

HET ROSSINI-MYSTERIE: DERDE AFLEVERING

1

Als we ervan uitgaan dat de geboorte- en overlijdensdatum van Nicolaus Rossini correct zijn, mogen we stellen dat zijn schildersloopbaan ongeveer met het interbellum moet samenvallen: we schatten van 1918 tot maximaal 1943¹. Vele **STILISTISCHE KENMERKEN** wijzen trouwens in dezelfde richting.

Het interbellum is in West-Europa al in kunsthistorisch opzicht een schizofrene periode. Dat is het in Oost-Europa zo mogelijk nog meer. De avant-garde, met al zijn -ismen, botst ook hier op de doorwerking, de verdere ontwikkeling van het vroegmodernisme² en de comeback van de zogenaamde "klassieke" stijlen, met name realisme en romantiek, in een aangepaste vorm³. Vanaf dit punt zou onze zoektocht vele paden op leiden, wat ons herinnerde aan Laarmans' lotgevallen in Elsschots Het dwaallicht.

2

We starten dit verhaal bij het ontluikende vroegmodernisme, dat in **POLEN** mag worden gelinkt aan de Młoda Polska, of Jong Polen beweging, die floreerde tussen 1890 en 1914. De trend is vergelijkbaar met La Jeune Belgique⁴ in ons land. Het fin-de-sièclegevoel werd in Polen sterk gevoed door de mislukte opstand van 1863 tegen de Russische overheersers en de verdeling van Polen. Vanaf 1772 al werd Polen in drie fases opgepeuzeld door de machtige buurstaten Pruisen, Oostenrijk en vooral Rusland, dat zijn invloedssfeer naar het westen probeerde te verleggen. De Polen poogden verscheidene malen in opstand te komen, vochten mee aan de zijde van Napoleon, maar



alles tevergeefs. Het natiegevoel bij vele Polen⁵ werd echter niet gefnuikt, integendeel zelfs. De kunstenaars van de Młoda Polska bij voorbeeld vonden er een rechtvaardiging in voor hun activiteiten⁶. Dat patriotisme en nationalisme kunnen trouwens mee verklaren waarom de Poolse kunstenaars tot voor kort de internationale stromingen steeds sterk aan de eigen identiteit aanpasten.

Typerend voor de Młoda Polska is het werk (zie afbeelding links) van Józef Mehoffer, die in de academie van Krakau, de Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych⁷, een referentiepunt zal worden. Dit doek cultiveert de *décadence* in de weelderige kleding en verzorgde tuin van de burgerij, doch vooral de symbolistische 'putto', uitgebeeld als de onschuld zelve, en de mooie, maar gevaarlijke libel⁸ trekken de aandacht. De verhevigde kleuren, o.i. een constante in de Poolse beeldende kunst, versterken het contrast alleen maar. In dit kunstwerk stellen we met u een voorzichtig vernieuwende lichtwerking vast

De inspiratie voor een diepgaandere vernieuwing⁹ kwam uit Frankrijk. Voor 1889 gaven leermeesters als Wojciech Gerson, Alexander Kamiński, Władysław Łuszczkiewicz en Jan Matejko nog les in een realistische stijl, sterk beïnvloed door de school van Barbizon. In 1889 bezochten de studiegenoten Władysław Podkowiński en Józef Pankiewicz de wereldtentoonstelling in Parijs, waar ze in contact kwamen met hun gevluchte landgenoot Władysław Ślewiński, een adept van Paul Gauguin¹⁰. Vooral Podkowiński geraakte in die tijd in de ban van

Claude Monet, zoals je in de afbeelding onderaan kan vaststellen. Bij nader toekijken moeten we toch een en ander nuanceren.

