steeds een vanzelfsprekendheid. Zo bestaat er bijvoorbeeld onenigheid over de mogelijke inbreng van Wildens in enkele van Rubens' jachtaferelen.¹⁶² Hier werkte Rubens samen met een meester die zijn aanwezigheid niet probeerde te benadrukken.

Een derde mogelijke vorm van samenwerking zijn de schilderijen die Rubens in samenwerking met zijn atelier maakte. In tegenstelling tot de voorgaande categorie, proberen de medewerkers hier hun sporen uit te wissen.¹⁶³ Enkele zeventiende-eeuwse bronnen getuigen van een *mogelijke* werkwijze.¹⁶⁴ Er is nog altijd geen overtuigend bewijsmateriaal dat op een structurele vorm van samenwerking heeft blootgelegd. Wel is zeker dat Rubens in de eerste plaats instond voor het ontwerp, wat zich uit in een tekening of een olieverfschets. Mogelijk schilderde Rubens daarna de doodverf van het schilderij, die vervolgens werd opgewerkt door assistenten.¹⁶⁵ Op het einde bracht Rubens de nodige retouches aan. Deze retouches waren een vorm van kwaliteitscontrole. Omdat deze zich in de zichtbare verflag

¹⁶⁰ P.P. Rubens en Frans Snyders, *de straf van Prometheus*, 1610-1611, olieverf op doek, 243 x 210 cm, Museum of Art, Philadelphia.

¹⁶¹ A. BALIS, *Fatto*, p. 104.

¹⁶² A. BALIS, *CRLB vol. 17 (2)*, p. 43. Een voorbeeld van een werk waar Wildens' deelname wel algemeen aanvaard wordt is: P. P. Rubens, *De Calydonische zwijnenjacht*, Kunsthistorisches Museum, Wenen (CRLB 17 (2) nr. 10).

¹⁶³ A. BALIS, *Fatto*, p. 104.

¹⁶⁴ Balis (*Fatto*, p. 98.) verwijst naar Bellori, Sandrart en de Piles en Sperling, allen zeventiende-eeuwse auteurs die deze werkwijze beschreven. Enkel Otto Sperling had het atelier bezocht, namelijk in 1621. Hij zag er "many young painters who worked on different pieces on which Sr. Rubens had drawn with chalk and put a spot of colour here and there; the young men had to execute these paintings which then were finished off with lines and colours added by Rubens himself".

¹⁶⁵ Van Hout (*op. cit.*, p. 99) besprak in zijn doctoraat de zes werken van de onvoltooide Hendrik IV cyclus. Doordat de schilderijen in een verschillende mate zijn uitgewerkt, geven ze een boeiend inzicht in Rubens' werkproces. Van Hout beweert dat, in dit geval, de inbreng van de assistenten na de doodverf van Rubens tot stand kwam: "Dit werk van anderen is vaak haast onmerkbaar in Rubens' doodverf geïntegreerd en doorgaans moeilijk als dusdanig te herkennen. [Toch] treft de aandachtige toeschouwer in sommige van deze werken grotere kwaliteitsverschillen aan [...]." Het citaat heeft betrekking op twee werken van de Hendrik IV cyclus in Florence namelijk: P.P. Rubens, *De triomf van Hendrik IV*, 1628-1630, Uffizi, Florence; P.P. Rubens, *Hendrik IV als overwinnaar* (?), 1628-1630, Uffizi, Florence.

bevinden, zijn ze gemakkelijker vast te stellen dan inbreng in de vroegere fases. Rubens schreef in zijn brief aan Carleton dat hij zijn atelierwerk zodanig kon retoucheren dat het een eigenhandige Rubens werd.¹⁶⁶ Volgens Balis kunnen we echter soms zien dat Rubens zijn eigen aandeel in de correspondentie met Carleton overdreef.¹⁶⁷ Niettemin moeten we veronderstellen dat de retouches van Rubens aanzienlijk kunnen variëren. In de werken die Rubens maakte met behulp van zijn atelier, kan het aandeel van beiden dus beduidend verschillen. Vooral het feit dat de wisselende inbreng van Rubens en zijn atelier gespreid zijn over de verschillende productiestadia van het schilderij, maakt de categorie ‘Rubens en atelier’ lastig om precies te duiden. Vooral als passages van een slechtere kwaliteit zijn, of als ze overeenkomen met een andere gekende hand, is er reden om aan te nemen dat ze niet door Rubens geschilderd werden.

Er zijn ook werken die enkel door het atelier werden gemaakt, waar Rubens niet of nauwelijks de hand aan heeft gelegd. Dit waren vaak replica’s of variaties van een Rubenscompositie. De replica’s waarin Rubens niet tussenkwam zijn dikwijls slecht van kwaliteit. Het vervaardigen van kopieën had een didactische functie, maar volgens Balis was de motivatie toch hoofdzakelijk om de output van het atelier vergroten.¹⁶⁸ Om te bepalen of een replica of kopie werd vervaardigd binnen het Rubensatelier, kan men in het CRLB niet terugvallen op een brede basis data uit natuurwetenschappelijk onderzoek. Er wordt daarom vooral gekeken naar technische overeenkomsten. Ook kunnen “significante afwijkingen van het origineel” er op wijzen dat het werk in Rubens’ atelier vervaardigd werd.¹⁶⁹ Bovendien kan de herkomstgeschiedenis hier in sommige gevallen duidelijkheid scheppen. Het feit dat een schilderij een replica is, is een motivatie om aan te nemen dat het geen eigenhandig werk is. Er wordt namelijk in de regel verondersteld dat Rubens zijn eigen werk niet kopieerde. Hofportretten konden hier, naargelang de opdrachtgever, volgens Balis een uitzondering op zijn.¹⁷⁰ Uiteraard is het ook mogelijk dat Rubens retouches aanbracht op de replica’s. Indien dit in grotere mate gebeurde, is er uiteraard sprake van een samenwerking met het atelier. Een voorbeeld van de praktijk van kopiëren in het Rubensatelier is *De dood van Seneca*, waarvan drie versies bestaan. De versie eerste bevindt zich in München en is een eigenhandig schilderij.¹⁷¹ (Pl. III, fig. 3) De tweede versie is een atelierreplica, met retouches van

¹⁶⁶ A. BALIS, *CRLB vol. 17 (2)*, p. 38.

¹⁶⁷ A. BALIS, *Fatto*, p. 98-99

¹⁶⁸ *Idem*, p. 108.

¹⁶⁹ A. BALIS, *CRLB vol. 17 (2)*, p. 46.

¹⁷⁰ A. BALIS, *Fatto*, p. 106.

¹⁷¹ P.P. Rubens, *De dood van Seneca*, olieverf op paneel 184.5 x 155.5, Alte Pinakothek, München, (CRLB 13 nr. 54)

Rubens.¹⁷² (Pl. III, fig. 4) Volgens McGrath heeft Rubens zeker het hoofd van Seneca herwerkt.¹⁷³ Er bestaat een kopie in Stockholm, niet afkomstig uit het atelier van Rubens, die suggereert dat er in het Rubensatelier nog een herwerkte versie van de compositie werd gemaakt.¹⁷⁴ (Pl. III, fig. 5) De wijzigingen ten opzichte van de twee andere versies zijn volgens McGrath te groot om te veronderstellen dat het om een latere kopie gaat. Volgens McGrath is het mogelijk dat Rubens de compositie herwerkte, mogelijk om ze te laten kopiëren in het atelier.¹⁷⁵

In het *Corpus* zijn verschillende onderdelen geweid aan grote opdrachten die Rubens kreeg. Voorbeelden hiervan zijn de plafondschilderingen in de Carolus Borromeuskerk en deze in de bankethal van Whitehall Pallace in Londen en de decoraties voor Torre de la Parada en Pompa Introitus Ferdinandi.¹⁷⁶ De schaal van deze opdrachten maakt dat ze danig verschillen van de doorsnee atelierproductie. Volgens Balis maakte “de snelheid waarmee de grote opdrachten moesten worden uitgevoerd” dat Rubens niet de courante werkwijzen hanteerde.¹⁷⁷ Daarom is het niet oninteressant om de vormen van samenwerking in deze opdrachten apart toe te lichten. In het geval van de plafondschilderingen voor Whitehall Pallace in Londen is er geen historisch bewijsmateriaal voor de samenwerking over de vorm van een contract. Toch kan volgens Martin aangenomen worden dat Rubens voor een opdracht van deze schaal terugviel op assistenten. Zo veronderstelt Martin dat er specialisten werden ingeschakeld om het fruit en het gebladerte uit te werken, en dat assistenten de basis van de grote architecturale passages schilderden. Het bewijs hiervoor vindt Martin in het ontbreken van spontaniteit en levendigheid in bepaalde passages. Niettemin benadrukt hij dat Rubens aan kwaliteitscontrole deed, wat zich uit in “de homogene indruk die het geheel maakt”. Rubens retoucheerde de schilderijen dus waar nodig.¹⁷⁸ In de contracten voor de gewezen plafondschilderingen in de Carolus Borromeuskerk werd gesteld de uitvoering door ateliermedewerkers mocht gebeuren. In het bijzonder werd Van Dycks naam genoemd. Ook werd afgesproken dat Rubens de laatste hand aan de schilderijen zou leggen. Uiteraard

¹⁷² P.P. Rubens en Atelier, *De dood van Seneca*, olieverf op doek 182 x 121, Prado, Madrid. (CRLB 13 nr. 54a)

¹⁷³ E. McGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1) *Subjects from History*, Turnhout 1997, p. 295. (hierna vermeld als *CRLB* vol. 13 (I))

¹⁷⁴ P.P. Rubens, *De dood van Seneca*, verloren, afmetingen en techniek onbekend. (CRLB 13 nr. 54b)

¹⁷⁵ E. McGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1), p. 297

¹⁷⁶ Respectievelijk: J.R. MARTIN, *CRLB*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brussel 1968 (hierna vermeld als *CRLB* vol. 1); G. MARTIN, *CRLB* vol. 15; S. ALPERS, *CRLB*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Turnhout 1971. (hierna vermeld als *CRLB* vol. 9); J. MARTIN, *CRLB* vol. 16.

¹⁷⁷ A. BALIS, *CRLB* vol. 17 (2), p. 37; A. BALIS, *Fatto*, p. 101. Balis verwijst in deze context niet naar de opdracht voor Whitehall Palace.

¹⁷⁸ G. MARTIN, *CRLB* vol. 15, p. 74 – 75.; Martin acht het ook mogelijk dat Rubens in de vroegste fase actief was. Zie bijvoorbeeld p. 163: “The Canvas was painted under Rubens’s direction, probably after he laid in the design, and following his verbal instruction and example [...]”

moest Rubens ook instaan voor het ontwerp.¹⁷⁹ De schilderijen zijn allen vernietigd in een brand in de kerk in 1718. We kunnen de contractuele afspraken dus niet toetsen aan het uiteindelijke resultaat. Toch lijkt een samenwerking zoals in Whitehall Pallace hier plausibel. Indien dit het geval was, was er in beide opdrachten sprake van een samenwerking tussen Rubens en zijn atelier. Zowel voor de decoraties voor de Torre de la Parada als voor de Pompa Introitus Ferdinandi, deed Rubens beroep op schilders die buiten zijn atelier werkzaam waren.¹⁸⁰ Het frustrerende is dat net deze twee atypische opdrachten betrekkelijk goed gedocumenteerd zijn. In beide gevallen beschikken we over vele namen van schilders die bij de opdracht betrokken waren. Onder de schilderijen voor de Torre de la Parada zijn er meerdere voorbeelden van werken die werden uitgevoerd naar schetsen van Rubens, zonder dat Rubens er de hand aan legde.¹⁸¹ (Pl. IV, fig. 6-7) Hier hebben we dus te maken met werk dat enkel door het atelier geschilderd werd naar Rubens' ontwerp. De algemene uitvoeringskwaliteit van deze grote reeks (ongeveer zestig mythologische) taferelen, wordt door Alpers niet hoog ingeschat.

Ontwerp en uitvoering

Zoals eerder werd aangehaald, wordt de klemtoon in Rubensonderzoek gelegd op de inventie. De compositie, inventie en ordonnantie, werden steeds als Rubens' sterke punten beschouwd.¹⁸² Rubens' composities krijgen in de traditie ook aandacht als ze (deels) door iemand anders werden uitgevoerd. In de regel wordt verondersteld dat elk werk in het *Corpus* een inventie van Rubens is. De uitzonderingen hierop zijn de kopieën die Rubens maakte naar Oude Meesters.¹⁸³ Dit impliceert dat connoisseurship, zoals in het vorige hoofdstuk werd aangehaald (II.1.3), ook op het niveau van de inventie plaatsvindt en dat de begrenzing van de oeuvrecatalogus groter is. Balis stelt dat in een atelier als dat van Rubens “de grootste nadruk

¹⁷⁹ J. MARTIN, *CRLB vol. 1*, p. 32.

¹⁸⁰ S. ALPERS, *CRLB vol. 9*, p. 34.

¹⁸¹ Een van de vele voorbeelden is: Jan Corssiers, *Jupiter en Lycaon*, olieverf op doek, 126 x 115 cm, Prado, Madrid. (CRLB 9, Nr 35); naar: P. P. Rubens, *Jupiter en Lycaon*, olieverf op paneel, 20.7 x 15.7, Musée Municipal, Rochefort-sur-Mer (CRLB 9, nr 35a). In Corssiers versie bemerken we de plumpe vormtaal en de eigenaardige verkorting van Jupiters rechterhand.

¹⁸² Voor een gedetailleerd overzicht van de Rubenswaardering zie: J. VAN GELDER, ‘De waardering van Rubens, een terugblik’, in *Tijdschrift der stad Antwerpen* vol. 23, nr. 4 (December 1977), pp. 1 – 20.

¹⁸³ Deze werden besproken in K. LOHSE BELKIN, *CRLB*, vol. 26 (1) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists*, Turnhout 2009; J. WOOD, *CRLB*, vol. 26 (2) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists, I. Raphael and his School*, Turnhout 2009; J. WOOD, *CRLB*, vol. 26 (2) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists, II. Titian and North Italian Artists*, Turnhout 2010. De tekeningen die Rubens maakte naar de antieken kwamen aan bod in: M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994.

werd gelegd op inventie en creativiteit”.¹⁸⁴ In de gevallen van de grote opdrachten werd het Rubens vergeven dat hij assistenten inschakelde voor de uitvoering. Wel werd geëist dat hij instond voor het ontwerp, om de kwaliteit ervan te garanderen. Zo prijst Alpers, ondanks de soms mindere uitvoeringen in de Torre de la Parrada reeks, de inventiviteit van Rubens’ composities.¹⁸⁵ Ook de werken die Rubens in meer of mindere mate in samenwerking maakte, vertrokken van zijn begeistert ontwerp. De uitvoering van vele van de atelierreplieken is niettemin bedenkelijk.¹⁸⁶

Dit alles betekent geenszins dat de uitvoering, zowel in de zeventiende eeuw als daarna, bijzaak was. Zo specificiert bijvoorbeeld het contract voor de Medicireeks dat Rubens moest instaan voor het schilderen van de figuren.¹⁸⁷ Uit Rubens’ correspondentie met Carleton wordt bovendien duidelijk dat er prijsverschillen waren tussen de atelierwerken, de werken die Rubens in grote mate retoucheerde en de werken die volledig van zijn eigen hand waren. De mate van eigenhandigheid bepaalde de financiële waarde van het schilderij. Rubens’ eigenhandige werken werden voor hun kwaliteit geprezen. Bekend is bijvoorbeeld Bellori’s opmerking de “*furia del penello*” bij Rubens.¹⁸⁸ De praktijk van het retoucheren binnen het Rubensatelier, getuigt ook van een belang dat Rubens hechtte aan de uitvoering. Dit was een systeem om de kwaliteit van de output te bewaken.

2. REMBRANDT RESEARCH PROJECT

2.1. OUDE RRP

“Rembrandt als solist”¹⁸⁹: de historische argumenten

Lang heerste de idee dat in de productie van Rembrandts atelier zelden meer dan één hand werkte aan een schilderij. Van de Wetering stelt dat het in uitzonderlijke gevallen misschien gebeurde dat assistenten werden ingeschakeld voor de secundaire delen van portretten, maar

¹⁸⁴ A. BALIS, *Fatto*, p. 107.

¹⁸⁵ S. ALPERS, *CRLB vol. 9*, p. 32.

¹⁸⁶ De rol van Rubens’ atelier als leerschool is hier, zoals al werd aangehaald, niet onbelangrijk. Binnen deze masterproef ontbreekt mij de tijd om dit verband grondig uit te lichten.

¹⁸⁷ A. BALIS, *CRLB vol. 17 (2)*, p. 37. Balis verwijst naar het contract van de Medicicyclus, waarin wordt gestipuleerd dat “het werk van Rubens’ hand moest zijn” “vooral waar het de figuren aangaat”.

¹⁸⁸ Bellori 1672, geciteerd door J. VAN GELDER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 311. Met de “aard van de atelierproductie” wordt vooral gewezen op het feit dat Rembrandt, in vergelijking met Rubens, kleinere werken vervaardigde.

dat we in de regel “moeten veronderstellen dat de schilderijen helemaal van eenzelfde hand zijn”.¹⁹⁰ Ook Bruyn benadrukte dat we samenwerking niet *a priori* mochten uitsluiten:

“In Rubens' case - like that of, for instance, Raphael - there was a well-developed allocation of tasks, and a sizeable part of the output was designed and prepared by the master himself but actually executed by his assistants. [...] although corrections by the master and collaboration between master and pupil or between pupils themselves cannot be discounted from the outset [in Rembrandt's workshop,] effort by several persons on a single work played nothing like the role it did in Rubens' workshop.”¹⁹¹

Ondanks deze nuancerings, haalde de hypothese dat de schilderijen uit Rembrandts atelier van één hand waren toch de bovenhand. Het RRP vond hiervoor bevestiging in bronnenmateriaal, de aard van de output van het Rembrandtatelier en in connoisseurship.

Bij Rembrandt is de atelierwerking beperkter gedocumenteerd dan bij Rubens. Dit komt uiteraard doordat de gangbare dagdagelijkse praktijk meer niet dan wel in historische bronnen wordt opgenomen. Bij Rembrandt zijn er bovendien twee extra problemen. Ten eerste zijn de werkomstandigheden van zijn vroege jaren in Amsterdam onduidelijk.¹⁹² Na zijn aankomst in Amsterdam in 1631, vestigde Rembrandt zich bij de schilder en kunsthedelaar Hendrick Uylenburgh. Rembrandt zou in 1634 trouwen met diens nichtje Saskia. Tot ongeveer 1635 verbleef Rembrandt in Uylenburghs huis en werkte hij in Uylenburghs portretstudio. Het samenwerkingsverband tussen Uylenburgh en Rembrandt voordat de laatste een eigen atelier opstartte, is zeer onduidelijk. Dit betreft dus een periode van circa vijf jaar waarin Rembrandt vele portretopdrachten kreeg, waarvan weinig zekerheid is over Rembrandts werkomstandigheden. Het RRP gaat er van uit dat Rembrandt al in zijn vroege jaren in Amsterdam kon terugvallen op competente werkrachten van Uylenburgh.¹⁹³ Deze stelling werd fel bekritiseerd door Liedtke (IV.2.1). Een tweede grote historische lacune betreft het archief van de Amsterdamse Sint-Lucas gilde. Aan het begin van de negentiende eeuw heeft men de archiefstukken tot 1750 afgedankt.¹⁹⁴ Hierdoor is het niet mogelijk om een correct beeld te krijgen van het verloop van medewerkers in Rembrandts atelier.

¹⁹⁰ E. VAN DE WETERING, ‘Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration’, in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, 1631 – 1634, Den Haag – Boston – Londen 1986, p. 75. (hierna vermeld als *Apprenticeship*)

¹⁹¹ J. BRUYN, ‘Studio Practice and Studio Production’, in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635 – 1642, Den Haag – Boston – Londen 1989, p. 13. (hierna vermeld als *Production*)

¹⁹² Hier kan opgemerkt worden dat er ook bij Rubens op bepaalde momenten in zijn carrière geen duidelijkheid is over samenwerking. Toch zijn Rembrandts vroege jaren in Amsterdam een geval apart.

¹⁹³ E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 48, 58 – 59.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 51, noot 59. “The guild regulations from 1553 onwards however have been preserved in printed form in *Extract van de willekuren en ordonnantien den Gilde van St. Lucas verleent*, Amsterdam 1720, and *Ordonnantien en willekeuren van het Lucas-Gilde binnen Amsterldam*, 1766”. Wat we uit deze informatie echter niet kunnen afleiden, zijn namen van medewerkers van Rembrandt.

Ondanks deze beperkingen, is er ook bronnenmateriaal dat de hypothesen over Rembrandts atelierwerking kan helpen vormen. Onder dit schaarse historische bewijsmateriaal is er een veel geciteerde uitspraak van Joachim von Sandrart, een schilder die in Amsterdam verbleef van 1639 tot 1644 of 1645. Von Sandrart stelde dat er in Rembrandts atelier “haast ontelbare voorname kinderen les kwamen volgen.”¹⁹⁵ Sandrart vervolgde dat Rembrandt naast de inkomsten van hun inschrijvingsgeld, veel verdiende aan de verkoop van hun werk. Rembrandt zou dus werk dat zijn leerlingen hadden vervaardigd verkopen. Volgens Van de Wetering¹⁹⁶ bevestigde de zeventiende-eeuwse schrijver en kunstschilder Arnold Houbraken deze stelling wanneer hij schreef dat het werk van Rembrandts leerlingen soms verward werd met het werk van Rembrandt. Dit impliceert volgens Van de Wetering dat de assistenten bewust werk maakten in Rembrandts stijl dat als werk van Rembrandt werd verkocht. Een derde bron zijn inventarissen. Hierin werd een onderscheid gemaakt tussen ‘principaelen’ en werken ‘naer Rembrandt’. Het feit dat dit specifiek vermeld werd in inventarissen, wijst er volgens Bruyn op dat het geweten was dat Rembrandt werk van ateliermedewerkers verkocht.¹⁹⁷ We zien doorheen de jaren echter in afnemende mate werken ‘naer Rembrandt’.¹⁹⁸ Dit wijst er volgens Van de Wetering op dat Rembrandt het onderscheid tussen zijn werk en dat van het atelier langzamerhand liet vervagen. Via deze drie terugkerende argumenten, ontstonden de historische fundamenteën van dichotomie tussen atelierwerk en werk van Rembrandt. Hierin worden de atelierwerken steeds volledig door het atelier geschilderd en de werken van Rembrandt volledig door Rembrandt. Bruyn wijst verder nog op de brieven die Rembrandt schreef aan Constantijn Huyghens, waarin de prijzen voor een passiereeks die Rembrandt voor Frederik Hendrik zou maken besproken werden. In deze brieven wordt niet, zoals in Rubens’ brief aan Carleton, gesproken over prijsverschillen. Volgens Bruyn komt dit “vermoedelijk om de eenvoudige reden dat hij de schilderijen in kwestie geheel eigenhandig maakte”.¹⁹⁹

Het moge duidelijk zijn dat de historische bronnen alles behalve klare taal spreken over het feit dat Rembrandt alleen werkte. Meer zelfs, het RRP haalt zelf enkele voorbeelden aan

¹⁹⁵ “[...] seine Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction un Lehre erfüllet [...]”, geciteerd door E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 47, noot 31. Van de Wetering stelt dat het adjectief ‘fürnehmen’ er op wijst dat de leerlingen al enige technische bagage hadden, en niet dat ze uit prominente families kwamen.

¹⁹⁶ E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 50.

¹⁹⁷ J. BRUYN, *Production*, p. 17.