Dit doek toont naast de invloed van Monet van meet af aan de eigenheid van deze exemplarische Poolse schilder aan. Of, zoals Cavanaugh het formuleerde: “Zo gauw ze terugkeerden naar Krakau of Warschau, werden de Poolse kunstenaars gewoonlijk geconfronteerd met de dilemma’s hoe ze die nieuwe ervaring precies aan de lokale behoeften moesten aanpassen”¹¹. De afbeelding blijft essentieel realistisch. De lichtwerking volgt hier de vlekkerigheid van de Franse impressionisten, hoewel de kleurcombinaties ons toch gedurfter lijken en het palet breder. De schaduwvlakken ogen dan weer klassieker, realistischer en vertrouwder voor het eigentijdse publiek, maar het contrast met de lichtvlekken blijft groot. Het onderwerp van dit schilderij: niet de menselijke figuur, maar het licht zelf. Inderdaad, het onstoffelijke licht dat onrechtstreeks aanwezig wordt gesteld via de weerkaatsing op het gras, het pad, de stam zelfs en in de blauwe vlekken tussen het lofer.

Een ander voorbeeld van de overeenkomsten en verschillen tussen Podkowiński en Monet is deze vergelijking tussen *Lubin w słońcu* (1892) en *Nénuphars et Pont japonais à Giverny* (1899). Beide schilderijen vertonen dominerende horizontale lijnen, die bij Monet vrij sterk gecounterd worden door de verticaal afhangende takken achteraan links en het riet vooraan en vanzelfsprekend door de spijlen van de brugleuning. Bij Podkowiński kennen de horizontalen veel minder tegenstand van de verticalen op de horizonlijn, ver van het centrum, de ranke halmen op de voorgrond en – nog subtieler – in de weerkaatsing van het rivieroppervlak¹². De lichtwerking zit hem bij Monet in de fijne nuances binnen het beperkte kleurenpalet (blauw-groen en enkele witte bloemen). Podkowiński kiest ook voor een blauw-groene begroeiing voor- en achteraan (met wat oranje-rode toetsen op de horizon), maar plaatst daartussen een exuberante, bijna expressionistische gele strook. Contrasterend aan het geel verwerkt hij paars in het meest nabije deel van de rivier. Dit vergroot het dieptegevoel (let ook op het hoge perspectief) nog en toont de gespiegelde hoogte van de hemel. Monet creëert een geslotenheid door het lage, ondoordringbare wateroppervlak en het ontbreken van zelfs het minste beetje lucht. Het licht lijkt vooral zijdelings binnen te vallen.

Was Rossini dan een late navolger van het Pools impressionisme? We geven u nog de volgende werken ter vergelijking mee en zelf zien we

3



4



5



6



7

ook enige gelijkenissen, maar overtuigd, neen, dat zijn we niet. Niet alleen het kleurgebruik lijkt ons te verschillend, ook datgene wat het schilderij 'darstelt', de expressie dus. Wat ons enigszins onverwacht bij het Pools expressionisme bracht.

8

En ... bij het interbellum bracht. In 1917 trad het **POOLS EXPRESSIONISME** voor het eerst naar buiten met een omvangrijke tentoonstelling onder die naam in Krakau¹³. De groep kunstenaars die zich als 'Poolse expressionisten' profileerde, toonde expressionistisch, maar ook kubistisch (zie afbeeldingen rechts en volgende bladzijde) en futuristisch werk. Daarbij bood diezelfde expo, die toch expliciet avant-gardistisch bedoeld was, ruimte aan zeer traditionele schilderijen, die elders vanaf de jaren dertig als "naïeve kunst" zouden worden bestempeld.





9



10

Het staat buiten kijf dat deze kubo-futuristische werken geen noemenswaardige invloed hebben gehad bij de totstandkoming van CAT.024. Hoogstens kunnen ze Nicolaus Rossini hebben laten nadenken over het belang van het perspectief. Merk toch op dat het oudste werk, het naakt van Zbigniew Pronaszko, het kleurenpalet van Braque (in zijn kubistische periode) navolgt, terwijl Tytus Czyżewski nauwelijks drie jaar later met heel andere kleuren een totaal verschillende expressie bekomt.