¹⁹⁸ Van 1630 tot 1640: 9 ‘principaelen’ versus 15 ‘naer Rembrandt’; van 1640 tot 1650: 27 ‘principaelen’ versus 5 ‘naer Rembrandt’; vanaf 1650 bijna geen ‘naer Rembrandt’ meer. E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 48.

¹⁹⁹ J. BRUYN, ‘Rembrandt’s werkplaats: functie & productie’, in: C. BROWN, J. KELCH, P. VAN THIEL, *Rembrandt: de meester en zijn werkplaats*, exh. cat. (Gemäldegalerie Berlijn, Rijksmuseum Amsterdam, National Gallery Londen) Zwolle 1991, p. 71. (hierna vermeld als *Productie*)

van bronnen die het tegendeel meedelen. Zo draagt een versie van *Abrahams Offer*²⁰⁰ (Pl. V. 1) in München een inscriptie dat het werk een samenwerking is tussen Rembrandt en een ateliermedewerker. Het RRP stelt dat we het werk moeten zien “als een atelierkopie” “met een bijdrage van Rembrandt die niet al zodanig herkenbaar is”.²⁰¹ Bruyn stelt dat:

“[...] documents do a number of times mention collaboration - between Rembrandt and a pupil, or between two pupils - and in a few, rare instances [...] the notion of different hands becomes apparent. There is however no convincing evidence in the material that has survived for the supposition that, on any large scale, Rembrandt sought assistance [...]”²⁰²

Nog een vorm van samenwerking in het Rembrandtatelier die historisch gedocumenteerd is, zijn de geretoucheerde schilderijen. Hiernaar verwijst Bruyn verschillende keren.²⁰³ Ook volgens Van de Wetering²⁰⁴ worden er meerdere werken als zodanig beschreven in inventarissen. Bruyn en Van de Wetering lijken er, door het gebrek aan overtuigend visueel bewijsmateriaal, van uit te gaan dat deze retouches steeds van een subtiele aard waren. Afgezien van de uitzonderlijke gevallen waar Rembrandt hele passages herwerkte, zijn retouches volgens Van de Wetering maar zelden met zekerheid te onderscheiden. In Rubensonderzoek gaat men er echter van uit dat er in de categorie ‘geretoucheerde werken’ schilderijen te vinden zijn waarin het aandeel van Rubens aanzienlijk varieert.²⁰⁵

Atelierproductie

Naast historische argumenten, is de aard van Rembrandts oeuvre een argument dat de samenwerking niet verliep zoals in het Rubensatelier. Volgens Van de Wetering²⁰⁶ zijn de werken uit het Rembrandtatelier, “met uitzondering van enkel grote historiestukken en allegorieën”, relatief klein tegenover deze uit het Rubensatelier. Dit zette de hypothese dat ze allen door één hand geschilderd werden kracht bij. In de productie van Rembrandts atelier lijkt het minder noodzakelijk om een werkwijze zoals Rubens toe te passen. Ook volgens Bruyn is Rembrandts werkwijze misschien een gevolg van het uitblijven van opdrachten op groot formaat.²⁰⁷

²⁰⁰ Atelier van Rembrandt (F. Bol?), *Abrahams Offer*, 1936, olieverf op doek, Munchen, Alte Pinakothek. (A 108, copy 2)

²⁰¹ J. BRUYN, *Production*, p. 20.

²⁰² *Ibid.* in respectievelijk noot 85 en 86 op deze pagina vermeld Bruyn een inventaris waarin gesproken wordt over “Een Josep en Maria van Gerrit Douw en Flinck” (boedelinventaris van Laurens Mauritsz. Douci, Amsterdam 18 januari 1669) en een “Rembrandt en Gerrit Dou” (boedelinventaris van Johannes de Renialme, Amsterdam 27 juni 1657).

²⁰³ *Idem*, p. 33, 38, 39.

²⁰⁴ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 312.

²⁰⁵ A. BALIS, *Fatto*, p. 97-98.

²⁰⁶ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 311.

²⁰⁷ J. BRUYN, *Productie*, p. 85.

In de bespreking van de historische argumenten voelen we een wrijving tussen de historische informatie en connoisseurship. Omdat de bronnen tegenstrijdig en ontoereikend waren, en omdat er geen overeenstemming was tussen het historische en het visuele, moest connoisseurship gebruikt worden om de atelierhypothese van het oude RRP verder uit te bouwen. In wat volgt worden de bevindingen van het RRP verder uitgediept. Vanaf hier wordt verder ingegaan op visuele informatie die het RRP gebruikte, omdat de bronnen ontoereikend zijn. De werkwijze om de eigenhandige Rembrandts te isoleren, werd reeds voldoende toegelicht (II.2.2). De focus ligt daarom vooral op de overige atelierproductie.

Bij het onderzoek naar de atelierwerking van Rembrandt, stond voor het RRP de relatie tussen onderwijs en verkoop centraal. Bij Rembrandt wordt verondersteld dat er vooral schilders in het atelier werkten die al bij een andere meester de basis van het vak geleerd hadden. Zij kwamen naar Rembrandt om zijn manier van schilderen onder de knie te krijgen.²⁰⁸ De leerlingen maakten kopieën en variaties naar Rembrandts werk. De praktijk van het kopiëren was zowel didactisch als commercieel: de leerlingen werden schildertechnisch onderricht en Rembrandt kon hun werk verkopen. Dit zijn de werken die we terugvinden onder de vermelding ‘naer Rembrandt’ in de inventarissen. Volgens Van de Wetering²⁰⁹ is dit echter geen homogene groep schilderijen, maar doelt de term op drie types werk. Ten eerste getrouwe kopieën,²¹⁰ ten tweede kopieën met variatie en ten derde vrije behandelingen van Rembrandtesque thema’s. De kopieën ontstonden vaak min of meer gelijktijdig met de originelen, maar soms werden atelierkopieën bijgehouden om verder te kopiëren.²¹¹ De drie types waren volgens Bruyn fases in de opleiding. Hij stelde dat medewerkers na de “diverse stadia van kopiëren” te doorlopen meer vrijheid kreeg en zijn taak vanaf dan “vooral inhield dat hij een eigen aandeel leverde in de productie.”²¹² Een bekend en representatief voorbeeld van een ateliervariatie is het reeds vermelde *Abrahams Offer*. In grote lijnen komt dit schilderij overeen met een schilderij met hetzelfde thema in de Hermitage.²¹³ Niettemin heeft een ateliermedewerker belangrijke veranderingen doorgevoerd, zoals de compositie, kleur en het verfgebruik.²¹⁴ Deze drie veranderingen zijn de meest frequente in de ateliervariaties.

²⁰⁸ J. BRUYN, *Productie*, p. 67.

²⁰⁹ E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 50.

²¹⁰ Bruyn vermeldt ook getekende getrouwe kopieën die volgens hem door Rembrandt werden verkocht. Dit was een belangrijke fase in de opleiding die aan het schilderen vooraf ging, maar zoals gezegd leg ik mij hier enkel toe op de schilderijen. J. BRUYN, *Production*, p. 14.

²¹¹ J. BRUYN, *Production*, p. 22.

²¹² J. BRUYN, *Productie*, p. 85.

²¹³ Rembrandt van Rijn, *Abrahams Offer*, 1635, olieverf op doek, 193 x 133 cm, Hermitage, St. Petersburg. (A 108)

²¹⁴ J. BRUYN, *Production*, p. 20.

Het is soms niet duidelijk of de variaties al dan niet in het atelier van Rembrandt ontstaan zijn. Van verschillende leerlingen, waaronder Govaert Flinck,²¹⁵ is geweten dat ze ook nadat ze hun leertijd hadden doorlopen motieven van Rembrandt bleven ontlene. Drie terugkerende motivaties, vaak in combinatie, worden gebruikt om te verifiëren dat een werk uit Rembrandts atelier kwam. Ten eerste is er uiteraard de aanwezigheid van Rembrandtesque motieven. Zonder deze motieven is er geen sprake van een ateliervariatie. Ten tweede zijn er technische en stilistische criteria. Deze dienen ruwweg overeen te komen met de technische en stilistische ontwikkelingen in Rembrandts eigenhandige oeuvre. Ten derde wordt er natuurwetenschappelijk onderzoek gebruikt. Met behulp van dendrochronologie of analyse van het doek of de grondering, kan een relatie worden aangetoond met andere doeken of panelen uit Rembrandts atelier.²¹⁶

Bruyn besprak in het derde volume van het *Corpus* de atelierproductie van Rembrandt. Naast geschilderde en getekende kopieën, stelde hij dat het Rembrandtatelier tronies, historiestukken, portretten en in mindere mate landschappen en stilleven produceerde.²¹⁷ Telkens besprak hij de verhouding van deze genres tegenover het eigenhandige werk van de meester. In Bruyns essay valt wel op, zoals zal blijken, dat het onderscheid tussen geschilderde kopieën (eventueel met variatie) en de rest van de atelierproductie (die steeds gebruik maakt van motieven uit Rembrandts oeuvre) soms moeilijk blijkt. Tronies zijn een veel voorkomend type onder Rembrandts atelierproductie. Deze koppen werden gemaakt ofwel naar een geschilderd prototype of naar een ets van Rembrandt. Een derde mogelijkheid is dat ze gebaseerd waren op een hoofd uit een groter schilderij. Slechts één type tronie heeft geen prototype, namelijk de jonge man in Poolse kledij.²¹⁸ Ook de historieschilderijen werden gekopieerd, maar in deze categorie vinden we meer werken die werden “samengesteld met meer of minder gebruik van Rembrandts motieven.”²¹⁹ Een voorbeeld van zo’n schilderij is *de rust op weg naar Egypte*²²⁰ (Pl. VI, fig. 10) in de Berlijn. De houding van Maria werd hier,

²¹⁵ J. BRUYN, *Production*, p. 23.

²¹⁶ *Idem*, p. 26 – 27.

²¹⁷ Opmerkelijk is dat de productie van bepaalde types van schilderijen tijdsgebonden is. Bruyn stelt dat dit ofwel kan te wijten zijn aan een gebrekkige overlevering, ofwel aan “opeenvolgende fases in de activiteiten in het atelier”. Deze opeenvolgende fases zijn “geen deel van een individueel curriculum,” maar “werden aan iedereen tegelijkertijd opgelegd”. In wat volgt laat ik stilleven buiten beschouwing, omdat dit een betrekkelijk kleine categorie is. J. BRUYN, *Production*, p. 13.

²¹⁸ *Idem*, p. 24 – 25.

²¹⁹ *Idem*, p. 26.

²²⁰ Atelier Rembrandt, *De rust op weg naar Egypte*, 1633-1634, olieverf op paneel, 43 x 58 cm, Gemäldegalerie, Berlijn.

met milde variatie, overgenomen uit *de Heilige Familie*²²¹ (Pl. VI, fig. 11) in München. Het hoofd van Maria is gebaseerd op de *buste van een jonge vrouw* in Amsterdam.²²² (Pl. VI, fig. 12) De exacte bron van de leunende Jozef moet volgens Bruyn nog bepaald worden.²²³ De portretten uit het Rembrandtatelier zijn telkens maar van één hand. Bruyn stelt dat het bij Rembrandt niet de gewoonte was, zoals bij Van Mierevelt of Van Dijck, dat assistenten de secundaire delen schilderden. Dit impliceert dat ateliermedewerkers instonden voor de productie van volledige portretten. Toch zien we ook hier dat ateliermedewerkers soms bijvoorbeeld de positie van armen en handen over uit eigenhandige schilderijen van Rembrandt overnamen.²²⁴ Bij landschappen is het volgens Bruyn soms moeilijk om een onderscheid te maken tussen prototype en origineel, omdat dit genre doorheen Rembrandts oeuvre te fragmentarisch voorkomt. Ook hier is het zo, net als bij de historiestukken, dat er eerder vrij gebruik werd gemaakt van motieven dan dat er gekopieerd werd.²²⁵ Een voorbeeld hiervan is volgens Bruyn²²⁶ hoe Flinck Rembrandts *Landschap met een stenen brug*²²⁷ “echode” in *Landschap met een zevenbogige brug*²²⁸. (Pl. VII, fig. 13-14)

De atelierproductie identificeren

Ondanks de technische en stilistische gelijkenissen, is het mogelijk de atelierwerken te isoleren. De argumenten om al deze types atelierproductie te onderscheiden van Rembrandts eigenhandige oeuvre, zijn in grote mate gelijklopend. Eerst en vooral is er de verhouding tot eventuele prototypes. Soms valt bijvoorbeeld op dat een ateliermedewerker een passage uit het werk van Rembrandt verkeerd begrepen heeft, of zodanig gemanipuleerd heeft dat het resultaat niet overeenstemt met wat van Rembrandt wordt verwacht. Soms kunnen röntgenopnames hulp bieden om tussen twee schilderijen het origineel aan te duiden, door de aanwezigheid van *pentimenti*. Volgens Van de Wetering zijn echter de “technische structuur” en het “werkproces” van de kopieën vaak hetzelfde als van de originelen. Zowel in de onderschildering als in de zichtbare verflaag bemerken we bovendien een vrije toets.²²⁹

²²¹ Rembrandt van Rijn, *De Heilige familie*, c. 1634, olieverf op doek, 183 x 123 cm, Alte Pinakothek, München. (A 88)

²²² Rembrandt van Rijn, *Buste van een jonge vrouw*, 1633, olieverf op paneel, 65.5 x 49.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. (A 75)

²²³ J. BRUYN, *Production*, p. 28 – 29.

²²⁴ *Idem*, p. 30, 32 – 33.

²²⁵ *Idem*, p. 39

²²⁶ *Idem*, p. 42.

²²⁷ Rembrandt van Rijn, *Landschap met een stenen brug*, c. 1638, olieverf op paneel, 29.5 x 42.3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. (A 136)

²²⁸ Atelier Rembrandt (Govaert Flinck), *Landschap met een zevenbogige brug*, c. 1638, olieverf op paneel, 28.4 x 39.5 cm, Gemäldegalerie, Berlijn. (C 118)

²²⁹ E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 50.

Vaak wordt de mindere kwaliteit van schilderijen aangehaald om ze toe te schrijven aan het atelier. Hier vinden we verwijzingen naar een onvoldoende beheerst verfgebruik, wat leidt tot vormverlies en een gebrekkige picturale weergave. De argumentatie van het RRP betreft vooral het niveau waarop de verf wordt ingezet om een illusie teweeg te brengen. Van de Wetering ontwikkelde in het tweede volume van het *Corpus* een veelzeggende Morelliaanse methode om het kant in de kragen en manchetten van de portretten uit het Rembrandtatelier te analyseren. Hij schreef hier dat “motorische criteria die de toets bepalen wel een rol spelen”, maar “dat de meeste criteria verbonden zijn met hoe de verf werd gebruikt in verhouding tot de fysieke realiteit van het kant”.²³⁰ Indien hier eerst een beeld wordt gevormd van Rembrandts manier om kant weer te geven, kunnen bepaalde passages kant worden bestempeld als ‘niet Rembrandt’. Omdat het oude RRP er van uit ging dat er nooit meer dan één hand aan een schilderij meewerkte, toonde dit aan dat het hele schilderij ‘niet Rembrandt’ is. Gelijkaardige kwaliteitscriteria worden gebruikt voor de andere genres in de atelierproductie, al worden deze niet zo sluitend geformuleerd als in het geval van het kant.

Een ander terugkerend argument is simpelweg een andere toeschrijving. Dit gebeurt vooral op basis van vormtaal of schildertechnische argumenten zoals de net genoemde. Tijdens het symposium naar aanleiding van de driehonderdste verjaardag van Rembrandts overlijden, werd naar voren geschoven dat eigenlijk geen enkel werk mocht worden afgeschreven zonder een nieuwe toeschrijving voor te stellen.²³¹ Zo dus komen de toeschrijvingen bij het RRP uit twee richtingen: enerzijds worden werken bestempeld als niet Rembrandt, omdat ze niet aan bepaalde kwalitatieve eisen voldoen. Anderzijds wordt dit argument ondersteund door het feit dat de werken wel stilistische verwantschap tonen met het oeuvre van een ateliermedewerker. Hiervoor wordt waar mogelijk gekeken naar het oeuvre van de betreffende ateliermedewerker buiten Rembrandts atelier. Ook tracht het RRP clusters van stilistische verwantschap te zoeken binnen het de atelierproductie van Rembrandt. Zo kan de aanwezigheid van een onbepaalde hand duidelijk worden en kunnen andere schilderijen hier aan getoetst worden.

Ontwerp en uitvoering

Volgens Bruyn moeten we er van uit gaan “dat in het Rembrandtatelier ontwerp en uitvoering nauw met elkaar verbonden waren”:

²³⁰ E. VAN DE WETERING, *Apprenticeship*, p. 64. Deze manier van kijken werd, zoals gezegd, al toegelicht bij de methodes van het oude RRP. Daarom wordt er hier niet te veel aandacht aan besteed.

²³¹ *Idem*, p. 45.

“In plaats van gebruik te maken van geraffineerde atelierprocedures die de hand van de meester ten dele konden vervangen, lijkt [Rembrandt] slechts in de vroegste stadia van de werkzaamheden van zijn helpers een scheiding tussen inventie en uitvoering te hebben toegestaan. Later konden zij hun eigen ontwerpen uitvoeren en hielpen ze Rembrandt maar zelden met de uitvoering van zijn werk.”²³²

In de eerste fase van de opleiding moesten ateliermedewerkers schilderijen kopiëren, met verschillende mate van variatie. Later leerden ze Rembrandtesque elementen verwerken in ‘eigen’ composities. De hypothese dat ontwerp en uitvoering samenvielen in het Rembrandtatelier, is naar mijn mening één van de bepalende zaken voor de methodologische koers van het project. Deze hypothese zorgde ervoor dat het werk van ateliermedewerkers een grotere autonomie kreeg. Dit is een fundamenteel verschil met het Rubensatelier, waar er steeds van uit wordt gegaan dat de inventie van de atelierwerken van Rubens is. Het loont hier mijns inziens de moeite om eens na te denken over het begrip ‘inventie’. Wanneer kunnen we spreken van een eigen inventie? Wanneer zijn de werken uit het Rembrandtatelier een zelfstandig product, zonder hoofdzakelijk afhankelijk te zijn van de originelen? Zoals gezegd is deze lijn doorheen Bruyns typologie van de atelierproductie nogal vaag.

Mijns inziens is Bruyns gedachtegang te verklaren door het artistieke productieproces. In het geval van Rubens beschikken we over fysiek bewijsmateriaal dat de inventie door hem werd uitgedacht, namelijk de olieverfschetsen. Deze getuigen van een *modus operandi* waarin ontwerp en uitvoering gescheiden zijn. In het Rembrandtatelier ontbreekt deze stap in het productieproces. Het feit dat de olieverfschetsen, of een equivalent ervan, bij Rembrandt niet bestaan,²³³ bestendigt de gedachte dat ontwerp en uitvoering in zijn atelier samenvielen. Volgens Van de Wetering²³⁴ begon Rembrandt rechtsreeks op het doek of paneel te werken. Vertrekkende vanuit een schetsmatige lijntekening, legde Rembrandt zijn compositie vast in een monochrome doodverf, waarin hij een verf met loodwit gebruikte voor de hooglichten. Vervolgens werkte hij de kleuren op.²³⁵ De ateliermedewerkers gebruikten, zoals gezegd, gelijkaardige technische procedés.

²³² J. BRUYN, *Productie*, p. 85 – 86.

²³³ Indien we een olieverfschets definiëren als “kleine ruw uitgewerkte schetsen die we kunnen plaatsen in een voorbereidend proces,” zijn er volgens Baer maar tien werkjes in Rembrandts oeuvre die aan de beschrijving voldoen. Bovendien zijn enkele hiervan voorstudies voor prenten. R BAER, ‘Rembrandt’s Oil Sketches’, in C. ACKLEY (ed.), *Rembrandt’s Journey. Painter Draftsman Etcher*, (exh. cat. Boston Museum of Fine Arts 2003) Boston 2003, p. 29.; Van de Wetering stelt dat ook maar weinig tekeningen met zekerheid aan voltooide schilderijen gelieerd kunnen worden. E. VAN DE WETERING, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, p. 29. (hierna vermeld als *Painter*)

²³⁴ E. VAN DE WETERING, *Painter*, p. 31-32.

²³⁵ Aanvankelijk gebeurde dit van de achtergrond naar de voorgrond, later lokaal.

2.2. HET NIEUWE RRP

Op de atelierhypothese van het oude RRP kwam kritiek. Walter Liedtke, conservator van de afdeling Europese schilderkunst in het Metropolitan Museum in New York, vraagt zich af waarom “Rembrandt zou verschillen van andere portret- en historieschilders zoals Rubens, Jordaens, Van Dijck, Mierevelt of Honthorst.”²³⁶ Volgens Liedtke wordt het onderscheid wel Rembrandt - niet Rembrandt te nauw toegepast in de traditie van Rembrandtconnoisseurship. Hij stelt dat het plausibel is dat er tussencategorieën zijn. Grimm²³⁷ beweert in enkele werken, waarvan *de Schipsbouwmeester en zijn vrouw*²³⁸ het meest bekende is, sporen van samenwerking te bespeuren. Volgens hem nam Rembrandt, zoals Rubens, “in een uiteenlopende mate deel aan de verschillende productiestadia van zijn schilderijen.”²³⁹ Deze opvattingen over samenwerking staan lijnrecht tegenover de gangbare opvattingen in het Rembrandtonderzoek bij het ontstaan van het RRP.

Vormen van samenwerking

In het laatste volume van het Rembrandtcorpus stelt Van de Wetering de atelierhypothese van het RRP bij. Hij stelt nu dat er naar alle waarschijnlijkheid samenwerking was in Rembrandts atelierproductie, ondanks het feit dat er zaken het tegendeel aantonen.²⁴⁰ Als tegenargumenten geeft Van de Wetering de historische bronnen die reeds werden aangehaald (IV.2.1), de aard van de atelierproductie en op het groeiende belang van ‘houding’ in teksten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw. Met ‘houding’ bedoelde men de samenhang tussen toon, licht, schaduw en kleur om een overtuigend beeld te scheppen. Het feit dat Rembrandt werd gerekend tot één van de schilders die hierin uitblonk, impliceert volgens Van de Wetering dat het minder waarschijnlijk is dat meer dan één hand aan een schilderij meewerkte. De ‘houding’ wordt immers makkelijker verstoord indien twee handen bij een schilderij betrokken zijn. De argumenten voor samenwerking zijn volgens Van de Wetering de “opvallende schommelingen in stijl en kwaliteit” binnen sommige werken. Vele van de “schommelingen in stijl en kwaliteit” die Van de Wetering aanhaalt, waren voordien al opgemerkt. Toen werd echter gedacht dat het latere overschilderingen waren. Volgens Van de Wetering levert natuurwetenschappelijk onderzoek nu “sterk bewijs dat deze interventies

²³⁶ W. LIEDTKE, *Workshop*, p. 54.

²³⁷ C. GRIMM, *Frage*, p. 632.

²³⁸ Rembrandt van Rijn, *De schipsbouwmeester en zijn vrouw*, 1633, olieverf op doek, 114.3 x 168.6 cm, Royal Collection, Londen.

²³⁹ C. GRIMM, ‘Forschungsbeispiel Rembrandt, Eine kritische Würdigung des Amsterdamer Forschungsprojektes’ in *Restauro* nr. 3 (Mei – Juni 1992), p. 178. (hierna vermeld als *Forschung*)

²⁴⁰ E. VAN DE WETERING, ‘More than one hand in Paintings by Rembrandt’, in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011, p. 311. (hierna vermeld als *More*)

tijdens Rembrandts leven en in zijn atelier kunnen hebben plaatsgevonden.”²⁴¹ In een essay licht hij de mogelijke vormen van samenwerking toe.

Ten eerste wijst hij op samenwerking in de portretten. In enkele uitzonderlijke gevallen is het volgens Van de Wetering mogelijk dat kant en andere details zoals handen door een assistent geschilderd werden. Dit leidt tot twee hernieuwde toeschrijvingen van werken uit de C-categorie, namelijk het *Portret van een vrouw*²⁴² in Wenen en het *Portret van een vrouw*²⁴³ in New York. (Pl. VIII, fig. 16) Beiden zijn nu toegeschreven aan “Rembrandt and Workshop”.²⁴⁴ Merkwaardig is dat Rembrandts inbreng in het vrouwenportret in New York al in het tweede volume erkend werd.²⁴⁵ In feite is enkel het label veranderd. Ook verschillende van Van de Weterings andere voorbeelden van samenwerking in de portretproductie kwamen al aan bod in zijn essay in het tweede volume. Er zijn dus niet alleen nieuwe data verworven, ook de houding tegenover gekende data is veranderd. Vroeger werden de enkele gevallen van samenwerking gezien als anomalieën, nu als een mogelijke (doch niet vaste) werkwijze.

Vervolgens geeft Van de Wetering enkele opmerkingen over schilderijen die voltooid of vergroot werden door een tweede hand. Soms stonden werken een lange tijd in Rembrandts atelier, waarbij het mogelijk was dat er delen overschilderd werden. Zo werkte Rembrandt zelf gedurende negen jaar aan *Susanna en de ouderlingen*.²⁴⁶ Het kon echter ook gebeuren dat de voltooiing gebeurde door een leerling, zoals volgens Van de Wetering het geval was bij het *Ruiterportret van Frederick Rihel*²⁴⁷ en de *Verloren Zoon*.²⁴⁸ (Pl. IX, fig. 17) In het eerste geval werd het paard door een andere hand uitgewerkt, in het tweede geval de secundaire figuren. Aan de hand van schildertechnische argumenten sluit Van de Wetering uit dat deze toevoegingen van de hand van Rembrandt zijn. Maar, tegelijkertijd wordt door röntgenopnames duidelijk dat de onderschildering wel van de hand van Rembrandt is, omdat

²⁴¹ De grotere mate waarmee het nieuwe RRP in vergelijking met het oude gebruik maakt van natuurwetenschappelijk onderzoek, werd reeds uitvoeriger toegelicht in II.2.3.

²⁴² Rembrandt en atelier, *Portret van een vrouw*, 1633, olieverf op paneel, 90 x 68 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. (C 80)

²⁴³ Rembrandt en atelier, *Portret van een vrouw*, 1632, olieverf op doek, 112.5 x 88.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (C 69); Dit is een van de twee beruchte Van Berensteyn portretten. Het feit dat het RRP deze schilderijen in de C-categorie plaatste veroorzaakte veel ophef. Hierop wordt ingegaan bij de bespreking van de receptie van beide projecten (V.2.1.).

²⁴⁴ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 312 – 313.

²⁴⁵ “The execution of the woman’s left hand suggests that Rembrandt may have been involved to a limited extent in the production of the portrait.” J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, 1631 – 1634, Den Haag – Boston – Londen 1986, p. 751 (C 69)

²⁴⁶ Rembrandt van Rijn, *Susanna en de Ouderlingen*, 1638 – 1647, olieverf op paneel, 77 x 93 cm, Gemäldegalerie, Berlijn. (V 1)

²⁴⁷ Rembrandt en atelier, *Ruiterportret van Frederick Rihel*, 1663, olieverf op doek, 282 x 248 cm, National Gallery, Londen.

²⁴⁸ Rembrandt en atelier, *de Verloren Zoon*, 1665, olieverf op doek, 262 x 206 cm, Hermitage, St. Petersburg.

ze een gelijkaardige genese vertoont als de eigenhandige werken.²⁴⁹ Het blijft volgens Van de Wetering een heikel punt dat we niet met grote zekerheid kunnen bepalen waar en wanneer de overschilderingen zijn aangebracht.²⁵⁰ Van de Wetering haalt drie voorbeelden van samenwerking aan die naar alle waarschijnlijkheid wel binnen het atelier gebeurde:

“In the case of three paintings [(V 7, V 8 en V23)], the discrepancy between conception and execution is so striking that one could imagine a pupil executing (parts of) the painting following a lay-in by Rembrandt which was partly covered in the process.”²⁵¹

In deze schilderijen zijn er complexe delen van de ‘lay-in’ vrijgelaten of versimpeld weergegeven. Dit is verschillend van hoe de ‘lay-in’ in de eigenhandige gedocumenteerde historiestukken is uitgewerkt, wat er volgens Van de Wetering op wijst dat er een andere hand aan het werk was. Dit proces houdt een merkwaardig verschil in met de werkwijze van Rubens. In het geval van Rembrandt legt volgens Van de Wetering een assistent de laatste hand aan het werk, terwijl bij Rubens verondersteld wordt dat hij vele van de werken uit zijn atelier retoucheerde. Dit lijkt een meer gepaste werkwijze om een controle over de kwaliteit van de uitvoering te bewaren. Van de Wetering benadrukt wel dat zowel deze voorbeelden als de voorbeelden uit de portretproductie te weinig voor komen om algemene conclusies uit te trekken over structurele samenwerking

Ten slotte sluit Van de Wetering het model van samenwerking uit dat Tummers in haar doctoraat naar voren schoof. Tummers formuleerde op basis van teksten van Samuel Van Hoogstraeten de hypothese dat leerlingen secundaire delen zouden geschilderd hebben in Rembrandts historiestukken. Volgens Van de Wetering interpreteerde Tummers Van Hoogstraeten verkeerd. Ook wijst het groeiende belang van ‘houding’ in zeventiende-eeuwse teksten er volgens hem op dat de secundaire delen in de historiestukken niet door een andere hand werden uitgevoerd. Deze passages bevinden zich namelijk vaak in de schaduw- of half lichte delen, wat er voor zorgt dat de ‘houding’ gemakkelijk verstoord zou geraken indien een onbekwame hand deze delen uitwerkt.²⁵²

Het feit dat het rigide ABC-systeem achterwege werd gelaten en er vormen van samenwerking binnen het atelier mogelijk worden geacht, uit zich in het vijfde volume van het *Corpus* in een geheel nieuwe categorisatie van de werken. Nu vinden we naast de mogelijkheden ‘Rembrandt’ (bijvoorbeeld V1, V3 en V4), ‘Pupil of Rembrandt’

²⁴⁹ Dit mag als een voorbeeld gelden van de hernieuwde hoop in natuurwetenschappelijk onderzoek door de bredere basis van vergelijkingsmateriaal. In het oude *Corpus* beweerde Van de Wetering dat röntgenopnames maar een beperkte bruikbaarheid hadden om eigenhandig werk van atelierwerk te onderscheiden. (IV.2.1.)

²⁵⁰ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 315.

²⁵¹ *Idem*, p. 318.

²⁵² *Idem*, p. 321.

(bijvoorbeeld V5 en V12) of ‘Unknown Painter’ (V16) ook ‘Rembrandt and Pupil’ (V7, V8 en V 23), ‘Pupil of Rembrandt (with intervention by Rembrandt)’ (V2) en ‘Rembrandt (with additions by another hand)’ (V22).²⁵³

Ontwerp en uitvoering herdacht

Eén van de motivaties om het ABC-systeem te verlaten, was volgens Van de Wetering dat het nieuwe RRP uitgaat van de mogelijkheid dat ontwerp en uitvoering van verschillende handen waren.²⁵⁴ Zo kunnen volgens hem de alteraties in ateliervariaties het gevolg zijn geweest van instructies van Rembrandt. Volgens Van de Wetering zijn bijvoorbeeld de veranderingen in de versie van *Abrahams Offer* in München afgeleid van een tekening van de meester.²⁵⁵ Ook toonde Van de Wetering aan hoe drie prototypes voor portretten door verschillende handen werden herwerkt. Hij spreekt hier van een “rationalisering in Uylenburghs portretstudio.”²⁵⁶ Het gebruik van prototypes in de portretproductie impliceert dat conceptie en executie worden losgekoppeld. Van de Wetering benadrukt wel dat dit geen vaste manier van werken was.²⁵⁷ Als laatste wijst ook een proces waarin een assistent de opzet van de meester verder uitwerkt op een scheiding tussen conceptie en uitvoering.

Van de Wetering noemt de atelierderivaten van het werk van de meester ‘*satellites*’. Onder de *satellites* vinden we verschillende soorten werk, maar Van de Wetering benadrukt hun gezamenlijke “afhankelijkheid van het werk van de meester”. Ondanks deze gezamenlijke afhankelijkheid ziet hij binnen de groep *satellites* toch nog steeds de stapsgewijze onderwijsmethode, die ook Bruyn erkende, die uitgaat van een steeds vrijer wordende inventie van de ateliermedewerker.²⁵⁸ In de laatste fases van dit stappenmodel zijn ontwerp en uitvoering nog steeds van dezelfde hand. In een bepaalde categorie van werken vallen ontwerp en uitvoering volgens Van de Wetering dus nog steeds samen. Wel is de categorie van werken waar ontwerp en uitvoering gescheiden zijn gegroeid.

²⁵³ E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011, p. vii.

²⁵⁴ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. xviii.

²⁵⁵ E. VAN DE WETERING, ‘Rembrandt’s prototypes and pupils’ production of variants’, in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011, p. 260. (hierna vermeld als *Variants*)

²⁵⁶ Bruyn wees ook al op het feit dat ateliermedewerkers details van een compositie van Rembrandt overnamen in hun portretten. Waar van de Wetering op wijst is echter een consequenter gebruik van prototypes.

²⁵⁷ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 313.

²⁵⁸ E. VAN DE WETERING, *Variants*, p. 259, 261.

3. CONCLUSIE

Het verhaal van een schilder als Rubens of Rembrandt is er enerzijds een van individuele artistieke excellentie, maar anderzijds een van een ambacht in een historische context. Naast het oeuvre van een enkeling is, indien we de historische realiteit geen onrecht willen aandoen, de gehele atelierproductie van belang. Om dit te onderzoeken moeten zowel connoisseurship als historisch onderzoek gebruikt worden. Om een deel te begrijpen moeten het geheel onderzocht worden en omgekeerd. In wezen zijn de vooropstellingen van de klassieke catalogue raisonné niet geschikt voor een holistische benadering van de atelierproductie. De ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis van een op stijl georiënteerd naar een meer socio-economisch georiënteerd model, vragen om een ruimere benaderingswijze.

Ook voor connoisseurship is er een interactie nodig tussen het werk van het atelier en dat van de meester. Zo kan naast de stilistische ook de historische samenhang begrepen worden, waardoor de kennis vergroot wordt. Connoisseurship veronderstelt ook een interactie tussen historische en visuele data. Een toeschrijving is immers een historische hypothese.

3.1. HET BELANG VAN HISTORISCHE KENNIS

Het probleem bij atelierhypothesen in het geval van Rembrandt is, zoals gezegd, dat het historische bewijsmateriaal ontbreekt. Ook is er geen overeenstemming tussen de bronnen die er wel zijn en de visuele informatie. Zo dus, blijven volgens Liedtke “alle stellingen over samenwerking in het Rembrandtatelier eigenlijk oefeningen in connoisseurship.”²⁵⁹ Hierdoor zijn de standpunten over samenwerking zeer uiteenlopend. Dat de samenwerking in het Rembrandtatelier een historische ‘blinde vlek’ is, maakte het mogelijk dat de theorie van Rembrandt als solist lang stand hield. Het is ook belangrijk te beseffen dat deze foutieve theorie bevestigd werd door de interpretatie van historisch bronnenmateriaal. Niet enkel werd structurele samenwerking niet vermeld, tevens werden uit wat wel werd overgeleverd conclusies getrokken die erop wezen dat Rembrandt alleen werkte. Deze gebrekkige historische documentatie vermeldt echter nooit rechtsreeks dat werken in de regel volledig door assistenten of door Rembrandt werden geschilderd.

Er kunnen uiteraard stijl- of kwaliteitsafwijkingen zijn die *an sich* opvallen, maar ik ben er persoonlijk van overtuigd dat een minimum aan kennis of houvast nodig is om meer complexe vormen van meerhandigheid te onderscheiden. Indien historische informatie ontbreekt, kan deze kennis enkel worden opgebouwd uit vruchtbare hypothesen die worden afgeleid uit het visuele. De individuele sensibiliteit van de connoisseur berust steeds op een

²⁵⁹ W. LIEDTKE, *Workshop*, p. 50.

geheel van kennis dat door de generaties voor hem tot stand werd gebracht. Met de tijd kan men, door de ontwikkelingen in Rembrandtonderzoek die gebeuren doorheen de generaties, de samenwerking leren zien. Voorlopig worden hierin de eerste stappen gezet. Liedtke wijst erop dat alle substantiële discussies in verband met het atelier van Rembrandt niet ouder zijn dan twintig jaar.²⁶⁰ De vraag blijft wel hoe de ontwikkelingen zonder historische houvast zullen verlopen. Bij het CRLB daarentegen, zijn enkele categorieën van samenwerking historisch bevestigd. Deze kunnen nu verfijnd worden door connoisseurship.

Een probleem dat we zowel tegenkomen binnen Rubens- als binnen Rembrandtonderzoek, is een gebrek aan namen van ateliermedewerkers. Bij Rubens kwam dit door de privileges die hij genoot, bij Rembrandt door het verdwijnen van het Amsterdamse Sint-Lucasarchief. Bij beide projecten zijn de namen van ateliermedewerkers waarover ze wel beschikken toevallig overgeleverd en bij beide is het niet duidelijk hoeveel medewerkers er in het atelier werkzaam waren. De verhouding van de namen die wel gekend zijn tegenover de namen die we niet kennen is met andere woorden onbekend. Dit is, uiteraard, problematisch. Zowel in het CRLB als in het RRP probeert men 'het atelier' zo specifiek mogelijk te definiëren, al spreekt het voor zich dat hier de gebrekkige historische kennis de mogelijkheden van connoisseurship beperkt.

3.2. HET RUBENSBEELD VERSUS HET REMBRANDTBEELD

De verschillen in het eigenhandigheidsbegrip bij Rubens en bij Rembrandt vallen ook te illustreren aan de hand van de historische perceptie van de figuren Rubens en Rembrandt. Zowel de personencultus rond Rubens²⁶¹ als deze rond Rembrandt²⁶² ontstond in de negentiende eeuw. Dit gebeurde in een proces van negentiende-eeuwse nationale bewustwording. De cultus rond vooraanstaande figuren uit het nationale verleden werd toen bewust gecultiveerd. Beide schilders werden uitgedragen als de artistieke trots van het vaderland. Beide kregen hierbij een standbeeld in hun geboortestad.²⁶³ Ondanks deze overeenkomsten is er een opmerkelijk verschil. Waar Rubens werd gezien als een diplomaat en intellectueel, werd Rembrandt gezien als een geïnspireerd genie. Dit Rembrandtbeeld is duidelijk getekend door de kunstenaarsidealen van de romantiek. Een goede kunstenaar werd volgens Kossman toen gezien als non-conformistische persoonlijkheid die zich verzette tegen

²⁶⁰ *Idem*, p. 40.

²⁶¹ K. C. PEETERS, 'De Rubensstudie te Antwerpen vroeger en nu', in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jr. 15, nr. 1 (april 1969), p. 8.

²⁶² V. VEEN, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19de eeuw een nationale held werd*. exh. cat. (Amsterdams Historisch Museum) Amsterdam 1977, p. 2.

²⁶³ Het standbeeld van Rubens op de Antwerpse Groenplaats dateert van 1843. Het standbeeld van Rembrandt op het Amsterdamse Rembrandtplein dateert van 1852. V. VEEN, *op. cit.*, p. 4.

de druk van de academies en de rationele idealen van de Verlichting.²⁶⁴ Het resultaat van de negentiende-eeuwse reconstructie van Rembrandt was, zoals Van de Wetering opmerkt,²⁶⁵ “een Rembrandt als eenzaam, getormenteerd genie die zijn tijd ver vooruit was.” Volgens Van de Wetering zetten vroege bronnen het beeld van het eenzame genie kracht bij. Hij verwijst naar Baldinucci, die stelde dat Rembrandt zelfs geen koning zou binnenlaten als hij aan het schilderen was. Houbraken vertelde dan weer hoe Rembrandt zijn etsprocedure geheim hield voor al zijn medewerkers. Het genieconcept was gekoppeld aan negentiende-eeuwse ontwikkelingen in de sociale positie van de kunstenaar. Het ambachtswezen was verleden tijd en de kunstenaar werd een autonoom en vrij persoon. Hij stond in voor het bedenken en het uitvoeren van zijn werk, zonder de hulp van een atelier. Als we Rembrandt vanuit deze optiek benaderen, dan is bijgevolg het auteurschap van de uitvoering belangrijker. Als we Rubens zien als intellectueel, dan verklaart dit dat het auteurschap van de compositie belangrijk is.

Bovendien wordt er bij Rembrandt meer nadruk gelegd op het verfgebruik. Al in de zeventiende eeuw had zijn ruwe manier van schilderen erkenning. De aandacht voor de ruwe manier zorgde er tijdens de achttiende eeuw voor dat ook de navolging van Rembrandt belangstelling kreeg. De ‘manier’ kwam als het ware los te staan van de man, de schilderstijl werd als het ware belangrijker dan het individu.²⁶⁶ In de negentiende eeuw werd het individu Rembrandt opnieuw belangrijk. Door de kunsthistorische ontwikkelingen van de negentiende eeuw en het ontstaan van het *l’art pour l’art* concept, werd Rembrandt volgens Boomgaard en Scheller gezien als een impressionist *avant la lettre*.²⁶⁷ Hiermee werd Rembrandts manier gekoppeld aan een notie van auteurschap. Het feit dat het bij Rembrandt meer zo is dat het genie zich openbaart in de verflaag dan in de inventie, is naar mijn mening ook iets wat de notie ‘eigenhandigheid’ in het Rembrandtonderzoek heeft bepaald.

Waarom zou het Rubensbeeld dan minder onderhevig zijn geweest aan de negentiende-eeuwse idealen? In tegenstelling tot Rubens heeft men Rembrandt in de negentiende eeuw moeten herontdekken. Aanvankelijk, zo valt af te leiden uit de teksttraditie van na zijn overlijden, was de appreciatie voor Rembrandt groot. Met de opkomst van classicistische

²⁶⁴ E.H. KOSSMANN, ‘De waardering van Rembrandt in de Nederlandse traditie’, in: *Oud-Holland* vol. 96 (1992) p. 83.

²⁶⁵ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 311.

²⁶⁶ J. BOOMGAARD, R.W. SCHELLER, *op. cit.*, 113. Het artikel van Boomgaard en Scheller beschrijft de evolutie van het Rembrandtbeeld zeer deskundig. Wel moet opgemerkt worden dat zij in dit artikel niet expliciet verwijzen naar de notie eigenhandigheid. Doorheen de tekst worden echter wel verschillende aspecten met betrekking tot auteurschap naar voren geschoven, zoals het genieconcept en Rembrandts manier van schilderen. Het verdient ook een vermelding dat de uiterst subjectieve Rembrandt in de loop van de negentiende eeuw werd omgevormd tot een universele kunstenaar. Deze Rembrandt zou men echter terug omruilen voor een meer subjectieve versie aan het begin van de twintigste eeuw.

²⁶⁷ *Idem*, 118.

idealen in de achttiende eeuw daalde de appreciatie voor Rembrandt echter, al kon de Rembrandtgrafiek steeds wel op bijval rekenen. Volgens Boomgaard en Scheller was Rembrandt aan het eind van de achttiende eeuw een “fantom geworden.”²⁶⁸ Dit is mijns inziens een van de redenen dat het Rembrandtbeeld meer sporen in zich droeg van de negentiende-eeuwse visie. Ook niet onbelangrijk is dat de figuur van Rembrandt er zich meer toe leende om de romantische idealen toe te passen. Zijn levensloop, gekenmerkt door het faillissement en zijn begraving in een armengraf, staat in schril contrast tot de humanistische Rubens die als lid van de adel begraven werd. Daarenboven is het ook gemakkelijker Rembrandts oeuvre vanuit een negentiende-eeuwse perceptie te duiden. De donkere schilderijen en de vele zelfportretten vinden vlotter aansluiting bij het toenmalige kunstenaarsbeeld.

Bovenstaande benadering van de historische perceptie van Rembrandt en Rubens is kort en verdient verdere uitwerking aan de hand van primair bronnenmateriaal. Zo’n verdere uitwerking zou consequent het bredere kunsthistorische debat van ontwerp en uitvoering in acht moeten nemen. Ook de notie van de “schilderijenfabriek” van Rubens zou erin verwerkt moeten worden. Niettemin volstaat deze toelichting om een voorlopige hypothese naar voren te schuiven over waar de mogelijke oorzaken liggen van het verschil in de notie ‘eigenhandigheid’ bij beide schilders. Het feit dat er tegenwoordig in Rembrandtonderzoek meer en meer vanuit wordt gegaan dat het toch mogelijk is dat er samenwerking was, impliceert dat de idee dat er geen samenwerking was berustte op een verkeerde historische constructie. Het moet mijns inziens mogelijk zijn om deze constructie terug te brengen naar een tijdsgebonden perceptie van Rembrandt.

Uiteraard valt het eigenhandigheidsbegrip bij Rembrandt niet volledig te verklaren aan de hand van negentiende-eeuwse denkbeelden of de traditie van Rembrandtcatalogi. Er was een voedingsbodem nodig om te zorgen dat de hypothese van Rembrandt als solist stand hield in de twintigste eeuw. Hier waren de hypothesen over de atelierwerking van belang.

3.3. DE ATELIERHYPOTHESES IN KAART GEBRACHT

Bijlages 1 tot 3 bevatten schematische voorstellingen van de atelierhypothesen van respectievelijk het CRLB, het oude RRP en het nieuwe RRP. De bedoeling is hierbij niet om een sluitende typologie te formuleren, maar eerder om de structuur van de atelierhypothesen te kunnen vergelijken. Doorheen dit hoofdstuk werden de verschillende categorieën en samenwerkingsverbanden al voldoende toegelicht. In wat volgt richt ik mij daarom op de

²⁶⁸ J. BOOMGAARD, R.W. SCHELLER, *op. cit.*, p. 107.

fundamentele verschillen tussen de drie. Deze verschillen vinden we op twee niveaus, ten eerste in de verhouding tussen ontwerp en uitvoering,²⁶⁹ ten tweede in de mogelijke samenwerkingsverbanden. In de tekst die volgt wordt verwezen naar de nummering van de categorieën op de schema's. Deze nummering wordt voorafgegaan door de vermelding ORRP voor het oude RRP, NRRP voor het nieuwe en CRLB voor het *Corpus Rubenianum*. Zo verwijst de nummering ORRP3 naar de derde categorie op het schema van het oude RRP. Op de schema's is een onderscheid gemaakt tussen 'inv.', de inventie of het ontwerp, en 'fec.', de uitvoering.