Maar terug naar de expressie en het expressionisme, want de kubistische avant-garde duurde in Polen maar tot 1922, toen de Poolse expressionisten, inmiddels formisci, of formisten, genoemd, in Krakau hun groep ontbonden¹⁴. Onze websearch naar afbeeldingen van Poolse expressionistische werken leverde een heel divers beeld op: soms neigden

schilderijen naar hun West-Europese pendanten met vervormingen en dikke contourlijnen, dan weer was het onderscheid met de kubisten moeilijk te maken (zoals in het 'Portret van Bruno Jasienski' van Czyżewski hiernaast) en nog andere voorbeelden lijken dan weer aan het symbolisme of de naïeve schilderkunst schatplichtig. Nu typeert de diversiteit¹⁵ ook wel het Duitse en ons Vlaamse expressionisme. Desondanks voeren al die kunstenaars onder de expressionistische vlag en hoewel ze dezelfde beeldtaal niet deelden, beoogden ze allen een sterk expressieve manier van schilderen te bekomen. Dat verdient nadere toelichting.

Het expressionisme streefde naar een stijl waarin het objectieve, of het afgebeelde, ondergeschikt werd gemaakt aan het subjectieve, de persoonlijke uitdrukking van de schilder. Stanisław Przybyszewski, een lid van de groep rond het tijdschrift *Zdrój*, gaf voorrang aan de intuïtieve kennis boven de tot dan overheersende rationele kennis¹⁶. In zijn 'Au-delà du formisme' stelt Zamoyski expliciet: "[...] notre problème ne constituait pas seulement à établir des formes (mots, symbols, lignes et volumes), mais à savoir ce que nous voulions exprimer grâce à elles."¹⁷ Dat de formisten aanvankelijk hun aandacht op de vorm richtten, maar al snel op zoek gingen naar de betekenis van die vorm(en), heeft met het waarom van hun kunst te maken. Zamoyski wilde in en met zijn kunst "de anderen dienen, inbegrepen zijn dierbare dieren, de bomen en heel het bos."¹⁸ Klinkt hier niet een soort animisme door? Het bezielde leven. Alles in de natuur heeft een ziel en is dan het doel van de kunst 'die ziel te vatten'? Hoe dan ook, er is een breuk tussen de vorm en de betekenis, wat in de romantiek en het realisme nog niet het geval was.

Maakte Rossini dat onderscheid? Creëerde hij vormen die hij een betekenis toekende? Een betekenis waarvan hij hoopte dat het publiek die ook zou ontdekken in zijn werken. Of was zijn kunst toch mimetisch, een afbeelding van de werkelijkheid en de waarheid? O.i. is alvast CAT.024 – paradoxaal genoeg – een voorbeeld van beide intenties tegelijk. Laten we even terugkeren naar de vergelijking met "Outdoor-Town-Scene" uit de vorige aflevering. In dat doek is de architectuur op de achtergrond veel sterker of specifieker met betekenis geladen dan de anonieme gebouwen van CAT.024. Iets voorzichtiger zijn we met de beoordeling van de natuur in de achtergrond.

5



11



We hebben op beide schilderijen dezelfde ingreep als in de eerste vergelijking toegepast, maar ditmaal horizontaal. Het bovenste en het onderste derde hebben we afgeknipt, zodat we het horizontale centrum overhouden. De natuur op de achtergrond, het meer en de helling, lijkt in "Outdoor-Town-Scene" een stuk geprononceerder en bij CAT.024 veel vager, wat de neiging verkleint om die als mimetisch te beschouwen. Dat bevestigt onze eerdere stelling dat de kijker eigenlijk vooral het gebouw op de voorgrond betekenis moet geven. Een betekenis die zou kunnen zijn: "hoe het leven te ervaren in een zonovergoten Toscana".