In het RRP (zowel het oude als het nieuwe) wordt er van uit gegaan dat er een categorie werken bestaat waarin ateliermedewerkers instaan voor de inventie, namelijk ORRP4 en NRRP5. Deze categorieën zijn volgens het RRP de laatste fase in het opleidingsproces dat als doel had de ateliermedewerkers zelf een compositie te leren vervaardigen. De voorgaande fases, ORRP3 en NRRP4, bevinden zich in een schemerzone wat betreft het toeschrijven van de inventie. Leerlingen maken hier namelijk variaties die afwijken van het origineel dat bedacht werd door Rembrandt. Volgens Van de Wetering is het mogelijk dat Rembrandt hier instructies gaf, wat inhoudt dat de inventie van Rembrandt zou zijn. Er is niettemin geen duidelijkheid over dit proces. In de atelierhypothese van het nieuwe RRP wordt de groep schilderijen groter waarbij Rembrandt als initiatiefnemer wordt gezien. Er ontstaat een nieuwe categorie schilderijen waarin ateliermedewerkers samen of met hulp van Rembrandt zijn inventies uitwerken, namelijk NRRP2. Bovendien zijn er meer types schilderijen in NRRP3. Het CRLB gaat er van uit dat er slechts één categorie is waarin Rubens niet (gedeeltelijk) in staat voor de inventie, namelijk de kopieën die hij maakte naar Oude Meesters (CRLB5). In CRLB5 vinden we echter veel tekeningen. Deze categorie is ook relatief klein tegenover de rest van Rubens' oeuvre. In de overige atelierproductie wordt Rubens steeds als de bedenker gezien. Dit zorgt voor een belangrijk verschil in de notie van eigenhandigheid binnen Rubensonderzoek. Omdat Rubens steeds aan de basis stond van de atelierproductie, worden ook werken die niet door hem werden uitgevoerd als volwaardige artistieke expressie beschouwd. Een mogelijke uitzondering zijn sommige atelierkopieën uit CRLB3. Vooral in

²⁶⁹ Dit onderwerp verdient uitwerking in de bredere kunsthistorische context. De tijd ontbrak mij om deze zaken nog bij het betoog te betrekken. In de draft van de masterproef van Katrien Thiery kwam ik twee zaken tegen die hier een vermelding verdienen. Zij benadrukt namelijk dat de atelierwerking van Rubens was geïnspireerd op het een vijftiende-eeuws Italiaanse model. Naast bewondering voor de artistieke prestaties van Rafael, Tintoretto en Titiaan, keek Rubens ook naar de praktische kant van hun productie. Volgens Katrien Thiery onttrok Rembrandt zich aan de traditionele atelierpraktijk door ontwerp en uitvoering te laten samenvallen. (deze masterproef heeft bij mijn weten nog geen definitieve titel en ze heeft evenmin een definitieve paginering)

vergelijking tussen het oude RRP en het CRLB, komt het contrast tussen de verhoudingen van ontwerp en uitvoering naar voren.

Een tweede vaststelling betreft de samenwerking in het atelier. Het nieuwe RRP (NRPP2) en het CRLB (CRLB2, 4 en 5) achten deze mogelijk, terwijl het oude RRP ze min of meer uitsloot. Toch zijn er ook fundamentele verschillen tussen de vormen van samenwerking die het nieuwe RRP en het CRLB onderkennen. Een eerste verschil is de categorie CRLB4, de samenwerking tussen twee meesters. Volgens Van de Wetering gebeurde dit “zelden in Rembrandts omgeving en is tot nog toe geen voorbeeld gevonden van Rembrandts deelname aan zo’n samenwerking”.²⁷⁰ Bij Rubens is zulke samenwerking courant. Ook moet opgemerkt worden dat de categorie CRLB2 veel rijker is aan mogelijke samenwerkingsvormen dan NRPP2. Vooral het feit dat Rubens in grotere mate retoucheerde is een belangrijk verschil. Zoals herhaaldelijk werd opgemerkt deed Rubens hiermee aan kwaliteitscontrole. Het retoucheren was een manier van werken die toeliet om met een grotere snelheid, door de samenwerking, degelijke schilderijen op te leveren. Bij Rembrandt gaat men er niet vanuit dat zijn retouches in het algemeen gezien ingrijpend waren. Bovendien stelt Van de Wetering dat Rembrandt in zijn samenwerking met het atelier die Van de Wetering wist te identificeren, niet de laatste hand legde aan de schilderijen. Het moge duidelijk zijn dat Bruyns opmerking dat de atelierproductie van Rubens vormen van samenwerking veronderstelt die bij Rembrandt overbodig zijn, steek houdt. De aard van het oeuvre, vooral de vele opdrachten op groot formaat of reeksen bij Rubens, maken bepaalde samenwerkingsvormen wenselijk.

Afgezien van de hypothesen over samenwerking en de relatie tussen ontwerp en uitvoering, is ook het aspect van de benoeming van de categorieën van belang. Dit is een vraag van een semantische aard: vanaf wanneer spreken we van samenwerking? Het voorbeeld van het vrouwenportret in New York is in deze zin interessant. Op basis van dezelfde visuele vaststellingen, namelijk Rembrandt schilderde enkel de linkerhand, werd het portret door het oude RRP in de C-categorie geplaatst en door het nieuwe atelier aan ‘Rembrandt and workshop’ toegeschreven. Liedtke stelt dat sommige van de vormen van samenwerking die in Rembrandtonderzoek onderkend worden in Rubensonderzoek eenvoudigweg als ‘Rubens’ bestempeld zouden worden:

²⁷⁰ E. VAN DE WETERING, *More*, p. 312.

“[...] therefore a signed Rembrandt might have been executed by a pupil and perhaps only reworked by the master. In the case of Rubens a painting ‘only reworked by the master’ would be described as ‘Rubens and Workshop’ and might pass for a Rubens, period.”²⁷¹

In theorie is het wenselijk dat elke toeschrijving zo genuanceerd mogelijk refereert naar de inbreng van zowel meester als assistent. In de praktijk resulteert een toeschrijving echter vaak in een label van de vorm ‘X’, ‘X en Atelier’ of ‘Atelier van X’. Het oude RRP hanteerde het ABC-systeem, waarbij enkel de volledig eigenhandige werken als ‘Rembrandt’ werden gezien. De categorisatie is van een kleiner belang bij het nieuwe RRP en het CRLB, omdat er plaats is voor de nodige nuance. Niettemin wegen de labels in een museale context of in de context van de kunstmarkt wel zwaar door.

3.4. ENKELE OPMERKINGEN OVER ‘KWALITEIT’ ALS CRITERIUM

Doorheen dit hoofdstuk kwamen de verschillende vormen van samenwerking aan bod die door beide onderzoeksprojecten mogelijk worden geacht. Zoals in de inleiding werd aangegeven, en doorheen dit hoofdstuk geregeld werd opgemerkt, wordt bij het refereren naar mogelijke samenwerking of uitbesteding vaak ‘kwaliteit’ als argument gebruikt.²⁷² Friedländer schreef het volgende over ‘kwaliteit’ als argument in toeschrijvingen:

“On reading [...] dissertations which ‘prove’ that a picture is by such and such a master, at the end we generally, after many arguments and references, come upon the word ‘quality’. This means that the decisive point, which also brings things to a dead end, has been reached.”²⁷³

Kwaliteit heeft de dubbele eigenschap enerzijds een terugkerend argument in debatten over auteurschap te zijn en anderzijds onmeetbaar. Dit bemoeilijkt het statuut van het ‘kwaliteit’ binnen argumentatie. De subjectieve aard van de notie kwaliteit, spoorde Van Dantzig aan het begrip te objectiveren. In mijn bachelorproef werd uitgelegd hoe hij kwaliteit gelijkschakelde aan spontaniteit. Volgens Van Dantzig²⁷⁴ bestond kwaliteit erin dat de spontaniteit in lijn- en penseelvoering bewaard bleven, ook in moeilijke weergaves. Hiermee verlaten we de meer esthetische invulling van het begrip, en richten we ons op de uitvoering. Haverkamp-Begemann stelt dat “terwijl we bij schilders van het tweede plan een oeuvre moeten reconstrueren,” er bij meesters als Rubens en Rembrandt “moet van worden uitgegaan dat er

²⁷¹ W. LIEDTKE, *Workshop*, p. 54.

²⁷² Doorheen de tekst werd ook verwezen naar andere mogelijke argumenten, zoals de genese van een werk (de eventuele aanwezigheid van pentimenti), stilistische eigenschappen en vormtaal. Ik richt mij hier echter specifiek op kwaliteit omdat het een terugkerend argument is met een vage betekenis.

²⁷³ M. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 230.

²⁷⁴ M. VAN DANTZIG, *Pictology: an analytical method for the attribution and evaluation of pictures*, Leiden 1973, p. 6 – 9.

moet worden gezift” om het eigenhandige oeuvre te bekomen.²⁷⁵ Als we er van uit gaan dat we de meester van zijn minderen moeten onderscheiden, dan lijkt Van Dantzig's invulling van kwaliteit een goed criterium. Kwaliteit is immers iets dat niet zonder enige aanleg en de nodige leertijd kan worden bekomen. De technische opbouw en de stijl van de meester daarentegen, werden bewust gekopieerd door zijn assistenten. Hier kan opgemerkt worden dat kwaliteit soms moeilijk te scheiden is van technische opbouw en stijl. Van Hout²⁷⁶ stelt dat het ontbreken van transparantie in Rubens' schilderijen vaak een kenmerk is van atelierparticipatie. Dit kan gezien worden als een verschil in techniek en opbouw met schilderijen die wel transparant zijn. Toch moet naar mijn mening in acht genomen worden dat dit verschil in techniek niet zozeer te wijten is aan het volgen van een andere procedure, maar aan een gebrek aan trefzekerheid en spontaniteit.

Maar wat dan als we te maken hebben met een uiterst begaafde leerling, zoals Van Dyck? Rubens zelf noemde Van Dyck een van zijn beste leerlingen in zijn brief naar Carleton.²⁷⁷ Van Dyck's eigen oeuvre bevestigt zijn kunde en talent. Hier zijn we op een punt aanbeland waar het criterium kwaliteit *an sich* ontoereikend is. Woorden als 'levendigheid', 'spontaniteit' en 'vlotheid' zijn in essentie anoniem. Er is dus nood aan een preciezer bepaling nodig van hoe de kwaliteit zich uit, een meer individuele benadering van het begrip. In theorie zou de aanwezigheid van kwaliteit dus steeds afgewogen moeten worden tegen de idiosyncratische eigenschappen van de meester (terwijl het ontbreken van kwaliteit zondermeer kan wijzen op de aanwezigheid van een ateliermedewerker). Van de Wetering formuleert hier een interessante oplossing, die in het vorige hoofdstuk aan bod kwam (II.2.3.). Hij stelt dat we oog moeten hebben voor de complexe schildertechnische procedés die een schilder gebruikt om met verf een driedimensionale illusie te scheppen op een plat vlak. Volgende uitspraak werd al eens geciteerd, maar omwille van pragmatische redenen wordt ze hernomen:

“Developing a more objective approach to the aspect of quality in painting calls for an analysis of how the various painterly procedures (in their diverse forms) are used to create a convincing image. What is needed for such analysis is an eye for those qualitative differences in a painter's use of the basic pictorial means – at the level of the rendering of the form, anatomy, foreshortening, space, drapery, surface structure- that can to a significant degree be objectively identified.”²⁷⁸

²⁷⁵ E. HAVERKAMP-BEGEMANN, 'The State of Research in Northern Baroque Art', in *Art Bulletin* vol. 69 nr. 4 (december 1989), p. 516. (hierna vermeld als *State*)

²⁷⁶ N. VAN HOUT, *op. cit.*, p. 99)

²⁷⁷ A. BALIS, *Fatto*, p. 110.

²⁷⁸ E. VAN DE WETERING, *Preface 4*, p. 87

We moeten volgens Van de Wetering kijken op het punt waar de verf illusie wordt en de illusie terug verf.²⁷⁹ Daar uit zich de individuele kwaliteit van de meester. Enerzijds is hier sprake van kunde, en anderzijds van een eigenheid. Het is echter de vraag hoezeer het expliciet afwegen van kwaliteit tegen de idiosyncratische eigenschappen van de meester mogelijk is, zonder dat deze eigenschappen een dwingende set criteria worden. Ook kunnen we de vraag opwerpen naar de mogelijkheid om het complexe geheel van kwalitatieve eigenschappen die een herkenning tot stand brengen te duiden. Hier botsen we opnieuw op de paradox van connoisseurship, op de moeilijke verhouding tussen theorie en praktijk. Hoewel het problematisch blijft dat kwaliteit in vele gevallen niet naar behoren geduid wordt, moeten we de connoisseur een gebrekkige verklaring vergeven.

Ten slotte wens ik even terug te komen op het ontbreken van de kwaliteit die Van Dantzig omschreef. Zelfs indien kwaliteit ontbreekt, is dit voor sommige auteurs onvoldoende om een toeschrijving aan de meester uit te sluiten. Vooral de critici van het oude RRP stelden dat het RRP er te zeer vanuit ging dat Rembrandts eigenhandige schilderijen steeds van een uitmuntende kwaliteit zouden zijn.²⁸⁰ In deze context wordt het concept *Monday Morning Painting* aangehaald.²⁸¹ Door de hoge werkdruk en occasionele desinteresse, is het volgens critici mogelijk dat er kwaliteitsschommelingen zijn in Rembrandts eigenhandige oeuvre. Liedtke wijst hier vooral op Rembrandts portretten. De bestellingen volgden elkaar op een sneltempo op en het werk was niet echt uitdagend, waardoor Rembrandt volgens hem soms terugviel op routine. Hofstede de Groot, die evenwel kwaliteit een belangrijk criterium vond, zei over Rembrandt “dat geen biljartspeler zo goed is, dat hij geen slechte dagen heeft”.²⁸² Hiermee doelt hij schijnbaar niet op het vervallen in routine, maar eerder op het feit dat ook een goede schilder de bal kan ‘mis schieten’. In Rubensonderzoek is er geen equivalent van het *Monday morning painting* of van de biljartspeler.²⁸³ Een mindere kwaliteit wordt steeds toegeschreven aan ateliermedewerkers. Een uitzondering is de mening van Van Puyvelde, die het algemeen erkende beeld van het van het Rubensatelier ontkende. Verschillen in kwaliteit waren volgens van Puyvelde te wijten aan desinteresse en deden de meester geen recht aan.²⁸⁴

²⁷⁹ *Idem*, p. 85.

²⁸⁰ De kritieken worden uitgebreid toegelicht in V.2.2..

²⁸¹ A. BAILY, *Responses to Rembrandt*, New York 1994, p. 73.

²⁸² C. HOFSTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, vol. 6 *Rembrandt, Nicolaes Maes*, Esslingen - Parijs 1915, p. 463, 464-466., geciteerd door F. GRIJZENHOUT, *op. cit.*, p. 37 – 38.

²⁸³ Balis vermeldde mij in een mondeling gesprek dat over Rubens zijn latere werk wel de opvatting bestaat dat de kwaliteit van zijn eigenhandige schilderijen minder kan zijn. Dit komt doordat de schilder in zijn laatste levensjaren jicht had, wat een vlotte penseelvoering in de weg staat.

²⁸⁴ A. BALIS, *Fatto*, p. 98 – 99.

Er is dus een zeker overeenkomst tussen Van Puyvelde's verklaring en deze van Liedtke, al is het niet te ontkennen dat Van Puyvelde's verklaring is doorgetrokken tot een ongeloofwaardig extreem. Toch loont het de moeite om na te denken over het verschil tussen de status van kwaliteit als argument om het eigenhandige werk van dat van het atelier te onderscheiden in Rubens en Rembrandtonderzoek. Is het niet mogelijk dat ook Rubens eens een *off-day* had?

IV. PERCEPTIE VAN BEIDE PROJECTEN

De perceptie van beide projecten in academische kringen verdient ook toelichting. Binnen deze kritieken wordt vooral gekeken naar wat relevant is voor deze masterproef, namelijk de toeschrijvingen en het gebruik van het connoisseurship. De bedoeling is zo enerzijds te zien hoe de twee verschillende methodologische benaderingswijzen van beide projecten onthaald zijn, en anderzijds de kritieken op de methodologie toe te lichten. Zowel de positieve als negatieve commentaren als de meer neutrale observaties worden hier besproken.

Hier moet meteen worden opgemerkt dat er een duidelijk verschil tussen de secundaire literatuur over het RRP en deze over het CRLB. Vanaf dat het RRP werd opgestart, kon het rekenen op een grote belangstelling. Deze belangstelling leidde niet zelden tot kritiek. Verschillende Rembrandtspecialisten uitten doorheen de jaren hun ongenoegen, wat zich uit in een rijkdom aan publicaties over het RRP.²⁸⁵ Niet alleen specifieke toeschrijvingen, maar vooral de door het RRP gevolgde methode stond hierin centraal.

Bij het CRLB daarentegen, zijn er relatief weinig volwaardige secundaire publicaties. Wel zijn er de laatste tien jaar enkele artikels geschreven, maar deze zijn eerder informatief dan kritisch. Een vorm van publicaties waarin het CRLB wel kritisch wordt doorgelicht, zijn de boekbesprekingen.²⁸⁶ Een boekbespreking is niet de meest lijvige publicatievorm. Maar, indien we een groot aantal besprekingen samennemen, kan dit tekort overbrugd worden. Er is echter nog een tweede probleem. Het is namelijk, zoals in het eerste hoofdstuk werd opgemerkt, niet steeds mogelijk om te spreken over ‘het *Corpus Rubenianum*’ als zodanig. Door het feit dat de reeks wordt geschreven door verschillende auteurs, liggen er soms andere accenten in de verschillende boekdelen. Doordat de boekbesprekingen per definitie slechts één boek bespreken, zijn de commentaren die erin voorkomen niet steeds op de gehele reeks van toepassing. Toch kan hier tegenover worden gesteld dat het mogelijk is enkele punten aan te stippen die teugkeren bij een (klein) deel van de reeks. Dit (kleine) deel heeft een wisselende samenstelling naar gelang de commentaar. Om het overzicht te bewaren, worden bij elk punt van kritiek de verschillende bronvermeldingen gegeven van de boekbespreking waarin deze kritiek voorkomt. Zo zal steeds het ‘gewicht’ van deze kritiek tegenover de

²⁸⁵ Tijdens het verzamelen van informatie viel mij bijvoorbeeld ook op dat ‘Foundation Rembrandt Research Project’ een onderwerpcategorie is in de BHA, terwijl dit voor het CRLB niet het geval is. Ook besteedde *The Burlington Magazine* sinds het ontstaan van het project aandacht aan RRP in enkel editorials.

²⁸⁶ Alle gevonden boekbesprekingen werden gelezen, maar slechts een deel ervan werd gebruikt. Van twee delen vond ik geen bespreking terug, namelijk: H. Vlieghe, *CRLB*, vol. 8 *Saints I-II*, Turnhout 1972.

gehele reeks duidelijk worden en kan er alsnog een beeld worden geconstrueerd van de perceptie van het CRLB.

1. CORPUS RUBENIANUM LUDWIG BURCHARD

Eigenhandigheid staat niet steeds centraal in het *Corpus Rubenianum*. Dit wordt des te duidelijker door het feit dat bepaalde delen geweid zijn aan schilderijen die voor het grootste deel niet meer bestaan of opdrachten die door anderen werden uitgevoerd. Niettemin is eigenhandigheid wel een thema dat in de meeste besprekingen naar voren komt. De recensent beaamt of verwerpt bijna altijd enkele toeschrijvingen of dateringen die de auteur van het Corpusdeel had voorgesteld. Hier moet opgemerkt worden dat dit steeds op een gematigde manier gebeurt. De *mening* van de recensent wordt tegenover de *mening* van de auteur geformuleerd. Dit brengt ons bij een eerste observatie die in verschillende besprekingen naar voren komt. Verschillende auteurs²⁸⁷ vinden het positief dat de toeschrijvingen in het *Corpus Rubenianum* met de nodige voorzichtigheid worden geformuleerd. Het wordt ook als een pluspunt gezien dat de meningen van andere auteurs met betrekking tot auteurschap steeds vermeld worden. Soltz stelt dat de “voorzichtige aard van de catalogusnotities, zeker als het op eigenhandigheid aankomt” in vergelijking met het RRP opmerkelijk is.²⁸⁸ Een enkele keer wordt deze voorzichtigheid door White gezien als besluiteloosheid.²⁸⁹

Enkele malen werd opgemerkt²⁹⁰ dat één of meerdere schilderijen in een bepaald Corpusdeel niet van dicht bij bestudeerd werden, maar van op foto. Het gaat nooit om een

²⁸⁷ J. ZUTTER, [Boekbespr.] ‘J.R. MARTIN, *CRLB*, vol. 16 *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Turnhout 1972’, in *Patntheon* (1975), p. 373. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 16*); C. BROWN, [Boekbespr.] ‘D. FREEDBERG, *CRLB*, vol. 7 *The Life After the Passion*, Turnhout 1984’, in *The Burlington Magazine* vol. 129, nr 1011 (Juni 1987), p. 404. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 7*); J. FURGESON, [Boekbespr.] ‘A. BALIS, *CRLB*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986’, in *Royal Society Journal* (Januari 1988), p. 148. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 17 (2)*); M. RUSSEL, [Boekbespr.] ‘H. Vlieghe, *CRLB*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987’, in *Apollo* (April 1989), p. 293; I. HERKLOTZ, [Boekbespr.] ‘M. VAN DER MEULEN, *CRLB*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994’, in *The Burlington Magazine* vol. 138 nr. 1116 (Maart 1996), p. 197.; C. WHITE, [Boekbespr.] ‘M. VAN DER MEULEN, *CRLB*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994’, in *Master Drawings* vol. 34 nr. 3 (Herfst 1996), p. 309.; HASKELL, [Boekbespr.] ‘E. MCGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1-3) *Subjects from History*, Turnhout 1997’, in *The Burlington Magazine* vol. 140 nr. 1138 (Januari 1998), p. 43. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 13*)

²⁸⁸ G. SOLTZ, *op. cit.*, p. 115.

²⁸⁹ C. WHITE, [Boekbespr.] ‘R. JUDSON, *CRLB*, vol. 6 *The Passion of Christ*, Turnhout 2000’, in *Master Drawings* vol. 40 nr. 2 (Zomer 2002), p. 171. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol.6*)

²⁹⁰ G. MARTIN, [Boekbespr.] ‘J.R. MARTIN, *CRLB*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout 1968’, in *The Burlington Magazine* vol. 112 nr. 809, *British Art in the Eighteenth Century. Dedicated to Professor E. K. Waterhouse* (Augustus 1970), p. 543. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol.1*); E. YOUNG, [Boekbespr.] ‘S. ALPERS, *CRLB*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Turnhout 1971’, in *Apollo* vol. 95 nr. 121 (Maart 1972), p. 229; C. SCRIBNER, [Boekbespr.] ‘N. DE POORTER, *CRLB*, vol. 2 *The Eucharist Series I-II*, Turnhout 1978’, in *The Burlington Magazine* vol. 122 nr. 932 (November 1980), p. 773. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 2*); J. FURGESON, *bbs CRLB vol. 17 (2)*, p. 148.; C. WHITE, *bbs CRLB vol.6*, p. 171.

structureel probleem doorheen het hele boek, maar telkens om alleenstaande gevallen. Wat de critici benadrukken is dat de betreffende werken zich steeds in openbare collecties bevinden. Het was dus mogelijk voor de auteurs, mits tijd en geld beschikbaar waren, om deze tekortkoming te vermijden. Het spreekt voor zich dat het bij het opstellen van een catalogue raisonné wenselijk is om alle werken grondig te bestuderen. In het licht van deze commentaar is het maar een kleine stap naar de volgende, namelijk het tekort aan schildertechnische analyse en beschrijving van de toestand van het schilderij.²⁹¹ Brown stelt²⁹² dat het *Corpus Rubenianum* op dit gebied nog “veel te leren heeft van het Rembrandtcorpus.” Hij vindt het opmerkelijk dat er wel wordt toegeschreven, maar dat er niet schildertechnisch beargumenteerd wordt. Toch dienen we niet te vergeten dat in sommige delen van het *Corpus* schildertechnische analyse wel een belangrijke rol speelde. In enkele gevallen wordt dit zelfs in een bespreking als pluspunt naar voren geschoven.²⁹³

Er zijn ook enkele opmerkingen over de structuur en de systematiek van de catalogus. Ten eerste is de indeling volgens sommige auteurs in bepaalde gevallen niet wenselijk. Zo schreven Young en White dat de onderverdeling van het deel *Portraits* logischerwijs niet per locatie (painted in foreign countries, painted in Antwerp) had moeten gebeuren, maar per type (“state or court portraits, portraits of professional sitters, and family portraits”).²⁹⁴ Soms zijn er ook schilderijen die misschien beter in een ander Corpusdeel waren besproken. De critici erkennen in deze echter dat dit bij een iconografische indeling altijd onvermijdelijk is. Een tweede aspect betreffende de structuur en systematiek heeft een directer verband met auteurschap. Het betreft namelijk de nummering in de catalogus. Een origineel naar een ontwerp van Rubens krijgt een hoofdnummer, bijvoorbeeld 52. In dit geval is het echter mogelijk dat de eigenhandige olieverfschets die hieraan voorafging een subnummer krijgt, bijvoorbeeld 52a. Volgens Zutter was het wenselijker dat het andersom was. White stelt dat indien de auteur denkt dat hij met een kopie van een voorbereidende tekening te maken heeft,

²⁹¹ G. MARTIN, *bbs CRLB vol.1*, p. 543.; K. RENGER, [Boekbespr.] ‘A. BALIS, *CRLB*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986; H. Vlieghe, *CRLB*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987’, in *Kunstchronik* vol. 41 (1988), p. 568. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 17 (2), 19 (2)*)

²⁹² C. BROWN, [Boekbespr.] ‘R.A. D’HULST & M. VANDEVEN, *CRLB*, vol. 3 *The Old Testament*, Turnhout 1989’, in *The Burlington Magazine* vol. 133, nr 1063 (Oktober 1991), p. 716.

²⁹³ J. FURGESON, *bbs CRLB vol. 17 (2)*, p. 148.; C. WHITE, [Boekbespr.] ‘D. FREEDBERG, *CRLB*, vol. 7 *The Life After the Passion*, Turnhout 1984; W. ADLER, *CRLB*, vol. 17 (1) *Landscapes*, Turnhout 1982’, in *Master Drawings* vol. 23/24 nr. 2 (1985/1986), p. 251. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 7, 17 (1)*); C. WHITE, [Boekbespr.] ‘G. MARTIN, *CRLB*, vol. 15 *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Turnhout 2005’, in *Historians of Netherlandish Art Newsletter* vol. 23 nr. 2 (November 2002), p. 20.

²⁹⁴ E. YOUNG, [Boekbespr.] ‘F. HUEMER, *CRLB*, vol. 19 (1) *Portraits: Portraits Painted in Foreign Countries*, Turnhout 1977’, in *Apollo* vol. 109 nr. 208 (Juni 1976), p. 492.; C. WHITE, [Boekbespr.] ‘H. Vlieghe, *CRLB*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987’, in *Master Drawings*, vol. 27 nr. 4 (1988), p. 372-374.

deze kopie een subnummer krijgt, bijvoorbeeld 52b. Vaak worden de kopieën echter nog eens vermeld bij de details onder het subnummer voor de voorbereidende fases, bijvoorbeeld 52a. Door dit systeem is er onduidelijkheid en herhaling.²⁹⁵ Ook stelt White dat in volume 17 (1) sommige tekeningen een eigen nummer hebben zonder dat wordt beargumenteerd dat het kopieën naar verloren originelen zijn.²⁹⁶ Renger en White²⁹⁷ voelen bovendien in de nummering die doorheen het *Corpus Rubenianum* loopt een spanning tussen de auteur van het betreffende Corpusdeel en het oordeel van Ludwig Burchard. Volgens hen is deze spanning algemeen eigen aan het *Corpus*. Zodra een werk door Burchard erkend werd, krijgt het een nummer in het *Corpus*. Volgens White is het echter niet duidelijk of Burchards “mening nu prioriteit heeft over de mening van de individuele auteurs.” Hij spreekt hier van een “onderliggende redactionele onzekerheid.” Hij zegt met andere woorden dat het *Corpus* als zodanig, als overkoepelend geheel, niet steeds duidelijk kleur bekent als het op toeschrijvingen aankomt. White brengt er echter wel begrip voor op dat dit een gevolg is van de wensen van Burchards erfgenamen.

Tot slot zijn er enkele opmerkingen die niet zo zeer betrekking hebben op de toeschrijvingen, maar die toch een vermelding verdienen omdat het terugkerende zaken zijn. Het betreft het wisselende auteurschap van de Corpusdelen enerzijds, en de sterkte van de historische en informatie anderzijds. Volgens Brown is het wisselende auteurschap zowel sterkte als de zwakte van het *Corpus*. Het voordeel is dat er in sommige gevallen hoogwaardig onderzoek bij het *Corpus* betrokken wordt. Deze variëteit in expertise is uiteraard een pluspunt. Anderzijds wezen enkele auteurs erop dat, hoewel de algemene standaard van het *Corpus Rubenianum* hoog is, niet elk boekdeel aan deze standaard voldoet. Zo noemde Brown het *Corpus Rubenianum* ‘markedly uneven’.²⁹⁸ Ook White wees op de wisselende kwaliteit.²⁹⁹

²⁹⁵ J. ZUTTER, *bbs CRLB vol. 16*, p. 373.; K. RENGER, [Boekbespr.] ‘R.J. JUDSON & C. VAN DE VELDE, *CRLB*, vol. 21 *Book Illustrations and Title-pages I-II*, Turnhout 1977’, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vol. 43 (1980), p. 431. (hierna vermeld als *bbs CRLB vol. 21*); C. WHITE, [Boekbespr.] ‘K. LOHSE BELKIN, *CRLB*, vol. 24 *The Costume Book*, Turnhout 1980; R.J. JUDSON & C. VAN DE VELDE, *CRLB*, vol. 21 *Book Illustrations and Title-pages I-II*, Turnhout 1977’, in *Master Drawings*, vol. 21 nr. 1 (Lente 1983), p. 59.

²⁹⁶ C. WHITE, *bbs CRLB vol. 7*, 17 (1), p. 249.

²⁹⁷ K. RENGER, *bbs CRLB vol. 17* (2), 19 (2), p. 570; C. GÖTTLER, [Boekbespr.] ‘E. MCGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1-3) *Subjects from History*, Turnhout 1997’, in *Kunstchronik* nr. 9-10 (2000), p. 488.; C. WHITE, *bbs CRLB vol.6*, p. 171.

²⁹⁸ C. BROWN, *bbs CRLB vol. 7*, p. 403. Het moet benadrukt worden dat Brown wel vol lof spreekt over het boek van Freedberg dat het onderwerp is van deze recensie.

²⁹⁹ C. WHITE, [Boekbespr.] ‘N. DE POORTER, *CRLB*, vol. 2 *The Eucharist Series I-II*, Turnhout 1978’, in *Apollo*, vol. 113 nr. 228 (Februari 1981), p. 706.

De grondigheid van het historische onderzoek in het *Coprus* wordt vaak geprezen. Enerzijds worden de pedigrees van de individuele werken uitgezocht en ontward, maar anderzijds wordt ook de historische context besproken. De essays die aan de catalogues raisonnés voorafgaan worden steeds warm onthaald.³⁰⁰ Net door de nadruk op de context zijn de essays dikwijls ook relevant voor andere gebieden dan Rubensvorsching. Zo schreef Haskell dat McGraths observaties over de historieschilderkunst van Rubens “eigenlijk nut hebben voor de historieschilderkunst doorheen heel Europa van de zestiende tot de achttiende eeuw.”³⁰¹ Ook Liedtke merkte op dat het CRLB na zijn voltooiing ook bruikbaar zal zijn in andere gebieden dan het Rubensonderzoek.³⁰²

2. REMBRANDT RESEARCH PROJECT

De boekbesprekingen waarop werd verder gegaan voor de bespreking van het CRLB zijn, in vergelijking met de artikels over het RRP, kalm van aard. De ondertoon van sommige van de publicaties over het RRP is aanzienlijk snedig en de punten van kritiek worden er telkens uitvoerig uiteengezet. Daarom dient het hier bij voorbaat vermeld te worden dat, ondanks deze punten van kritiek, de grondigheid en de veelheid van informatie die in het Rembrandtcorpus gepubliceerd wordt haast unaniem als een pluspunt wordt gezien. Net zoals in het voorgaande hoofdstuk, wordt hier een onderscheid gemaakt tussen het oude en het nieuwe RRP.

2.1. HET OUDE RRP

Enkele punten van kritiek

De radicale beslissing van het RRP om connoisseurship vanuit een team te bedrijven, werd al vlug een punt van kritiek. Liedtke stelt dat de toeschrijvingen van het RRP altijd “unaniem dus anoniem” gebeuren.³⁰³ Doordat het RRP vijfstemmig spreekt, verdwijnt de aansprakelijkheid van de individuele connoisseur. Slatkes stelt dan weer dat connoisseurship een individuele sensibiliteit is en blijft. De poging om beslissingen in teamverband te nemen, belemmert de persoonlijke gevoeligheid. Ook werpt Slatkes de vraag op naar de rol van

³⁰⁰ K. RINGER, *bbs CRLB vol. 21*, p. 430.; C. SCRIBNER, *bbs CRLB vol. 2*, p. 772.; C. BROWN, *bbs CRLB vol. 7*, p. 403.; C. BROWN, [Boekbespr.] ‘A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986’, in *Apollo* vol. 127 (Maart 1988), p. 216; K. RINGER, *bbs CRLB vol. 17* (2), 19 (2), p. 566.

³⁰¹ . HASKELL, *bbs CRLB vol. 13*, p. 42.

³⁰² In een interview met G. STOLZ, *op. cit.*, p. 114. Liedtke vernoemt hier specifiek K. LOHSE BELKIN, *CRLB*, vol. 24 *The Costume Book*, Turnhout 1980, en M. VAN DER MEULEN, *CRLB*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994

³⁰³ W. LIEDTKE, *Reconstructing*, p. 325.

groepsdynamiek. Een groep is volgens hem sneller in staat een beslissing te nemen waar een individu over twijfelt.³⁰⁴ Het opzet van het RRP om via teamwork tot meer zekere oordelen te komen, kan dus op weinig bijval rekenen. Connoisseurship is volgens de critici niet iets wat te rationaliseren is door het in teamverband te bedrijven. Bovendien moet vermeld worden dat de hoop in het teamwork ook van binnenuit gekelderd werd. Burlington Magazine merkte al in 1983 op dat “Bruyn en Van de Wetering het meeste werk verrichten binnen het RRP.”³⁰⁵ In latere interview bevestigt Van de Wetering deze uitspraak.³⁰⁶ Doordat de overige leden het te druk hadden met hun voltijdse functies, verrichtten Bruyn en Van de Wetering het grootste deel van het werk. Er waren dus eigenlijk maar twee leden van de vijf die echt een prominente bijdrage leverden. Bovendien begon een van deze twee, namelijk Van de Wetering, met toenemende mate *dissenting opinions* in het Rembrandtcorpus te publiceren. Het front van de consensus van het RRP werd zo stap voor stap doorbroken.

Een tweede punt dat onder vuur lag was het ABC-systeem. Liedtke zei schertsend dat dit eigenlijk betekende “A for Accepted, B for Bothersome and C for Copies and other things”.³⁰⁷ Zoals in het voorgaande hoofdstuk werd opgemerkt, is het grote defect van het ABC-systeem dat er geen ruimte is voor samenwerking in het atelier. In deze rigide structuur zijn schilderijen ofwel helemaal van Rembrandt ofwel helemaal niet (afgezien van de B-categorie waarmee twijfel tussen deze twee wordt uitgedrukt). Bovendien schept het systeem een te grote afstand tussen de eigenhandige werken en de overige atelierproductie. Deze opmerkingen betreffende de atelierhypothese van het oude RRP zijn alle terug te brengen tot het gebrek aan historisch bewijsmateriaal dat in het vorige hoofdstuk werd toegelicht.

Het feit dat het oude RRP een beeld ontwikkelde van Rembrandt op basis van de hypothese dat er een logische stijlevolutie in zijn werk te vinden was, is een derde punt van kritiek. In deze context wordt vaak opgemerkt dat het RRP beter thematisch dan chronologisch te werk was gegaan.³⁰⁸ Bij een degelijk thematisch overzicht had de chronologie achteraf eenvoudiger herzien kunnen worden dan nu het geval is. Slatkes stelt³⁰⁹ dat de chronologische opvolging van Rembrandts oeuvre bovendien te nauw wordt

³⁰⁴ L. SLATKES, [Boekbespr.] ‘J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, 1625 – 1631, Den Haag – Boston – Londen 1982’, in *The Art Bulletin* vol. 71 nr. 1 (Maart 1989), p. 141.

³⁰⁵ THE BURLINGTON MAGAZINE, ‘The Rembrandt Research Project’, in *The Burlington Magazine*, vol. 125, nr 968 (November 1983), p. 661. (hierna vermeld als *Project*)

³⁰⁶ In een interview met S. HOCHFIELD, *Real*, p. 87.

³⁰⁷ W. LIEDTKE, ‘Reconstructing Rembrandt: Portraits from the early years in Amsterdam (1631-34)’, in: *Apollo*, vol. 129, no. 327 (mei 1989), p. 325 (hierna vermeld als *Reconstructing*);

³⁰⁸ THE BURLINGTON MAGAZINE, *Project*, p. 661; R. MARIJNISSEN, ‘Opruiming bij Rembrandt: van de Leidse periode zakt de helft’, in *de Standaard* nr. 1683 (15 oktober 1983); L. SLATKES, *op. cit.*, p. 141-142.

³⁰⁹ L. SLATKES, *op. cit.*, p. 141-142.

voorgesteld in het Rembrandtcorpus. Het RRP doet volgens hem “uitschijnen dat elk werk vervolgt op zijn voorganger en anticipeert op zijn opvolger”. Zo wordt er geen ruimte gecreëerd voor het feit dat Rembrandt misschien aan meerdere werken tegelijk werkte, of dat er in sommige schilderijen een kleine terugval is.

De criteria die het oude RRP tijdens de twintig jaar vooronderzoek ontwikkelde, werden volgens Slatkes³¹⁰ al te vaak een dwangbuis voor Rembrandts oeuvre. De grenzen lagen min of meer vast, waardoor Rembrandt te weinig ruimte kreeg voor variatie. Waar het RRP te strikt omsprong met Rembrandts oeuvre, sprongen ze volgens White veel te laks om met dat van zijn leerlingen.³¹¹ De moedige vooropstelling van het RRP om niet enkel af te schrijven, maar ook een nieuwe toeschrijving voor te stellen werd hen niet in dank afgenomen.³¹² De werken die uit het oeuvre van Rembrandt werden gehaald, werden vaak toegevoegd aan het oeuvre van Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Willem Dorst of Isaac Jouderville. Vooral de laatste wordt door critici niet echt hoog ingeschat. Michael Kitson merkte op dat de schilderijen die uit het Rembrandts oeuvre verdwenen in vele gevallen het artistieke hoogtepunt werden van de mindere schilders.³¹³

Een vijfde kritiek betreft de vermeende objectiviteit van het RRP. In schril contrast tot het CRLB, werden de oordelen van het RRP als categorisch ervaren. Doorheen de jaren ontstond van het oude RRP het beeld dat zij als de hoogste rechters de canon van Rembrandt voor eens en voor altijd zouden uitzuiveren. Zoals reeds werd aangehaald in het vorige hoofdstuk, benadrukte Bruyn dat dit niet het opzet van het project was. Hij stelde dat het team er zich van bewust was dat ze slechts een mening gaven en die zo goed mogelijk trachtten te onderbouwen. Toch was de objectiverende taal waarmee hun oordelen werden geformuleerd aanstootgevend. Niet in het minst omdat de verdikten van het RRP wel degelijk invloedrijk waren.³¹⁴ Meerdere malen werd ook opgemerkt dat het oude RRP de meningen van andere

³¹⁰ L. SLATKES, *op. cit.*, p. 141-142.; Christopher White en Seymour Slive delen deze kritiek in een interview met S. HOCHFELD, ‘Rembrant: the unvarnished truth?’ in *Artnews* vol. 86 nr. 10 (1987), p. 110. (hierna vermeld als *unvarnished*)

³¹¹ C. WHITE, [Boekbespr.] ‘J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635 – 1642, Den Haag – Boston – Londen 1989’, in *The Burlington Magazine*, vol. 134 nr. 1069 (April 1992), p. 266. (hierna vermeld als *bbs RRP vol. 3*)

³¹² In de tentoonstelling *Rembrandt, de meester en zijn werkplaats* bracht het RRP werken uit het atelier van Rembrandt samen met werken uit het oeuvre van de individuele ateliermedewerkers. De bedoeling was dat de stilistische overeenkomsten zo duidelijk werden. Volgens White gebeurde dit slechts met wisselend succes. C. WHITE, *bbs RRP vol. 3*, p. 265 – 266.

³¹³ S. HOCHFELD, *unvarnished*, p. 110.

³¹⁴ In *Artnews* werd een voorbeeld gegeven van een schilderij (“Portret of a bearded man standing in an Archway, 1642) dat alvorens het geveild werd door Sotheby’s in New York door het RRP werd afgeschreven. Hoewel andere experts, onder andere Egbert Haverkamp-Begeman, het schilderij wel als een Rembrandt erkenden, ging het onder de hamer als ‘toegeschreven aan’. Het prijsverschil is in deze context aanzienlijk. S. HOCHFELD, *unvarnished*, p. 103.

auteurs over auteurschap doodzweeg.³¹⁵ Ook de vermeende objectieve beschrijvingen van het schilderij zijn voor White en Liedtke een lastig punt. Hierdoor lijkt het oude RRP te insinueren dat observatie en interpretatie te scheiden zijn, een fout volgens beide auteurs.³¹⁶

‘The Amsterdam Maffia’

Naar alle waarschijnlijkheid is de restrictieve houding die het RRP aannam, de impliciete aanleiding tot de commentaren. Het RRP schrapte in het eerste volume de helft van de door Bredius aanvaarde werken, in het tweede volume een derde van de door Gerson aanvaarde werken en in het derde volume de helft van de Gersoncatalogus. Volgens Slatkes³¹⁷ bestond een deel van hun fout erin dat het RRP te zeer wilde vernieuwen en breken met de traditie. Het restrictieve uitgangspunt zorgde ervoor dat het RRP nog voor het verschijnen van het eerste volume enige kritiek kreeg. Met de komst van het eerste volume steeg het aantal publicaties en met de komst van het tweede volume was het hek van de dam. Door de vele afschrijvingen noemde Julius Held bijvoorbeeld het team ‘The Amsterdam Maffia’.³¹⁸ De lijst van musea die Rembrandts ‘verloren’ door het RRP is indrukwekkend: “het Louvre, de Hermitage, het Metropolitan Museum en de National Galleries in Londen, Washington, Ottawa en Stockholm.”³¹⁹ Toch wijst Grimm erop dat de stemmen tegen het RRP vooral uit de Verenigde Staten kwamen.³²⁰ Misschien is het daarom dat twee van afschrijvingen van het oude RRP die zich in Amerikaanse collecties bevinden zo veel reactie uitlokten. De betreffende schilderijen zijn *de Poolse Ruiter*³²¹ (Pl. X, fig. 18) in de Frick Collection in New York en de *Van Berensteyn Portretten* in het Metropolitan Museum (Pl. VIII, fig. 15-16).³²² Omdat deze twee gevallen zo bekend zijn verdienen ze een korte toelichting.

Hochfield³²³ stelt dat de *Van Berensteyn portretten* het centrale punt vormden van de discussies rond het RRP. In het tweede volume van het Rembrandtcorpus werden beide schilderijen in de C-categorie geplaatst. Het RRP schreef de *Van Berensteyn Portretten* in het

³¹⁵ THE BURLINGTON MAGAZINE, *Project*, p. 661; W. LIEDTKE, *Reconstructing*, p. 324.

³¹⁶ W. LIEDTKE, *Reconstructing*, p. 325; C. WHITE, [Boekbespr.] ‘J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, 1631 – 1634, Den Haag – Boston – Londen 1986’, in *The Burlington Magazine*, vol. 129 nr. 1017 *Special Issue on European Sculpture* (December 1987), p. 809. (hierna vermeld als *bbs RRP vol. 2*)

³¹⁷ L. SLATKES, *op. cit.*, p. 143.

³¹⁸ A. BAILY, *Responses to Rembrandt*, New York 1994, p. 94.

³¹⁹ *Idem*, p. 79.

³²⁰ C. GRIMM, *Forschung*, p. 168.

³²¹ Rembrandt (met toevoegingen van een latere hand), *De Poolse Ruiter*, 1655, olieverf op doek, 135 x 114.9 cm, The Frick Collection, New York. (V 22)

³²² F. GRIJZENHOUT, *op. cit.*, p.

³²³ S. HOCHFIELD, ‘What is a real Rembrandt?’ in *Artnews* vol. 103 nr. 2 (Februari 2004), p. 89. (hierna vermeld als *Real*)

Metropolitan Museum aan het atelier van Rembrandt toe. Haverkamp-Begemann³²⁴ en White³²⁵ verdedigden beiden de traditionele toeschrijving aan Rembrandt. Gerson en von Sonnenburg schreven de vrouw toe aan het Rembrandtatelier en de man aan Rembrandt.³²⁶ Ook Liedtke, de conservator van de collectie waarin de werken zich bevinden, nam het op voor de schilderijen. Hij bekritiseerde de atelierhypothese van het RRP. Liedtke stelt dat het Rembrandtatelier nog niet floreerde in de periode waarin de portretten werden geschilderd. Volgens hem beschikte Rembrandt toen nog niet over begaafde assistenten.³²⁷ Volgens hem was de mindere kwaliteit van het vrouwenportret eerder te wijten aan het feit dat Rembrandt niet het beste van zichzelf had gegeven, dan dat er een ateliermedewerker aan het werk was. De alternatieve toeschrijving aan Isaac Jouderville vindt Liedtke een brug te ver. In een editoriaal van Burlington Magazine wordt de vraag opgeworpen of vooraanstaande Amsterdamse burgers zoals de Van Berensteyns zich zouden laten portretteren door een ateliermedewerker.³²⁸ Andermaal botsen de oordelen van het RRP hier met een gebrekkig historisch framework. Liedtke stelde niet enkel de onderzoeksresultaten van het RRP in twijfel, maar ook hun methodes. Hij werd zo één van de meest prominente critici van het RRP. Zijn scherpe commentaar is van een andere soort dan de genuanceerde opmerkingen van Haverkamp-Begeman en White. Volgens Freedberg illustreert het geval van de Van Berensteyn portretten hoezeer het oude RRP teruggeworpen was op het traditionele connoisseurship.³²⁹ De zogezegde rationele argumentatie van het RRP kon de andere experts niet overtuigen.

De Poolse Ruiter werd gezien als een belangrijk werk uit Rembrandts oeuvre. Het was Josua Bruyn die in een boekbespreking vermeldde dat het werk qua schilderstijl volgens hem overeenkwam met Willem Dorst.³³⁰ Sinds toen is er volgens Van de Wetering een blijvende controverse over het werk ontstaan, waarbij men er van uitging dat het RRP het werk definitief had afgeschreven.³³¹ Niets was echter minder waar, het nieuwe RRP publiceerde pas in volume V van het *Corpus* de officiële bevindingen. Van de Wetering concludeert nu

³²⁴ E. HAVERKAMP-BEGEMANN, 'The State of Research in Northern Baroque Art', in *Art Bulletin* vol. 69 nr. 4 (december 1989), p. 516. (hierna vermeld als *State*)

³²⁵ C. WHITE, *bbs RRP* vol. 2, p. 810.