Inmiddels ontwikkelde de kunst in Polen zich verder: in de jaren '20 kabbelde het eclectische expressionisme, zo breed als het leven zelf¹⁹, verder en evolueerde onder de impuls van Józef Pankiewicz – weer hij – naar een echt eigen Poolse stijl: aanvankelijk het Kapisme²⁰ en later het **COLORISME** genoemd. Pankiewicz, die voortdurend over en weer pendelde tussen Krakau en Frankrijk, en de meeste coloristen werden vanaf de jaren '20 steeds meer gefascineerd door de Franse post-impressionisten Cézanne en – in mindere mate – Matisse. De gevoeligheid voor verhevigde kleuren zat reeds in de Poolse kunsttraditie van dat moment, zoals we eerder al aangaven, maar hier wordt die steeds uitbundiger uitgebuit.

12



Dit schilderij van Stanisław Ignacy Witkiewicz, die vaak de familienaam Witkacy gebruikte om zich te onderscheiden – vermoeden we – van zijn vader, die dezelfde voornaam had²¹, heet "Dwie głowy", wat zich in het Nederlands laat vertalen als "Twee hoofden". Expressionistischer is de titel "Twee koppen". Uit de expressie van de hoofden spreken inderdaad twee sterke persoonlijkheden, zo dicht bij elkaar afgebeeld en lijfelijk leunend op elkaar, maar in hun blik en gerichtheid zelfstandig en ongebonden. De vlakwerking van de handen, de schouders en in het bijzonder binnen het gezicht, is aan het kubisme ontleend, maar expressionistisch – voor ons althans – is de versterking en verscherping van die vlakken door het bijna compromisloze kleurgebruik. De scherpe schaduwen op de hand van de man creëren de kracht ervan, rondom de ogen de duisterheid van de blik, in de helft van het vrouwengelaat haar verborgen gevoelens en op haar arm de zelfondersteunende kracht. Anderzijds vertoont de kledij van beide 'koppen' een opvallende parallel: rood met een donkerder bruin voor de bovenkleding en een identiek groen voor het hemd en de blouse. Zelfs in details als de das en het halssnoer verbindt het indigopaars de beiden. Dit werk dateert uit 1920 en de volgende voorbeelden tonen aan dat de kleur effectief steeds meer aan belang wint, maar ook dat ze niet verzelfstandigd wordt.



We zouden nog meer voorbeelden van het colorisme kunnen geven, maar zelfs zonder kleurenanalyse stellen we vast dat Rossini's kleuren niet alleen veel zachter tonen door de geleidelijke overgangen en schaduwwerking binnen dezelfde tinten. Het kleurenpalet kiest duidelijk – en niet toevallig – voor de typische Toscaanse "aardkleuren": bladgroen waarin de kijker wat olijfgroen kan ontwaren, zandkleuren op de grond en in de muren en een spaarzaam aangewend aardewerkoranje voor de daken. Het kleurgebruik leverde Nicolaus Rossini alleszins een "unique selling position" op de Poolse markt op, maar kon de Poolse koper zich wel identificeren met dit soort werk?

Hiervoor moeten we terug naar het onderwerp, het thema van Rossini's schilderijen en dan moeten we dat vergelijken met **MOTIEVEN** die in de Poolse schilderkunst van die periode voorkwamen. Laten we echter eerst even stilstaan bij wat motieven precies zijn en hoe ze werken. Aangezien het begrip 'motief' in de literatuurstudie is ontwikkeld, kiezen we hier voor de (uitstekende) definiëring uit Hendrik Van Gorps bekende Lexicon van literaire termen. Vervangt u zelf dan maar het woord 'tekst' door 'beeld' of 'schilderij'.

Motief 1. Een herhaald en betekenisvol element in één of een aantal werken. [...] Een vergelijkende studie van zulke motieven moet vooral oog hebben voor de verschillende functies die ze hebben en de variaties die ze ondergaan in verschillende periodes en genres.

[...]

De zgn. betekenseenheden in een tekst moeten echter worden gerelateerd aan lezersverwachtingen en aan de socio-culturele context (semiotische benadering). M.a.w. een element in een tekst *is* geen motief, maar krijgt motief-waarde in een bepaalde context vanuit een specifieke extra-tekst (cultuur). Een tekstelement krijgt dus motiefwaarde, omdat het in een mogelijke en aanvaardbare lectuur met andere tekstelementen semantisch kan worden verbonden tot een motieflijn of motievencluster.