³²⁶ A. BAILY, *op. cit.*, p. 72.

³²⁷ W. LIEDTKE, *Reconstructing*, p. 325

³²⁸ THE BURLINGTON MAGAZINE, 'The Rembrandt Re-Trial', in: *The Burlington Magazine*, vol. 134, nr 1070 (mei 1992), p. 285. (hierna vermeld als *Re-Trial*)

³²⁹ In een interview met A. BAILY, *op. cit.*, p. 72.

³³⁰ J. BRUYN, [Boekbepr.] 'W. SUMOWSKI, *Gemälde der Rembrandt-Schüler I*, Landau 1983', in *Oud Holland* vol. 98 (1984), p. 158., geciteerd door E. VAN DE WETERING, 'Thirty years of the Rembrandt Research Project: the tension between science and connoisseurship in authenticating art', in *IFAR Journal* vol. 4 nr. 2 (2001), p. 22. (hierna vermeld als *Authenticating*)

³³¹ *Idem*, p. 23 – 24.

dat *de Poolse Ruiter* voor een deel door Rembrandt is geschilderd, maar door een andere hand werd afgewerkt (“Rembrandt (with additions by another hand)”). Toch is het zoals Slatkes stelt³³² opmerkelijk dat het RRP een zodanige schokgolf kon veroorzaken zonder de bevindingen officieel te publiceren.³³³ Een gelijkaardige veel voorkomende misvatting is dat het RRP *de Man met de Gouden Helm*³³⁴ in de Berlijnse Gemäldegalerie zou hebben afgeschreven. Hierover zijn de officiële resultaten van het RRP nog steeds niet gepubliceerd. Het RRP drukte destijds zijn twijfels uit, maar het was Jan Kelch, directeur van de Gemäldegalerie, die op basis van een autoradiografie tot het besluit kwam dat het werk niet van Rembrandt was.³³⁵ Net zoals *de Poolse Ruiter* was ook *de Man met de Gouden Helm* een niet onbelangrijk schilderij in Rembrandts oeuvre.

Uit bovenstaande gevallen valt af te leiden hoe gevoelig de beslissingen van het RRP lagen. De controverse nam in beide gevallen grote proporties aan. Zo ontstond misschien valselijk het beeld dat het RRP topwerk na topwerk schrapte. Enige nuance is hier geboden. Slive³³⁶ benadrukt dat niet elke afschrijving van het RRP als een verrassing kwam. Een hoop schilderijen die zich al een tijd in de schemerzone bevonden werden door het RRP definitief afgeschreven. Ook White³³⁷ stelt dat het merendeel van de door RRP afgeschreven werken nu niet meer verdedigd zal worden.

2.2. HET NIEUWE RRP

Bij het lezen van bovenstaande commentaren is de lezer ongetwijfeld opgevallen dat het nieuwe RRP, zoals dat werd uitgelijnd (II.2.3), de kritieken tegenover het oude RRP in acht nam bij het bepalen van een nieuwe koers. Het spreekt voor zich dat de critici van het oude RRP deze veranderingen verwelkomen. White³³⁸ beklemtoont dat vooral het inzicht dat Rembrandt niet logisch evolueerde qua stijl voor vele Rembrandtspecialisten als muziek in de oren klinkt. Ook de overstap naar meer genuanceerde verwoordingen inzake auteurschap vindt hij een welkome evolutie.

Op de methode van het nieuwe RRP werden tot dusver weinig grondige commentaren geformuleerd. Wel liet Liedtke in *Art News* verstaan dat hij het afschaffen van het ABC-

³³² L. SLATKES, *op. cit.*, p. 140.

³³³ Het boekje van Anthony Baily (*op. cit.*) handelt grotendeels over de controverse rond *de Poolse Ruiter*.

³³⁴ Kring van Rembrandt, *De man met de gouden helm*, c. 1650, olieverf op doek, 67.5 x 50.7 cm, Gemäldegalerie, Berlijn.

³³⁵ A. BAILY, *op. cit.*, p. 72.

³³⁶ M. ESTEROW, ‘Seymour Slive: Each Age Constructs a Different Rembrandt’ in *Artnews* vol. 92 nr. 7 (September 1993), p. 48.

³³⁷ C. WHITE, *bbs RRP vol. 2*, p. 265

³³⁸ C. WHITE, [Boekbespr.] ‘E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Den Haag – Boston – Londen 2005’, in *The Burlington Magazine*, vol. 148 (Februari 2006), p. 120.

systeem geen goed idee vindt. Hij vergelijkt het met een “encyclopedie die van A tot L gaat, om vervolgens in de delen M tot Z belangrijke thema’s als Liefde en Dood te bespreken.”³³⁹ Volgens Liedtke is het beter om een aangepaste versie van het oude systeem te behouden. Hierbij zou de A-categorie moeten bestaan uit universeel aanvaarde werken en de C-categorie voor algemeen onaanvaarde werken. In de B-categorie, die de grootste is, worden dan zowel de voor- als de tegenargumenten voor elk schilderij gegeven. Brown³⁴⁰ waarschuwde in *Burlington Magazine* voor een vermeende tegenbeweging van het nieuwe RRP. Na de overdreven reductionistische houding van het oude RRP, was er volgens hem bij het nieuwe sprake van een “excessive inclusiveness”. Brown bouwt hier wel enkel verder op informatie die het RRP vrijgaf voor het verschijnen van het vierde volume.

3. CONCLUSIE

De reputatie van het *Corpus Rubenianum* binnen academische kringen is volgens *Burlington Magazine* “onomstreden”.³⁴¹ Ook over het RRP zijn de meesten, ondanks de vele onenigheden, het eens dat de hoeveelheid informatie die ze hebben samengebracht onmisbaar is voor de Rembrandtvorsers van de toekomst. Niettemin vraagt *Burlington Magazine* zich af “hoe het komt dat het langer lopende en even ‘officiële’ *Corpus Rubenianum* aan de intense kritiek die op het RRP is gericht is kunnen ontsnappen.”³⁴² Uiteindelijk zijn de intenties van beide projecten niet zo verschillend: het opstellen van een oeuvrecatalogus, hierbij zoveel mogelijk informatie verzamelen en een mening formuleren betreffende auteurschap. Bij beide projecten zijn ze zich bewust van de subjectiviteit van deze onderneming. Toch is het verschil in de reacties op beide projecten inderdaad opmerkelijk. Het RRP kreeg ook geruime aandacht in de gewone pers, terwijl het CRLB volgens *Burlington* een “low public profile” bewaart.³⁴³ Volgens Belkin³⁴⁴ zijn er meerdere redenen voor het verschil in de aandacht die beide projecten krijgen. De populariteit van beide kunstenaars is volgens haar zeker een verklaring.

Een tweede mogelijke verklaring vinden we door te kijken waar het zwaartepunt ligt in de publicaties over het RRP. Vooral de methodologische aspecten staan hier centraal. Het oude

³³⁹ In een interview met S. HOCHFIELD, *Real*, p. 92

³⁴⁰ C. BROWN, ‘The Rembrandt Year’, in *Burlington Magazine* vol. 149 (2007), pp. 104 – 108. , geciteerd door E. VAN DE WETERING, *Directions* 2, p. 83.

³⁴¹ THE BURLINGTON MAGAZINE, *Apotheosis*, p. 147

³⁴² THE BURLINGTON MAGAZINE, *Re-Trial*, p. 285.

³⁴³ THE BURLINGTON MAGAZINE, *Apotheosis*, p. 147

³⁴⁴ K. BELKIN, [Boekbespr.] ‘M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994’, in *Historians of Netherlandish Art Newsletter* vol. 13 nr. 1 (1996), p. 17.

RRP hechtte veel belang aan methode, met de bedoeling zo tot betere onderzoeksresultaten te komen. Het was echter net deze redenering die onder vuur kwam te liggen. Het voornaamste punt van kritiek is het teamwerk. Deze strategie om tot rationele en meer gefundeerde beslissingen te komen, werd slecht onthaald. Ook op het ABC-systeem kwam kritiek, al kan opgemerkt worden dat dit eigenlijk niet zo zeer verschilde van de traditionele werkwijze in Rembrandtonderzoek. Het *Corpus Rubenianum* was conventioneel qua methode. Bijgevolg ontstond hier geen oproer over in publicaties.

Bovendien is er binnen het Rubensonderzoek consensus over twee fundamentele zaken met betrekking tot auteurschap. Ten eerste was het oeuvre van Rubens al bij benadering afgebakend voor de aanvang van het CRLB. Balis stelt dat het beeld van Rubens al “min of meer correct was in de negentiende eeuw”³⁴⁵ en volgens Vlieghe werd het “in grote lijnen door Oldenbourg correct uitgelijnd.”³⁴⁶ Dit wil geenszins zeggen dat debatten over auteurschap in het Rubensonderzoek onbestaande zijn.³⁴⁷ Wel is er een groot verschil met het Rembrandtonderzoek, waar een coherent beeld van de latere periodes van de meester ontbreekt. Het aantal eigenhandige werken in de verschillende Rembrandtcatalogi is bijgevolg zeer uiteenlopend. Ten tweede is ook de werking van het atelier aanvaard door de meeste Rubensvorsers. Bij Rembrandt is dit, zoals reeds herhaaldelijk werd benadrukt, niet het geval. Het spreekt voor zich dat dit gebrek aan consensus zich uit in meer kritische publicaties over een grote oeuvre-catalogus.

Afgezien van de thematiek van de kritieken is er ook een verschil in de toon ervan. Tegenover het oude RRP was deze toon vijandiger. Dit heeft te maken met de autoriteit die het RRP toen uitstraalde. De teamleden stelden in het eerste deel van het Rembrandtcorpus dat ze zichzelf van de subjectiviteit van hun werk bewust waren. Toch is er een duidelijk verschil tussen de voorzichtige toeschrijvingen van het *Corpus Rubenianum* en de toeschrijvingen van het RRP. De omvang van het onderzoeksproject en het gewicht van de verzamelde (technische) documentatie, maten de oordelen een status aan die de initieel erkende subjectiviteit ervan overschaduwde. Zo verwees Bruyn zelf naar het Rembrandtcorpus als “a book of rather firm decisions.”³⁴⁸ Bij het CRLB was er zelfs sprake van het omgekeerde. Het was volgens White en Renger in sommige gevallen onduidelijk wat nu de finale positie van het *Corpus* was betreffende de eigenhandigheid van enkele werken.

³⁴⁵ G. SOLTZ, *op. cit.*, p. 116.

³⁴⁶ H. Vlieghe, *Historiek*, p. 14.

³⁴⁷ Een bekend voorbeeld is de discussie rond de Cardiff cartoons in de jaren 1980. Hierover werden enkele artikels gepubliceerd in Burlington Magazine. Een tweede bekend voorbeeld is het voorbereidend werk dat Rubens (al dan niet) vervaardigde voor de Achillesreeks.

³⁴⁸ In een interview met A. BAILY, *op. cit.*, p. 62.

De afschrijvingen van het oude RRP gebeurden niet echt op een tactvolle manier. Volgens Bruyn werden de eigenaars van vermeende Rembrandts gecontacteerd met de vraag of het RRP, met het oog op een nieuwe oeuvre-catalogus, hun Rembrandt mocht onderzoeken. Hierbij werd echter niet expliciet vermeld dat de eigenhandigheid van alle schilderijen geëvalueerd zou worden. Bovendien publiceerde het RRP, tot groot ongenoegen van enkele privéverzamelaars, de negatieve resultaten voordat ze de eigenaars daar van op de hoogte hadden gebracht.³⁴⁹ Dit was des te lastiger omdat de beslissingen van het RRP steeds een groot gewicht hadden tegenover de meningen van andere Rembrandtexperts.

Met deze vaststelling gaan we van het domein van het strikt methodologische naar het domein van het sociale. Dit is een boeiend gegeven dat naar mijn mening meer aandacht en verder onderzoek verdient.³⁵⁰ Het is niet oninteressant om hier alvast een licht te werpen op hoe beide projecten zich verhouden tegenover hun academische omgeving. Balis schat dat er wereldwijd zo'n twintigtal Rubensspecialisten zijn.³⁵¹ Hij stelt dat er binnen deze relatief kleine kring “geen wederzijdse vijandigheid is”, wat “zeldzaam is in wetenschap.” Interessant is om op te merken dat de boekdelen van het *Corpus Rubenianum* vaak worden besproken door auteurs die zelf ook in de reeks publiceren.³⁵² Binnen het veld van de Rubensvorsing is het CRLB een platform waarop verschillende experts worden samengebracht. Hierdoor is er een goede interactie tussen het onderzoeksveld en het *Corpus*. Al moet wel worden opgemerkt dat het een bewuste keuze was het Centrum om de meest prominente Rubensspecialisten van de vorige generatie –namelijk Jaffé, Held en Muller-Hofstede – niet bij in het *Corpus* te betrekken. Dit was uit angst dat de integriteit van het *Corpus* zou moeten inboeten voor de naam van deze vooraanstaande individuen.³⁵³ Baily stelt dat er ook binnen het Rembrandtonderzoek zo'n twintig specialisten van betekenis zijn. Deze mensen vinden we terug in het RRP (Bruyn, Haak en Van de Wetering), in musea (Broos, Brown, Liedtke, Schatborn, Sutton, Wheelock en White) en aan universiteiten (Alpers, Haverkamp-Begemann, Freedberg, Slive en Sumowski).³⁵⁴ Wheelock stelt³⁵⁵ dat het oude RRP minder problemen zou hebben gehad indien het meer internationaal getint was geweest. Er werd volgens hem te zeer

³⁴⁹ A. BAILY, *op. cit.*, p. 77-78.

³⁵⁰ Catherine Scallen (*op. cit.*) zette al de eerste stappen voor de vroegste fase van het moderne Rembrandtconnoisseurship in haar boek.

³⁵¹ In een interview met S. MCFADDEN, ‘Rubens: A to Z’, in *The Bulletin* (april 2010), p. 63.

³⁵² Dit wil niet zeggen dat deze besprekingen minder kritisch zijn. Zie bijvoorbeeld G. MARTIN, *bbs CRLB vol.1* en G. MARTIN, [Boekbespr.] ‘W. ADLER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (1) *Landscapes*, Turnhout 1982’, in *The Burlington Magazine* vol. 125 nr. 960 (Maart 1983), pp. 165-166

³⁵³ Gesprek met Arnout Balis.

³⁵⁴ “It contains probably at any single time forty or fifty people who find in it some of their livelihood or principal motivation. Of these, perhaps twenty are the essential movers and makers.” A. BAILY, *op. cit.*, p. 63.

³⁵⁵ In een interview met A. BAILY, *op. cit.*, p. 65. Let, wel, de lijst van Baily stamt uit 1994.

een situatie geschapen waarin een Nederlands team het opnam tegen de rest van de wereld. Zoals gezegd lokte dit vooral in Amerika heftige reacties uit. Naar mijn mening zijn deze verschillen in de sociale relatie tot het onderzoeksveld ook een niet onbelangrijke verklaring voor de verschillen in de perceptie van beide projecten.

V. BESLUIT

Doorheen deze masterproef werd connoisseurship binnen het CRLB en het RRP vergeleken. In het eerste hoofdstuk was er oog voor de verschillen in de methode. Ook de onderlinge samenhang van methode, ontstaanscontext en financiële steun werd hier uitgelicht. Vervolgens werden de methodologische verschillen verklaard en verder uitgediept vanuit de context van atelierwerking en historische kennis. Als laatste werd er stilgestaan bij de perceptie van beide projecten en de voornaamste kritieken op hun werkwijze. Onderstaand besluit volgt in grote lijnen deze structuur. Eerst worden de verschillen in de methodologie opgesomd, daarna worden ze verklaard en geduid aan de hand van de verschillende contexten. De bedoeling is om zo een antwoord op de onderzoeksvragen te formuleren. Deze antwoorden kwamen echter al uitgebreid aan bod in de tussentijdse besluiten, daarom worden ze hier samenvattend geformuleerd. Daarna wordt ingegaan op enkele bredere conclusies die we uit dit onderzoek kunnen trekken.

Samenvattende conclusie

In de eerste plaats moet opgemerkt worden dat voor het oude RRP eigenhandigheid de centrale vraag was. In het nieuwe RRP blijft dit zo, wel is er meer aandacht voor de zeventiende-eeuwse context. In het CRLB daarentegen, werd een veelzijdige benaderingswijze vooropgesteld waarin de vraag naar eigenhandigheid één van de vele vragen is. Het oude RRP kenmerkte zich door het volgen van een controversiële methodologische koers. Het doel was om zo te komen tot meer zekere en onderbouwde oordelen over de eigenhandigheid van de schilderijen in de Rembrandtcanon. De aanvankelijke hoop die het project had in natuurwetenschappelijk onderzoek om het auteurschap van schilderijen te bepalen, werd al in een vroeg stadium in de kiem gesmoord. Wel bleef het oude RRP op grote schaal deze gegevens verzamelen. Natuurwetenschappelijk onderzoek kon immers hun blik verbreden. Omdat natuurwetenschappelijk onderzoek geen sluitende antwoorden kon brengen bij toeschrijvingen, lanceerde het RRP strategieën die connoisseurship moesten rationaliseren. Zo gingen ze uit van teamwerk, dat de subjectiviteit van oordelen bij moest stellen. Ook zouden ze alle vermoedelijke werken van Rembrandt van dicht bij bestuderen. Tijdens dit vooronderzoek ontwikkelden ze langzamerhand criteria om de eigenhandige werken van Rembrandt te onderscheiden. Deze criteria werden volgens critici echter al te vaak een dwangbuis voor Rembrandts schilderij. Ook het teamwerk kwam onder vuur te liggen. In het nieuwe RRP worden de criteria achterwege gelaten. Volgens Van de Wetering zorgde de

rationele argumentatie van het oude RRP er voor dat er soms informatie werd ‘weggerationaliseerd’. Ook het teamwerk bestaat niet meer in het nieuwe RRP. Van de Wetering alleen staat in voor de toeschrijvingen. In het nieuwe RRP wordt getracht een zo open mogelijk beeld van Rembrandts schilderstijl te bewaren. Nu stelt Van de Wetering wel om met natuurwetenschappelijk onderzoek te bepalen of het werk 1) zeventiende-eeuws is 2) uit het atelier van Rembrandt kan komen 3) de genese heeft van een origineel werk 4) het mogelijk door Rembrandt geschilderd is. Pas als de meer objectieve date zijn uitgeput, wil hij connoisseurship gebruiken. De zekerheid van zijn oordeel wenst hij aan te passen aan de verhouding tussen de meer objectieve en de louter subjectieve argumenten. De reden dat volgens Van de Wetering natuurwetenschappelijk onderzoek aan bruikbaarheid heeft gewonnen, is dat er door de jaren heen een grote basis van vergelijkingsmateriaal is ontstaan. Het CRLB kondigde bij zijn ontstaan geen revolutionaire methodologie aan om connoisseurship bij te sturen. De werkwijze was eerder traditioneel. Er werd wel toegeschreven, maar niet uitvoerig beargumenteerd. Slechts enkele auteurs vormen hierop een uitzondering. Vooral sinds de jaren 1990, gebeurt dit uitvoeriger. De toeschrijvingen in het CRLB gebeurden bovendien met een grotere voorzichtigheid. De graad van zekerheid verschilt van werk tot werk. Bovendien wordt steeds de mening van andere auteurs vermeld. Het CRLB maakt gebruik van een team van nationale en internationale auteurs. Dit zorgt ervoor dat gerenommeerde onderzoekers hun eigen expertise bij het project betrekken. Ook zorgt dit ervoor dat er op het vlak van de toeschrijvingen een meerstemmigheid is in het CRLB. Zo is het mogelijk dat er in het CRLB drie meningen voor komen: deze van Burchard, deze van de auteur van het Corpusdeel en eventueel deze van de editors. Nog een belangrijk verschil tussen het oude RRP, het nieuwe RRP en het CRLB, betreft de categorieën waar naar de oordelen verwijzen. Deze worden later verder toegelicht.

In het eerste hoofdstuk werden de methodes en vooropgestelde werkwijze geduid aan de hand van de verhouding tot de ontstaanscontext en de financiële steun. De ontstaanscontext van het oude RRP werd gekenmerkt door twee zaken, ten eerste was er een pertinente ontevredenheid met de toenmalige (veel te grote) Rembrandtcanon, ten tweede was er de zaak Van Meegeren. Het oude RRP ging er van uit dat de Rembrandtcanon vele latere vervalsingen bevatte. Deze twee zaken lagen aan de basis van de controversiële methode van het oude RRP. Het feit dat ze *a priori* een restrictieve houding aannamen, is bovendien niet onbelangrijk. De ‘ontstaanscontext’ van het nieuwe RRP moeten we mijns inziens zien in het licht van de vele kritieken op het oude RRP. Ook was het Van de Wetering van dicht bij duidelijk geworden dat bepaalde vooropstellingen van het oude RRP niet vruchtbaar waren.

Daarom stelde hij de methode bij. Bij het ontstaan van het CRLB was het de bedoeling om het levenswerk van Burchard verder te zetten. Deze catalogus was voor een groot deel gebaseerd op het model van Rooses, en ging dus uit van een meer traditionele werkwijze. Er werd ook een licht geworpen op de financiering van beide projecten. Zo ontbreekt het het CRLB aan de financiële middelen om op grote schaal aan natuurwetenschappelijk onderzoek te doen. Bovendien zijn de werken uit het Rubensatelier groter als die uit het Rembrandtatelier, wat maakt dat natuurwetenschappelijk onderzoek op grote schaal kostenintensiever zou zijn dan bij Rembrandt. Ook het feit dat er werd teruggevallen op een team van binnen- en buitenlandse auteurs, was in wezen het gevolg van een financiële nood. Het RRP had een grotere financiële steun ter beschikking, wat er voor zorgde dat ze in grote mate het plan konden uitwerken dat hun wenselijk leek.³⁵⁶

Vervolgens werd de methodologische verschillen binnen beide projecten uitgewerkt aan de hand van de hypothesen in over de atelierwerking. Beide projecten hanteren een andere begrenzing van de oeuvrecatalogus. In het CRLB wordt ook atelierwerk opgenomen, waar het oude RRP zich enkel richtte op werk van de meester. Beide projecten sloten zich hier aan bij de traditie van Rubens- en Rembrandtcatalogi. Deze traditionele opvatting over de wijde van het oeuvre van Rubens en Rembrandt zijn te duiden aan de hand van twee zaken, ten eerste de hypothesen over samenwerking binnen het atelier en ten tweede door hypothesen over de verhouding tussen ontwerp en uitvoering. Bij Rembrandt werd er lange tijd van uit gegaan dat hij alleen werkte. Hoewel de bronnen niet eenduidig zijn op het vlak van samenwerking in het Rembrandtatelier, ging ook het oude RRP er van uit dat samenwerking slechts in enkele uitzonderlijke gevallen voorkwam. Van de ateliermedewerkers van Rembrandt werd bovendien verondersteld dat ze een eigen inbreng leverden in de atelierproductie. Na een opleidingsproces van kopiëren en het maken van variaties naar het werk van Rembrandt, maakten ze eigen schilderijen die meer los stonden van het werk van de meester. Deze werken waren niettemin in Rembrandts stijl en techniek geschilderd. Omdat er werd gedacht dat er geen samenwerking was en ontwerp en uitvoering niet gescheiden waren, was het volgens het oude RRP mogelijk om het eigenhandige werk van Rembrandts los te zien van de overige atelierproductie. Het werkte ook de idee in de hand dat het mogelijk was om relatief zekere uitspraken te doen. Een werk was van Rembrandt, of het was dat niet. Het oude RRP classificeerde de schilderijen in het Rembrandtcorpus aldus in het ABC-systeem, A voor de

³⁵⁶ Hier moet opgemerkt worden dat de teamleden van het RRP geen salaris kregen van het Z.W.O.. De steun bestond uit secretariële hulp, onkosten voor de fotografie, reiskosten en occasionele vervanging voor Bruyn en Van de Wetering aan de UVA. A. BAILY, *op. cit.*, p. 65.

eigenhandige werken, C voor de atelierwerken en latere vervalsingen en B voor de twijfelgevallen. Van de Wetering stelt nu dat het nieuwe RRP er van uit gaat dat het wel mogelijk was dat er samenwerking was in het Rembrandtatelier en ook dat het mogelijk was dat het ontwerp en de uitvoering door verschillende mensen gebeurden. Dit bracht hem ertoe om het ABC-systeem te laten vallen en zo dus het werk van het atelier in samenhang te bekijken met het eigenhandige werk van Rembrandt. Hij benadrukt wel dat hij er nog steeds van overtuigd is dat de samenwerking niet zo structureel gebeurde als bij Rubens. Naast het ontbreken van overtuigend visueel bewijsmateriaal is zijn voornaamste argument hiervoor de verschillen in het oeuvre bij beide kunstenaars. Rubens kreeg veel opdrachten op een groot formaat, terwijl het Rembrandtatelier kleinere werken produceerde. Beide vormen van atelierproductie veronderstellen volgens Van de Wetering andere vormen van samenwerking. Bij Rembrandt zijn de hypothesen over de atelierwerking, door het ontbreken van historisch bewijsmateriaal, heel uiteenlopend. Dit betekent dat de mogelijke vormen van samenwerking alleen via connoisseurship achterhaald kunnen worden. Het spreekt voor zich dat dit een proces is dat meer tijd in beslag neemt, en misschien ook minder mogelijkheden biedt om tot een min of meer universeel aanvaardbaar model te komen. Bij Rubens werd al vanaf het ontstaan van het CRLB erkend dat vele verschillende complexe manieren van samenwerking waren. Dit kwam deels door fundamenteel historisch bewijsmateriaal, zoals de brief aan Carleton en de contracten voor de Carolus Borromeuskerk. Deze historische bronnen werden kracht bijgezet door visueel bewijsmateriaal. Het historische bewijsmateriaal zorgde er in het geval van Rubens voor dat er een gemeenschappelijke grond was. Dat de mogelijke categorieën van samenwerking bij Rubens meer divers maar ook complexer zijn dan door het RRP werd gedacht, verklaart de voorzichtigheid van de toeschrijvingen van het CRLB. Toeschrijvingen worden in de regel in het CRLB niet verondersteld van het ja – nee type te zijn. In het Rubensatelier waren ontwerp en uitvoering bovendien gescheiden. De schilderijen die (eventueel zonder Rubens' inbreng) door het atelier geschilderd werden, waren steeds gebaseerd op het ontwerp van de meester. De hypothesen over samenwerking en ontwerp en uitvoering in het Rubensatelier, maken dat het voor het CRLB een slechte zet zou zijn om de eigenhandigheid van de uitvoering centraal te stellen. De relatie tussen ontwerp en uitvoering verdient, zoals in de loop van de masterproef werd aangehaald, uitwerking in het bredere kunsthistorische debat.

Naast de atelierhypothesen werden de verschillende benaderingen tot de begrenzing van het oeuvre ook verklaard aan de hand van historische perceptie van beide kunstenaars. Hierbij werd vooral aandacht besteed aan de negentiende eeuw. Waar Rubens toen werd gezien als

een humanistische intellectueel die gebruik maakte van een visuele retoriek, werd Rembrandt bekeken als een hoogst individueel genie dat gedreven werd door de natuur. Het gebruik van de materie werd bij Rembrandt bovendien als een van zijn belangrijke artistieke eigenschappen gezien. Ook in de negentiende-eeuwse perceptie van Rembrandt vinden we dus zaken die het beeld van Rembrandt als solist kracht bijzetten.

Een opvallend punt in de vergelijking tussen het CRLB en het RRP, is de perceptie van en de belangstelling voor beide projecten. Dit gegeven is niet los te zien van de toeschrijvingen in beide *Corpora*. Het RRP kon vanaf de begindagen rekenen op grote belangstelling, terwijl het CRLB trachtte *low profile* te blijven. Wat begon als interesse voor het oude RRP sloeg, omwille van de vele afschrijvingen, om in hevige kritiek. Toen Van de Wetering deze bezwaren in acht nam bij het bepalen van de koers van het nieuwe RRP, bleef verdere zware kritiek uit. De verschillen in de perceptie van het oude RRP en het CRLB kunnen deels door inhoudelijke en deels door contextuele factoren kunnen worden verklaard. Wat de inhoudelijke factoren betreft, is er ten eerste de controversiële methode van het oude RRP die een punt van kritiek was. Het CRLB bleef traditioneel en kreeg dus op dit vlak minder aandacht en weerstand. Ook de zekerheid waarmee het oude RRP de oordelen formuleerde zorgde in deze voor veel opzet. Het CRLB daarentegen, was steeds voorzichtig inzake toeschrijvingen. De contextuele factoren zijn de volgende. Ten eerste is er een gebrek aan een consensus binnen het Rembrandtonderzoek die er binnen Rubensonderzoek wel is. Zo ging het RRP in de begindagen vanuit dat de canon grondig moest worden uitgezuiverd, terwijl men in het CRLB veronderstelde dat de grote lijnen al correct waren uitgelijnd. Ook was er in het Rembrandtonderzoek onenigheid over de atelierwerking. Het feit dat er meer uiteenlopende meningen zijn, zorgt voor meer discussie. Ten tweede is er de verhouding van beide projecten tot het onderzoeksveld. Het CRLB wordt geschreven door een team van nationale en internationale auteurs en is aldus verankerd in het academische veld. Het RRP daarentegen was volgens Wheelock te zeer een Nederlands team dat het opnam tegen de rest van de wereld. De restrictieve houding van dit team was hier bovendien niet bevorderlijk.

Over criteria en argumenten

Een terugkerend punt in deze masterproef, is het gebruik van criteria en van argumentatie. Dit werd voor het eerst in de inleiding aangesneden. Van het oude RRP werd gezegd dat ze een beeld ontwikkelden van Rembrandt dat te streng was. Tijdens hun vooronderzoek zochten ze naar mogelijke criteria die Rembrandts oeuvre bepalen. De vragen die rationeel connoisseurship oproept zijn steeds dezelfde: Is het mogelijk om een artistieke identiteit te

definiëren in de vorm van een set criteria? Is het mogelijk om de zaken die we in een kunstenaar herkennen expliciet te verwoorden? Wie oordeelt er over de juistheid van de criteria? In de loop van deze masterproef is duidelijk geworden dat deze commentaren steek houden. Toch moet connoisseurship in wezen uitgaan van een criterium. In de praktijk heeft de connoisseur een beeld van een bepaalde schilder, onderzoekt hij of een schilderij daar al dan niet mee overeenstemt. Het wordt, zoals is gebleken, moeilijk wanneer dit beeld onder woorden moet worden gebracht. Beter dan de artistieke identiteit van een kunstenaar in een vaste vorm te gieten, is om uit te gaan van een vaste kern³⁵⁷ met referentiewerken.³⁵⁸ Zo wordt uitgesloten dat we vast lopen op met bindende criteria. Ook al werd gesteld dat expliciete criteria enkel dienst doen op het niveau van argumentatie, toch bepalen ze wel degelijk mee de oordelen van de connoisseur.

Over de toeschrijvingen in de vroege jaren van het CRLB werd gezegd dat ze niet beargumenteerd werden. Dit was de traditie: werken werden aanvaard of verworpen zonder argumenten (als voorbeeld kunnen hier de vroegere Rembrandtcatologi gelden). Verschillende keren werd in deze masterproefvermeld dat dit niet betekent dat de toeschrijvingen minderwaardig zijn, maar wel dat zulke oordelen moeilijker te toetsen zijn. Misschien moet dit toch enigszins genuanceerd worden: een niet beargumenteerde toeschrijving is door een andere connoisseur even gemakkelijk te bevestigen of te verwerpen als een beargumenteerde. Wat maakt argumentatie dan wenselijk? Van de Wetering gaf een interessante observatie over de status van het argument.

“However, such analyses are only useful and can only be convincing as long as colleagues and other readers of such analytical texts are willing to participate in the close-looking and follow the arguments presented.”³⁵⁹

Een analyse in de vorm van een argument kan tot op een bepaalde hoogte de visuele ervaring communiceren, ondanks de onmogelijkheid om de eigenlijke aanleiding van een oordeel te beargumenteren. Vandaar is het volgens mij wenselijk om te beargumenteren (waar mogelijk ondersteunt met visueel bewijsmateriaal). Zo kunnen anderen, zoals Van de Wetering zegt, verder meegaan in de hypothese van de connoisseur.

³⁵⁷ Wat dan met een geval als de late Rembrandt? Hier ontbrak de vaste kern met referentiewerken. Waar dus langs de ene kant een vaste kern nodig is om aan te toetsen, langs de andere kant moeten we ook een vaste kern samenstellen. is echter een geheel andere problematiek.

³⁵⁸ Friedländer zei dat toeschrijvingen steeds moesten worden getoetst aan een vaste kern van met zekerheid toegeschreven werken. Volgens hem mocht nooit een hypothese op een hypothese worden verder gebouwd. M. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 175.

³⁵⁹ E. VAN DE WETERING, *Directions 2*, p. 87.

Algemeen besluit

Na het lezen van deze masterproef mag duidelijk zijn dat de verschillen in aanpak tussen beide projecten grotendeels zijn te verklaren aan de hand van de context. Deze context kunnen we zien als de onderzoekstraditie, het geheel aan historische informatie, of de sociale factoren. Enerzijds zijn er de louter contextuele zaken. Zij verklaren niet de eigenheden van de methode *an sich*, maar eerder de keuze voor een bepaalde methode. Zo kan de keuze voor rationaliteit van het oude RRP gekaderd worden binnen de ontstaanscontext van het project. Ook de relatie tussen de ontstaanscontext van het CRLB en de methode ervan is van deze aard. Als beschrijving werkt deze verklaring, maar ze houdt het gevaar in zich om tot wetenschappelijk relativisme te leiden. We mogen er niet vanuit gaan dat de methode *enkel* afhankelijk is van de context waarin beide projecten ontstonden. Het is daarom anderzijds belangrijk om daadwerkelijke historische verschillen van de onderzoeksobjecten in acht te nemen. Doordat doorheen deze masterproef zo vaak de termen ‘context’ en ‘hypothese’ werden gebruikt, is dit misschien te weinig benadrukt. Ook al zijn er grenzen aan de mogelijkheid tot kennen van het verleden, toch is het mogelijk om te wijzen op enkele concrete zaken. Een van de pertinente historische verschillen tussen beide schilders is de aard van het oeuvre. Op het vlak van de atelierproductie, namelijk de vele opdrachten op groot formaat die Rubens kreeg en Rembrandt niet, is ontegensprekelijk een fundamenteel verschil tussen beide kunstenaars te constateren. Hierdoor zal waarschijnlijk nooit op zo’n grote schaal worden uitgegaan van samenwerking bij Rembrandt als bij Rubens. Dit zijn louter historische factoren zijn die de aard van de toeschrijvingen en de mogelijke werkwijzen *an sich* verklaren. Hier moet opgemerkt worden dat historische verschillen op hun beurt deels ingebed zijn in een epistemologische context: wat we beschouwen als historische feitelijkheid is bepaald door de kennistraditie. Deze kennistraditie is onderhevig aan evolutie. Afgezien van de verschillen tussen ‘context’ en ‘historische feitelijkheid’ mag duidelijk zijn dat de oordelen van de connoisseur door deze zaken beïnvloed worden.

Dit onderzoek toont mijns inziens aan dat deze factoren dienen in acht te worden genomen wanneer er over connoisseurship gesproken wordt. Zo is het niet steeds mogelijk om te spreken over normen binnen connoisseurship als zodanig. Hier kan opgemerkt worden dat er afgezien van mogelijke contextuele verschillen ook een fundamentele gelijkenis is: in beide gevallen berust connoisseurship in wezen op een gelijksoortige cognitieve reflex. Zoals gezegd ga ik er echter van uit dat de interactie tussen deze reflex en de context van belang is. Verder onderzoek zou daarom de spanning tussen de individuele sensibeleit van de connoisseur en de context in acht moeten nemen. Doorheen de masterproef werd aandacht

gevestigd op het feit dat connoisseurship geen strikt individuele aangelegenheid is. Het is een methode die verankerd is in een web van traditie, en contexten van historische kennis en sociale wetenschappelijke praktijk. Ondanks deze verankering moeten we niet vergeten dat connoisseurship niet volledig onderhevig is aan deze contexten, maar dat het zichzelf kan verfijnen en ontwikkelen. Connoisseurship kan op zijn beurt de context helpen definiëren. Dit is wat connoisseurship zo fascinerend maakt.

PLAAT I



Fig. 1

P. P. Rubens, *Aanbidding der koningen*, 1624, olieverf op paneel, 447 x 336 cm,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen.

PLAAT II



Fig. 2

P.P. Rubens en Frans Snyders, *De straf van Prometheus*, 1610-1611, olieverf op doek, 243 x 210 cm, Museum of Art, Philadelphia.

PLAAT III

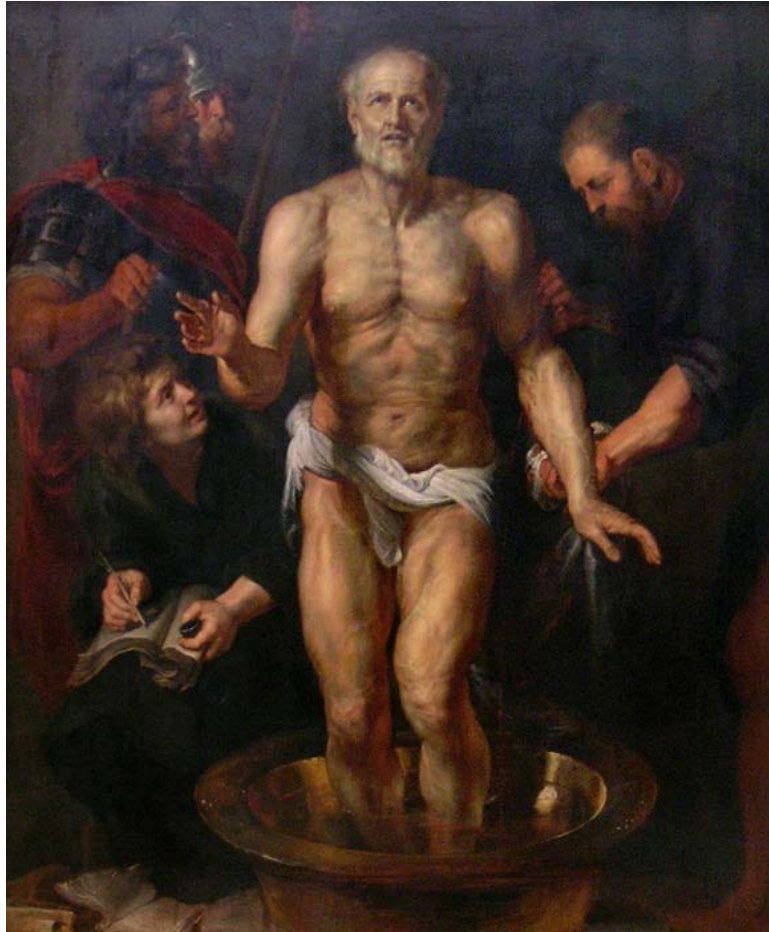


Fig. 3

P.P. Rubens, *De dood van Seneca*, olieverf op paneel 184.5 x 155.5 cm, Alte Pinakothek, München.



Fig. 4

P.P. Rubens en Atelier, *De dood van Seneca*, olieverf op doek, 182 x 121 cm, Prado, Madrid



Fig. 5

Naar Rubens, *De dood van Seneca*, olieverf op paneel, Nationalmuseum, Stockholm.

PLAAT IV



Fig. 6

P. P. Rubens, *Jupiter en Lycaon*, olieverf op paneel,
20.7 x 15.7 cm, Musée Municipal, Rochefort-sur-Mer.



Fig. 7

Jan Corssiers, *Jupiter en Lycaon*, olieverf op doek,
126 x 115 cm, Prado, Madrid.

PLAAT V

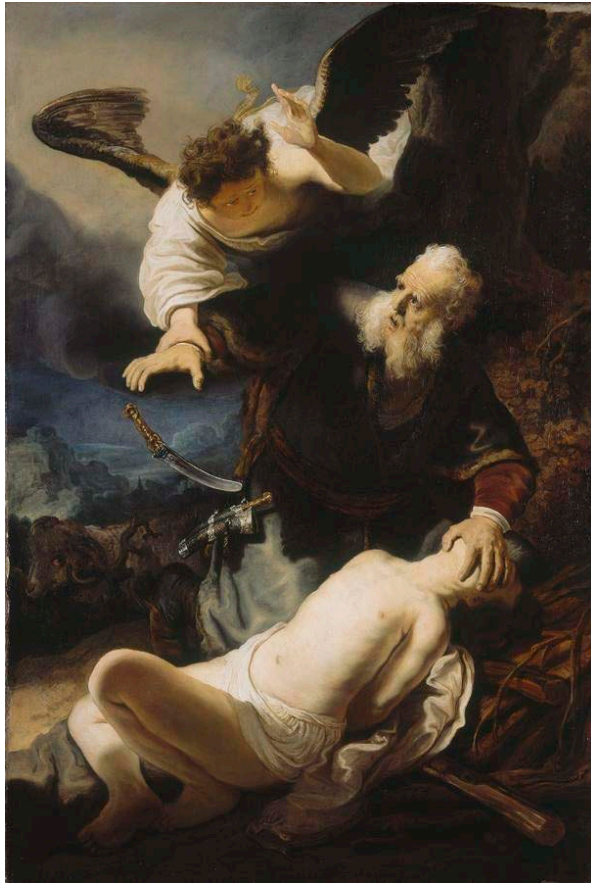


Fig. 8

Atelier Rembrandt (Ferdinand Bol?), *Abrahams Offer*, 1636, olieverf op doek, München, Alte Pinakothek.



Fig. 9

Rembrandt van Rijn, *Abrahams Offer*, 1635, olieverf op doek, 193 x 133 cm, Hermitage, St. Petersburg.

PLAAT VI



Fig. 10

Atelier Rembrandt, *De rust op weg naar Egypte*, 1633-1634, olieverf op paneel, 43 x 58 cm, Gemäldegalerie, Berlijn.



Fig. 11

Rembrandt van Rijn, *De Heilige familie*, c. 1634, olieverf op doek, 183 x 123 cm, Alte Pinakothek, München.



Fig. 12

Rembrandt van Rijn, *Buste van een jonge vrouw*, 1633, olieverf op paneel, 65.5 x 49.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

PLAAT VII



Fig. 13

Rembrandt van Rijn, *Landschap met een stenen brug*, c. 1638, olieverf op paneel, 29.5 x 42.3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 14

Atelier Rembrandt (Govaert Flinck), *Landschap met een zevenbogige brug*, c. 1638, olieverf op paneel, 28.4 x 39.5 cm, Gemäldegalerie, Berlijn.

PLAAT VIII



Fig. 15

Rembrandt (?), *Portret van een man*, 1632, olieverf op doek, 112 x 89.3 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 16

Rembrandt en atelier, *Portret van een vrouw*, 1632, olieverf op doek, 112 x
88.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

PLAAT IX



Fig. 17

Rembrandt en atelier, *De verlore zoon*, 1665, olieverf op doek, 262 x 206 cm, Hermitage, St. Petersburg.

PLAAT X



Fig. 18

Rembrandt (met toevoegingen van een latere hand), *De Poolse ruiters*, 1655, olieverf op doek, 135 x 114.9 cm, The Frick Collection, New York.

VI. ILLUSTRATIELIJST

fig. 1: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 2: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 3: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 4: E. MCGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1) *Subjects from History*, Turnhout 1997, fig. 198.

fig. 5.: E. MCGRATH, *CRLB*, vol. 13 (1) *Subjects from History*, Turnhout 1997, fig. 199.

fig. 6: S. ALPERS, *CRLB*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Brussel 1971, fig. 133.

fig. 7: S. ALPERS, *CRLB*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Brussel 1971, fig. 132.

fig. 8: F. SEINSTRA, *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*, (online)
[http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt Catalogue r_stats.html](http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt_Catalogue_r_stats.html)

fig. 9: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 10: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635 – 1642, Den Haag – Boston – Londen 1989, fig. 16.

fig. 11: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 12: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 13: F. SEINSTRA, *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*, (online)
[http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt Catalogue r_stats.html](http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt_Catalogue_r_stats.html)

fig. 14: F. SEINSTR, *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*, (online)
http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt_Catalogue_r_stats.html

fig. 15: W. LIEDTKE, 'Reconstructing Rembrandt: Portraits from the early years in Amsterdam (1631-34)', *Apollo* 129, nr. 327 (mei 1989), Plaat I.

fig. 16: W. LIEDTKE, 'Reconstructing Rembrandt: Portraits from the early years in Amsterdam (1631-34)', *Apollo* 129, nr. 327 (mei 1989), Plaat II.

fig. 17: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

fig. 18: s.n., *Web Gallery of Art*, (online) www.wga.hu

VII. LITERATUURLIJST

Gebruikte Corpusdelen van het CRLB³⁶⁰

J.R. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brussel 1968.

S. ALPERS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Brussel 1971.

H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 8 *Saints I-II*, Brussel 1972.

D. FREEDBERG, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 7 *The Life After the Passion*, Turnhout 1984.

A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986.

E. MCGRATH, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 13 (1-3) *Subjects from History*, Turnhout 1997.

G. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 15 *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Turnhout 2005.

K. LOHSE BELKIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 26 (1) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists*, Turnhout 2009.

Gebruikte Corpusdelen van het RRP

J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, *1625 – 1631*, Den Haag – Boston – Londen 1982.

J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, *1631 – 1634*, Den Haag – Boston – Londen 1986

J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, *1635 – 1642*, Den Haag – Boston – Londen 1989.

E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Den Haag – Boston – Londen 2005.

E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011.

Overige Literatuur

R. BAER, 'Rembrandt's Oil Sketches', in C. ACKLEY (ed.), *Rembrandt's Journey. Painter Draftsman Etcher*, (exh. cat. Boston Museum of Fine Arts 2003) Boston 2003, pp. 29 – 44.

³⁶⁰ De Corpusdelen van het CRLB en van het RRP worden apart opgesomd. Indien er specifieke essays werden gebruikt uit een Corpusdeel, worden deze vermeld onder 'overige literatuur'.

M. BAILY, 'Rembrandt Research Project ended' in: *The Art Newspaper* (online) <http://www.theartnewspaper.com/articles/Rembrandt-Research-Project-ended/23044>, geraadpleegd 28 februari 2011, laatste update 24 februari 2011.

A. BAILY, *Responses to Rembrandt*, New York 1994.

A. BALIS 'Rubens' jachttaferelen: bedenkingen bij een onderzoek' in: *Academiae Analecta: Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België: Klasse der Schone Kunsten* vol. 47 nr. 1 (1986), pp. 111-127

A. BALIS, 'Fatto da un mio discepolo': Rubens's studio practices Reviewed', in: T. NAKAMURA (ED.), *Rubens and his Workshop: The Flight of Lot and his Family from Sodom*, (exh. cat. National Museum of Western Art, Tokyo 1993), Tokyo 1994, pp. 97-127.