Onontbeerlijk voor een motief is dus het element 'herhaling'. Vooraleer een motief als motief herkenbaar wordt, moet het ettelijke malen zijn voorgekomen. Voor het grote publiek moet het bijgevolg al over een zekere periode zijn voorgekomen. Dat was trouwens mede de reden waarom ons verhaal bij de Młoda Polska startte, want hier werden een aantal elementen geïntroduceerd die achteraf "motief-waarde" in ons verhaal zouden krijgen.

Op dit punt leidt het verhaal ons naar – godbetert – Canada. In Vancouver immers werd er in het jubileumjaar 2000 een tentoonstelling van ruim 100 werken uit het Krakause Nationaal Museum gehouden. De begeleidende tekst "Between Two Worlds" (wat een interessante titel!) bevatte onder meer het volgende zinnetje, door ons vertaald als: "De beweging wekte een vernieuwde interesse op voor folkloristische stijlen die zich profileerden in meubels, tapijten en gebouwen en zo een tastbare band met de landbouwersklasse creëerde, die beschouwd werd als de bewaarders van de Poolse identiteit."²² Dat kan je nog lezen als een verwijzing naar de zakopane-stijl waarover we het eerder hadden, maar de tekst gaat verder en beweert zelfs dat de werelden van de "mannelijke" artiesten en de "vrouwelijke" boeren (boerinnen dus) nog sterker gebonden werden door de "populaire" huwelijken tussen deze beiden. Maar in Polish Painter Introduction vonden we enkel het voorbeeld van de schilder Włodzimierz Tetmajer²³ in de echt verbonden met boerendochter Anna Mikołajczykówna. Diezelfde Tetmajer²⁴ wordt evenwel, samen met Wincenty Wodzinowski,

Stanisław Radziejowski, Ludwik Stasiak en Kacper Żelechowski, vermeld als je de term "chlopomaniacy" (boerenmaniakken) googlet. We waren er op dit punt nog niet zeker van of die boerenmanie nu een mythe was of een feit.

Om een en ander te objectiveren zochten we een manier om het voorkomen van deze motieven in cijfers te vatten. De 127 schilders uit Polish Painter Introduction namen we als (indicatief) corpus. Hiervan konden we er 53 rekenen tot de tijdgenoten of rechtstreekse invloeden van Rossini, d.w.z. met een geboortjaar tussen 1850 en 1910. Bij 29 schilders vonden we een of meerdere genre aanduidingen en in 17 gevallen (op 29 dus) ging het om landschappen. Bij de schilders die we op onze zoektocht nog ontdekten, was het overwicht aan schilders dat minstens een deel van zijn oeuvre in dit genre uitwerkte, nog overweldigender. We rest our case: het platteland en het landschap waren prominent aanwezig in de Poolse kunstscène tijdens het interbellum, en dat zowel in de academische als in de avant-gardistische segmenten van die scène.²⁵

Hiermee hebben we echter nog steeds niet aangetoond dat Rossini deel uitmaakt van die scène. Een vraag die meteen beantwoord zou zijn mocht Nicolaus Rossini een **OPLEIDING** hebben genoten aan een Poolse academie. Waarop we ons dan maar rechtstreeks tot die academies richtten. Het antwoord van Joanna Grabowska uit Krakau was duidelijk: "Nicolaus Rossini was not a student of the Academy of Fine Arts in Krakow." Krakau leek ons de meest waarschijnlijke kans gezien hij in de buurt zou zijn geëxecuteerd. Uit Warschau en Poznan kwamen gelijklopende antwoorden. Ofwel was Rossini een autodidact en dat is een reële mogelijkheid als we sommige van zijn kunstwerken bekijken. Ofwel werd hij elders opgeleid, b.v. door een niet-academische schilder. Maar er is nog een mogelijkheid!