F. BAUDOIN, 'Het Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, een nieuwe kritische catalogus van Rubens' werk' in: *de Syllabus, maandblad voor wetenschap en kunsten* jrg 8, nr 8 (mei 1969), pp. 143-145

F. BAUDOIN, 'Het Rubenianum', in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jrg 15, nr 1 (april 1969), pp. 13-16.

F. BAUDOIN, 'Le Corpus Rubenianum Ludwig Burchard et le Rubeniaunum', in: *Revue de culture Néerlandaise* nr. 3 (1977) pp. 77-80.

K. BELKIN, [Boekbespr.] 'M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994', in *Historians of Netherlandish Art Newsletter* vol. 13 nr. 1 (1996), pp. 17 – 18.

J. BOOMGAARD, R.W. SCHELLER, 'In wankel evenwicht: de Rembrandt-waardering in vogelvlucht',

C. BROWN, [Boekbespr.] 'D. FREEDBERG, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 7 *The Life After the Passion*, Turnhout 1984', in *The Burlington Magazine* vol. 129, nr 1011 (Juni 1987), pp. 403 – 404.

C. BROWN, [Boekbespr.] 'A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986', in *Apollo* vol. 127 (Maart 1988), p. 216.

C. BROWN, [Boekbespr.] 'R.A. D'HULST & M. VANDEVEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 3 *The Old Testament*, Turnhout 1989', in *The Burlington Magazine* vol. 133, nr 1063 (Oktober 1991), pp. 716 – 717.

J. BRUYN, 'Preface', in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, 1625 – 1631, Den Haag – Boston – Londen 1982.

J. BRUYN, 'Studio Practice and Studio Production', in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635 – 1642, Den Haag – Boston – Londen 1989, pp. 12 – 50.

J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE & P.J.J. VAN THIEL, 'The Rembrandt Research Project', in: *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr 1085 (april 1993), p. 279.

J. BRUYN, 'Rembrandt's werkplaats: functie & productie', in: C. BROWN, J. KELCH, P. VAN THIEL, *Rembrandt: de meester en zijn werkplaats*, exh. cat. (Gemäldegalerie Berlijn, Rijksmuseum Amsterdam, National Gallery Londen) Zwolle 1991, pp. 68-89.

J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE & P.J.J. VAN THIEL, 'The Rembrandt Research Project', in: *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr 1085 (april 1993), p. 279

L. BURCHARD, *The Work of Peter Paul Rubens, an illustrated catalogue of the paintings, drawings and engravings in six volumes Demy Quatro, to be published by "Elsevier" Amsterdam*, Amsterdam 1939.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 'The Rembrandt Research Project', in *The Burlington Magazine*, vol. 125, nr 968 (November 1983), pp. 660 – 663.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 'The Rembrandt Re-Trial', in: *The Burlington Magazine*, vol. 134, nr 1070 (mei 1992), p. 285

THE BURLINGTON MAGAZINE, 'The Apotheosis of Rubens', in *The Burlington Magazine* vol. 146 nr. 1212 (Maart 2004), p. 147.

R. A. D'HULST, 'Het "Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de 16^e en 17^e eeuw" en de Rubensstudie', in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jr. 15, nr. 1 (april 1969), pp. 16-21.

R. A. D'HULST, 'Corpus Rubenianum Ludwig Burchard' in: *Spiegel Historiae, maandblad voor geschiedenis en Archeologie* 12 e jaargang nummer 6 (juni 1977), pp. 376-378

R. A. D'HULST & F. BAUDOUIN, 'Foreword' in: J.R. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout 1968.

R. A. D'HULST & F. BAUDOUIN, 'Foreword' in; S. ALPERS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Turnhout 1971.

M. ESTEROW, 'Seymour Slive: Each Age Constructs a Different Rembrandt' in *Artnews* vol. 92 nr. 7 (September 1993), pp. 43 – 51.

J. FURGESON, [Boekbespr.] 'A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986', in *Royal Society Journal* (Januari 1988), pp. 147 – 148.

M. J. FRIEDLÄNDER, *On Art and Connoisseurship*, (Oorspr. Titel: *Von Kunst und Kennerschaft*, Londen 1942) vertaald door T. BORENIUS, Londen 1942.

C. GÖTTLER, [Boekbespr.] 'E. MCGRATH, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 13 (1-3) *Subjects from History*, Turnhout 1997', in *Kunstchronik* nr. 9-10 (2000), pp. 482 – 489.

- E. GRASMAN, 'The Rembrandt Research Project: Reculer pour mieux sauter' in *Oud Holland* vol. 113 nr. 3 (1999) pp. 153 – 160.
- B. GRAUMAN, 'Rounding up Rubens', in *ARTnews* januari (1988), pp. 35 – 36.
- F. GRIJZENHOUT, 'De Zaak Rembrandt: van project naar Research', in: M. POLAK, J. SEVINK & S. NOORDA (eds.), *Over de volle breedte. Amsterdams Universitair onderzoek na 1970*. Amsterdam 2007, pp. 33-57.
- C. GRIMM, 'Forschungsbeispiel Rembrandt, Eine kritische Würdigung des Amsterdamer Forschungsprojektes' in *Resauro* nr. 3 (Mei – Juni 1992), pp. 168 – 179.
- C. GRIMM, 'Die frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung', in: T. W. GAETGENS (ed.), *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15-20 juli 1992*, Berlin 1993, pp. 631 – 648.
- F. HASKELL, [Boekbespr.] 'E. MCGRATH, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 13 (1-3) *Subjects from History*, Turnhout 1997', in *The Burlington Magazine* vol. 140 nr. 1138 (Januari 1998), pp. 42 – 43.
- E. HAVERKAMP-BEGEMAN, 'The State of Research in Northern Baroque Art', in *Art Bulletin* vol. 69 nr. 4 (december 1989), pp. 510 – 519.
- J. HELD, [Boekbespr.] 'K. LOHSE BELKIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 24 *The Costume Book*, Turnhout 1980', in *The Burlington Magazine* vol. 124, nr 949 (April 1982), pp. 244 – 246.
- I. HERKLOTZ, [Boekbesp.] 'M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994', in *The Burlington Magazine* vol. 138 nr. 1116 (Maart 1996), p. 197 – 198.
- S. HOCHFELD, 'Rembrant: the unvarnished truth?' in *Artnews* vol. 86 nr. 10 (1987), pp. 102 – 111.
- S. HOCHFELD, 'What is a real Rembrandt?' in *Artnews* vol. 103 nr. 2 (Februari 2004), pp. 82 – 93.
- M. JAFFÉ, [Boekbespr.] 'A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986', in *The Burlington Magazine* vol. 130 nr. 1027 (Oktober 1988), p. 775 – 777.
- E.H. KOSSMANN, 'De waardering van Rembrandt in de Nederlandse traditie', in: *Oud-Holland* vol. 106 nr. 2 (1992), pp. 81-93.
- W. LIEDTKE, 'Reconstructing Rembrandt: Portraits from the early years in Amsterdam (1631-34)', in: *Apollo*, vol. 129, no. 327 (mei 1989), pp. 323-31, 371-372.
- W. LIEDTKE, 'Rembrandt's Workshop Revisited', in: *Oud Holland*, 117 (2004), 48-74.

R. MARIJNISSEN, 'Opruiming bij Rembrandt: van de Leidse periode zakt de helft', in *de Standaard* nr. 1683 (15 oktober 1983).

G. MARTIN, [Boekbespr.] 'J.R. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 1 *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Turnhout 1968', in *The Burlington Magazine* vol. 112 nr. 809, *British Art in the Eighteenth Century. Dedicated to Professor E. K. Waterhouse* (Augustus 1970), pp. 543-544.

G. MARTIN, [Boekbespr.] 'W. ADLER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (1) *Landscapes*, Turnhout 1982', in *The Burlington Magazine* vol. 125 nr. 960 (Maart 1983), pp. 165-166

S. MCFADDEN, 'Rubens: A to Z', in *The Bulletin* (april 2010), pp. 60-63

K. C. PEETERS, 'De Rubensstudie te Antwerpen vroeger en nu', in: *Tijdschrift der Stad Antwerpen* jr. 15, nr. 1 (april 1969), pp. 4 – 13.

K. RENGER, [Boekbespr.] 'R.J. JUDSON & C. VAN DE VELDE, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 21 *Book Illustrations and Title-pages I-II*, Turnhout 1977', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vol. 43 (1980), pp. 429 – 435.

K. RENGER, [Boekbespr.] 'A. BALIS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (2) *Hunting Scenes*, Turnhout 1986; H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987', in *Kunstchronik* vol. 41 (1988), pp. 566 – 572.

A. ROSS, 'Catalogue' in J. TURNER (ed.) *The Dictionary of Art*, vol. 6 *Cassone to China*, New York 1996, pp.78-82.

M. RUSSEL, [Boekbespr.] 'H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987', in *Apollo* (April 1989), p. 293.

C. B. SCALLEN, *Rembrandt. Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004.

C. SCRIBNER, [Boekbespr.] 'N. DE POORTER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 2 *The Eucharist Series I-II*, Turnhout 1978', in *The Burlington Magazine* vol. 122 nr. 932 (November 1980), pp. 772-773.

F. SEINSTRAS, (online) *A Web Catalogue of Rembrandt Paintings*, http://staff.science.uva.nl/~fjseins/Rembrandt_Catalogue_r_stats.html, geraadpleegd 21/04/2011.

L. SLATKES, [Boekbespr.] 'J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 1, 1625 – 1631, Den Haag – Boston – Londen 1982', in *The Art Bulletin* vol. 71 nr. 1 (Maart 1989), pp. 139 – 144.

G. SOLTZ, 'The Unobstrusive, Ongoing, Exhaustive, Unprecedented 29-Volume Rubens Catalogue' in *ARTnews* june (2007) pp. 112-117

U. STAES, 'Over het Centrum', in: (online) U. STAES (ed.), *Het Rubenianum*, www.rubenianum.be, geraadpleegd 13/03/2011.

A. TUMMERS, *The Fingerprint of an Old Master. On Connoisseurship of the Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings: Recent Debates and Seventeenth-Century Insights*, Doctoraatsverhandeling, Universiteit van Amsterdam 2009.

M. VAN DANTZIG, *Pictology: an analytical method for the attribution and evaluation of pictures*, Leiden 1973

C. VAN DE VELDE, 'Corpus Rubenianum, The Centrum voor de Vlaamse Kunst van de 16^e en 17^e eeuw,' in: *Rubenianum Quarterly* nr. 2 (2010), p. 2.

C. VAN DE VELDE, 'The Centrum voor de Vlaamse Kunst van de 16^e en 17^e eeuw (part 2),' in: *Rubenianum Quarterly* nr. 3 (2010), p. 2.

E. VAN DE WETERING, 'Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration', in: J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, 1631 – 1634, Den Haag – Boston – Londen 1986, pp. 45 – 90.

E. VAN DE WETERING, 'The Rembrandt Research Project', in: *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr 1088 (november 1993), p. 764-765

E. VAN DE WETERING & P. BROEKHOFF, 'New Directions in the Rembrandt Research Project, Part I: The Self-Portrait in the Royal Collection', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 138, nr. 1116 (Maart 1996), pp. 174-180

E. VAN DE WETERING, 'Thirty years of the Rembrandt Research Project: the tension between science and connoisseurship in authenticating art', in *IFAR Journal* vol. 4 nr. 2 (2001), p. 14 – 24.

E. VAN DE WETERING, 'The Rembrandt Research Project: Past, Present , Future ', in: E. VAN DE WETERING ET AL., *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: The Self Portraits*, Dordrecht 2005, pp. ix – xxii.

E. VAN DE WETERING, 'Connoisseurship and Rembrandt Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 150 (Februari 2008), pp. 83-90.

E. VAN DE WETERING, 'Rembrandt's prototypes and pupils' production of variants', in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011, pp. 259 – 382.

E. VAN DE WETERING, 'More than one hand in Paintings by Rembrandt', in: E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *The Small-scale History Paintings*, Den Haag – Boston – Londen 2011

J. VAN GELDER, 'De waardering van Rubens, een terugblik', in *Tijdschrift der stad Antwerpen* vol. 23, nr. 4 (December 1977), pp. 1 – 20.

N. VAN HOUT, *Functies van Doodverf. Met bijzondere aandacht voor de onderschildering en andere onderliggende stadia in het werk van P.P. Rubens*, Doctoraatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven 2005.

V. VEEN, *Het Rembrandtbeeld. Hoe een kunstenaar in de 19de eeuw een nationale held werd*. exh. cat. (Amsterdams Historisch Museum) Amsterdam 1977

H. Vlieghe, 'De historiek van de Rubensvorsing: van Max Rooses tot het Rubenianum', in: s.n., *Feestbundel bij de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Antwerpen 1981, pp. 11-23.

H. VON SONNENBURG, 'On Condition', in: H. VON SONNENBURG, W. LIEDTKE (ET AL.), *Rembrandt/Not Rembrandt: Aspects of Connoisseurship* (exh. cat. Metropolitan Museum of Art, New York 1995) New York 1995, pp. 57 – 64.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 19 (2) *Portraits: Portraits after Identified Sitters Painted in Antwerp*, Turnhout 1987', in *Master Drawings*, vol. 27 nr. 4 (1988), p. 372-374.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'N. DE POORTER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 2 *The Eucharist Series I-II*, Turnhout 1978', in *Apollo*, vol. 113 nr. 228 (Februari 1981), p. 706.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'K. LOHSE BELKIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 24 *The Costume Book*, Turnhout 1980; R.J. JUDSON & C. VAN DE VELDE, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 21 *Book Illustrations and Title-pages I-II*, Turnhout 1977', in *Master Drawings*, vol. 21 nr. 1 (Lente 1983), p. 59 – 62.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'D. FREEDBERG, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 7 *The Life After the Passion*, Turnhout 1984; W. ADLER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 17 (1) *Landscapes*, Turnhout 1982', in *Master Drawings* vol. 23/24 nr. 2 (1985/1986), pp. 249 – 251.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, 1631 – 1634, Den Haag – Boston – Londen 1986', in *The Burlington Magazine*, vol. 129 nr. 1017 *Special Issue on European Sculpture* (December 1987), pp. 809 – 810.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J.J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635 – 1642, Den Haag – Boston – Londen 1989', in *The Burlington Magazine*, vol. 134 nr. 1069 (April 1992), pp. 264 – 268.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'M. VAN DER MEULEN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 23 *Copies after the Antique I-III*, Turnhout 1994', in *Master Drawings* vol. 34 nr. 3 (Herfst 1996), pp. 309 – 312.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'R. JUDSON, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 6 *The Passion of Christ*, Turnhout 2000', in *Master Drawings* vol. 40 nr. 2 (Zomer 2002), pp. 170 – 172.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'E. VAN DE WETERING (ed.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Den Haag – Boston – Londen 2005', in *The Burlington Magazine*, vol. 148 (Februari 2006), pp. 120 – 121.

C. WHITE, [Boekbespr.] 'G. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 15 *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, Turnhout 2005', in *Historians of Netherlandish Art Newsletter* vol. 23 nr. 2 (November 2002), pp. 19 – 20.

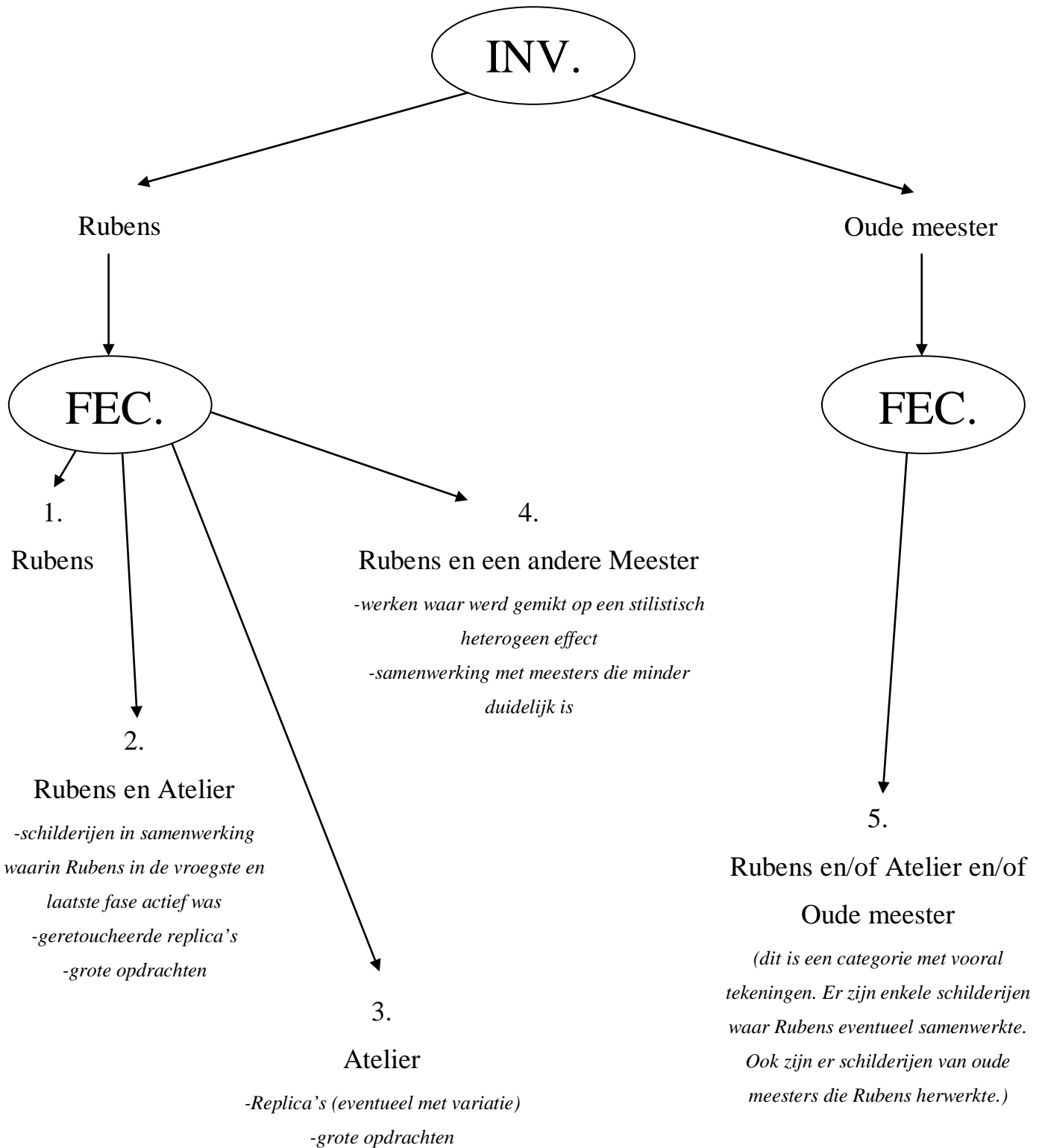
C. WHITE, [Boekbespr.] 'J. WOOD, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 26 (1) *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists, I. Raphael and his School*, Turnhout 2010', in *Master Drawings* vol. 48 nr. 3 (Herfst 2002), pp. 393 – 396.

E. YOUNG, [Boekbespr.] 'S. ALPERS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 9 *The Decoration of the Torre de la Parada*, Turnhout 1971', in *Apollo* vol. 95 nr. 121 (Maart 1972), pp. 228 – 230.

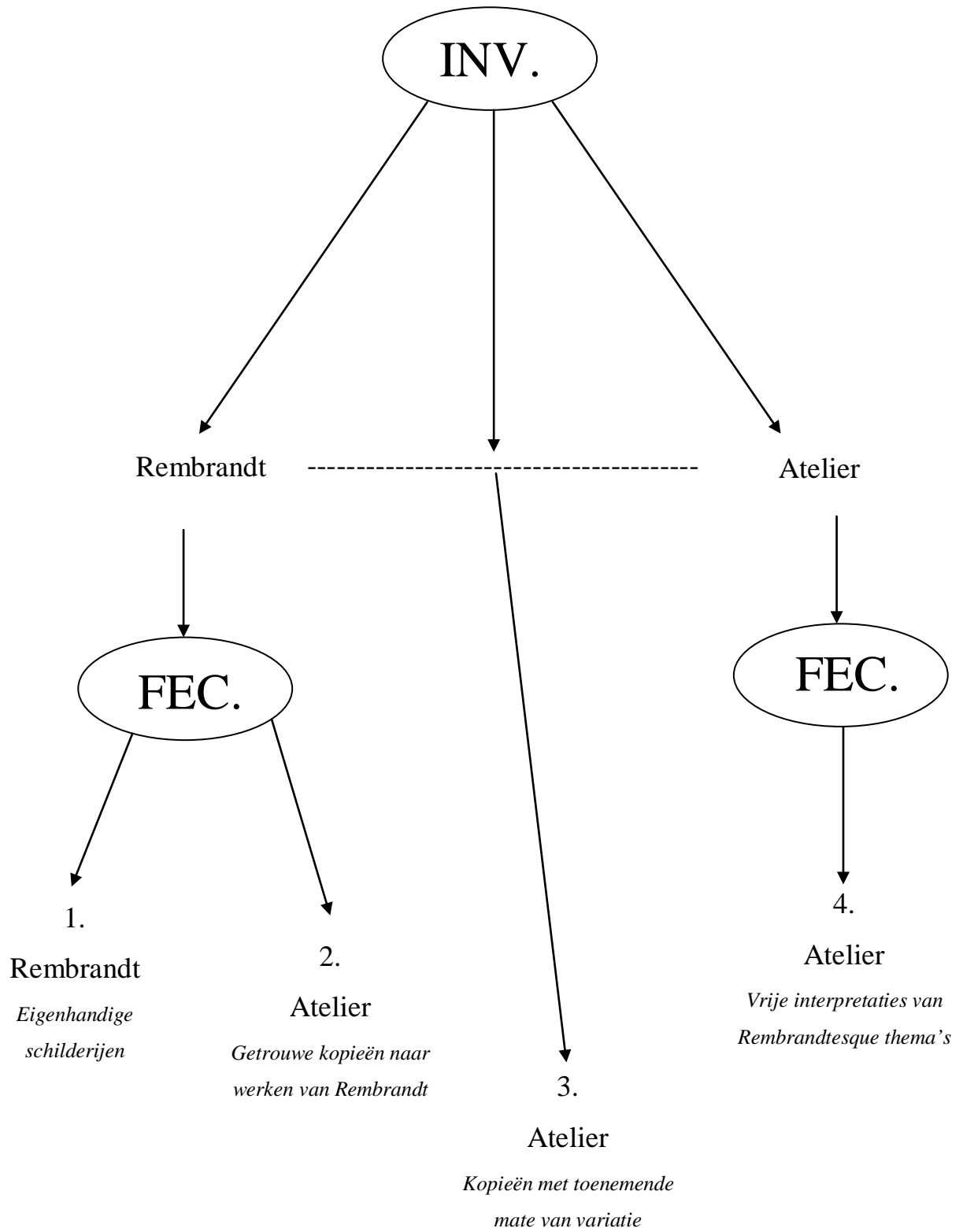
E. YOUNG, [Boekbespr.] 'F. HUEMER, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 19 (1) *Portraits: Portraits Painted in Foreign Countries*, Turnhout 1977', in *Apollo* vol. 109 nr. 208 (Juni 1976), p. 492.

J. ZUTTER, [Boekbespr.] 'J.R. MARTIN, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 16 *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Turnhout 1972', in *Patntheon* (1975), p. 373.

ATELIERHYPOTHESE CRLB



ATELIERHYPOTHESE OUDE RRP



ATELIERHYPOTHESE NIEUWE RRP