Op onze reis door Toscane in 2012 wees een vriendelijke antiquaar in Luca ons op gelijkenissen met de macchiaioli-schilders en ... verkocht ons prompt een catalogus. We bladerden erdoor en stootten op schilderijen als deze hiernaast. Meteen voldoende aanleiding om ons te verdiepen in de **ITALIAANSE TRADITIES**, of, specifiek, de Toscaanse tradities. En aangezien er op ons geen academische publicatiedruk rustte, konden we ons deze omweg nog wel veroorloven.

15



16



17

Toscane kende, net als de rest van Europa, een romantische en vervolgens een realistische periode in de 19de eeuw. Ruwweg een decennium vroeger dan in Frankrijk ontstond in de Toscaanse steden een nieuwe trend die leek op wat de impressionisten²⁶ zouden ontwikkelen. Ook in Italië werden de vernieuwingen eerst – op zijn zachtst gezegd – "met grote onverschilligheid"²⁷ onthaald. De vernieuwers kregen zelfs een nog minder vleidend epitheton dan de impressionisten: **MACCHIAIOLI**, naar 'macchia' of 'vlek'²⁸. De 'kladschilders', die verzamelden in het "Caffè Michelangiolo"²⁹, stonden tegenover de dominantie van de klassieke Accademia fiorentina. Het lijkt wel of artiesten zich in heel Europa van de traditionalistische en vrij autoritaire academies afkeerden.

Het Caffè Michelangiolo moet in die tijd zowat dé hang out place voor de revolutionairen van 1848, de evolutionairen en de nieuwsgierigen zijn geweest. De plaats werd effectief gefrequentieerd door revolutionairen en zij die in diverse schermutselingen verspreid over Italië, of met Garibaldi hadden meegevochten. Precies als in Polen was er in Italië een sterk nationalistisch sentiment ontstaan. Vele Italianen hunkerden naar de grootsheid van weleer, zij dat nu het Romeinse rijk of de renaissance, nog zo zichtbaar aanwezig in de architectuur van de Toscaanse steden. Het was een politiek gevoel, maar ook een artistiek gevoel. Schilders wilden een nieuwe culturele hoogconjunctuur in het leven roepen en tegelijk de "Italiaanse identiteit" bevestigen. Neen lezer, u vergist zich indien u meent dat we hier onze eerdere tekst copy-pasteten.

18

De grandeur die ze wilden uitstralen, was die van een Rembrandt, een Tintoretto, een Caravaggio. Allen meesters van licht en donker. Een tentoonstelling in Firenze in 2008 heette "I Macchiaioli e la fotografia" en de groepsfoto hiernaast toont aan dat de groep al goed beseftte – zie maar naar hun pose en de gezichtsuitdrukkingen – wat de fotografie betekende én dat kleuren uit licht ontstaan. Ze experimenteerden



met nieuwe verftechnieken om dat licht weer te geven. De uitkomst hiervan was dat het plaatsen van (verf)vlekken ('macchie') naast elkaar het beste chiaroscuro (alias 'clair-obscur' of licht-donker³⁰) opleverde. Een gewaagde uitkomst. Zo gewaagd zelfs dat sommige macchiaioli bij het uitwerken van hun schilderijen zodanig gingen verfijnen dat de realistische schildertechnieken opnieuw de bovenhand haalden. Het gezicht en de handen van het meisje op Banti's doek op de vorige bladzijde tonen aan hoe het 'vlekkeneffect' enkel voor de thematisch minder belangrijke onderdelen van dit werk werd toegepast.

Hoewel de kiemen al eerder aanwezig waren, bleek het jaar 1855, het jaar van de wereldtentoonstelling van Parijs³¹, een stroomversnelling te zijn voor de ontwikkeling van de nieuwe stijl, met Firenze als centrum van de beweging. Naar het voorbeeld van Gustave Courbet beoefenden de macchiaioli het plein-air schilderen, schilderen in open lucht, maar wel anders. Waar de Fransen hele werken ter plekke realiseerden, beperkten de Toscaanse kunstenaars zich meestal tot een **VOORSTUDIE**, die ze later in hun atelier afwerkten. In tegenstelling tot hun voorgangers, de academici, echter, werden die voorstudies niet getekend maar wel degelijk geschilderd³². Soms waren de schilders zo tevreden over die eerste schetsen dat ze die nog nauwelijks bijwerkten. Op die voorstudies zullen we later nog moeten terugkomen.

De ontwikkelingsfase van de macchiaiolitechniek tussen 1855 en 1870 valt samen met het orgelpunt op het Risorgimento, de wederopgang en eenmaking van Italië onder de leiding van Cavour, strateeg, en Garibaldi, militair. Vanzelfsprekend vond dat zijn neerslag in de **THEMA'S** of onderwerpen van de macchiaiolischilders: volgens Chris Michaelides "gevechtsscènes en andere militaire onderwerpen, landschappen en agrarische en burgerlijke onderwerpen"³³. Afbeelding 17, van de hand van Giovanni Fattori, is een exemplarische illustratie, die we graag aanvullen met een ander voorbeeld op de volgende bladzijde, van dezelfde kunstenaar. Echte gewelddadige scènes, zo typisch voor de romantiek, hebben we niet gevonden, eerder rustige beelden voor en na een gevecht, van verkenners zoals in beide voorbeelden of naar huis kerende soldaten. In "Assalto a Madonna della Scoperta" bekijken de militairen op de voorgrond het allemaal rustig terwijl op de achtergrond het stof opwolkt³⁴.



We willen toch even van de gelegenheid gebruik maken voor deze parallel. **VERGELIJK** zelf de muur op "In vedetta" met die op CAT.024 van Rossini. Behalve de techniek valt ook een vergelijkbaar palet aan kleuren op, al moeten we hier voorbehoud maken voor een mogelijke fotografische kleurverschuiving.



19



5

Hetzelfde voorbehoud voor de kleurweergave dienen we te maken bij de volgende vergelijking van het groen en de bloemen van Cristiano

Banti's "Ritratto di Alaide Banti" links en Rossini's CAT.024 rechts. Zowel de bladeren, bij Rossini, als het gras, van Banti, lijken een zeker licht uit te stralen dat via de kleur uit een centrum lijkt weg te springen. De bloemen lijken bijna achteloos op het doek gesmeerd, wat hen reduceert tot pure kleur en, vanuit die kleur, een zuivere beleving van licht.

15



5



Als de vrouw van Lot³⁵ doen we wat niet mocht, namelijk omkijken, en we geraken niet meer vooruit. De afwezigheid van strijd en actie in de gevechtstaferelen blijft door onze gedachten spoken. Deze taferelen beelden geen groot verhaal uit. Ze zien er eerder als snapshots uit, figuren die toevallig betraapt worden in wat ze aan het doen waren. Figuren in een moment. En hoewel een schilder als Giuseppe Abbati een oog verloor in de strijd³⁶, lijken deze scènes **ANTIGENRESCHILDERIJEN**, een fijnzinnige manier om zich nog maar eens tegen het burgerlijke academisme af te zetten. Kijk naar Silvestro Lega's "Il Pergolato" op de volgende pagina en stel vast dat dit geen genreschilderij is. De figuren vormen geen portret, ze beelden geen dagelijkse handeling uit. De vrouw met een dienblad loopt zomaar wat te lopen en toevallig is dat met een dienblad in haar handen. Omdat ze dat net vasthad. Andere personages rusten en kijken. Kortom, het afgebeelde heeft geen dwingende noodzaak, althans niet voor de bourgeoisie. Dit is geen utilitair schilderij en wat geen nut heeft, is antiburgerlijk.

Heeft CAT.024 dan wel een duidelijk, een concreet nut? Is ook dat geen onburgerlijke kunst-om-de-kunst?



Susan Johnson maakt in haar paper gewag van een tweede generatie macchiaiolschilders, actief vanaf 1870, met "macchie met dramatische kleurrelaties [...] vernieuwende composities en perspectieven"³⁷. Het Italiaanse wikipedialemma 'Macchiaioli' heeft het over een groep die het als de Postmacchiaioli aanduidt en die tussen 1880 en 1930 'pittura di "macchia"³⁸ schilderde. Dat schuift al een eind dichterbij de loopbaan van Rossini. Een vlugge blik op de werken van de onder dit lemma vermelde schilders stelde ons teleur. We zagen veel minder overeenkomsten.

We hadden evenwel nóg een fragment onderstreept bij Susan Johnson. Op de vierde pagina legde ze een link naar Europese en Amerikaanse – niet ongewoon voor een Amerikaanse paper geschreven voor een Summer Painting Program – peers. Wat meer is, John Singer Sargent "had esthetische en persoonlijke banden met de Macchiaioli"³⁹. Op zich geen bijzonder gegeven voor ons onderzoek, ware het niet dat er op veilingen nogal wat Rossini's opduiken die blijkbaar vanuit de VS worden aangeboden⁴⁰. Hoe komen schilderijen van een Italiaanse Pool daar terecht?

Verzuild als zout – gepast voor de Zoutkist – schijnen we bij een eindpunt aangekomen, een **VOORLOPIGE CONCLUSIE**. Ten minste, wat betreft ons stijlonderzoek. Noodgedwongen een comparatief stijlonderzoek omdat we nauwelijks over primaire bronnen beschikken. De conclusie dus. CAT.024 is een werk met gemengde stijlkenmerken: met een planwerking⁴¹ die gangbaar is sedert de renaissancevernieuwelingen, waarbij de eerste drie plans de macchiaiolitechniek benaderen, de achtergrond (vierde en vijfde plan) klassiek en tijdloos geschilderd zijn en voor de hemel het realisme is verkozen. Gelukkig geen zoutloos standpunt. Nog even een laatste blik – door de ogen van een macchiaiolo – op dit kleine werkje, "Paesaggio toscano" van Giovanni Fattori ...



... en dan vooruit! Want er stond nog een bestandje in de onderste rand van ons computerscherm te flikkeren. O ja, die **VOORSTUDIE**. Ondanks de afwezigheid van primaire informatie durven we inmiddels ook hier een boudere stelling verdedigen. Nicolaus Rossini gebruikte – allicht zelf gemaakte – voorstudies voor zijn afgewerkte doeken. De ons tot op heden bekende werken van Rossini – 17 hebben we ervaren als authentiek⁴², 10 als vervalsingen (dus toch!) en bij 2 hebben we ernstige twijfel – vertonen allen een gelijkaardige werkwijze. Meer zelfs, we hebben in dat oeuvre vier types kunnen onderscheiden die tenminste gedeeltelijk op dezelfde voorstudie teruggaan. Slechts voor één werk vonden we geen vergelijkingspunten. De types tonen we u uitgebreid in de vierde aflevering, uitsluitend uit beeldmateriaal opgebouwd.

5



22



23

Het eerste **TYPE** bevat tot nu deze drie schilderijen. De eerste twee kende u al uit de vorige aflevering, toen we CAT.024 met 'Outdoor-Town-Scene' vergeleken. Voor het laatste moeten we tot onze schaamte en schande u helaas een bronvermelding en verdere identificatiegegevens schuldig blijven.

Helaas is de kwaliteit van deze internetafbeelding ook al povertjes en moeten we toegeven dat het beeld meer dan waarschijnlijk slechts een gedeelte van het schilderij weergeeft, maar dit is het enige dat we konden terugvinden.

Desondanks willen we de volgende overeenkomsten en verschillen met de reeds eerder vergeleken werken opsommen. Hetzelfde lange gebouw met eendere groene luiken en een trap links ervan. De luiken zijn hier, net als bij 'Outdoor-Town-Scene', open, terwijl ze bij CAT.024 gesloten zijn. Voor het gebouw staan, zoals bij 'Outdoor-Town-Scene' het geval is, drie halfhoge paaltjes. Links van het gebouw staat weerom hetzelfde bijgebouwtje, maar in deze versie staat een gekromde muur die tot een in regelmatige langwerpige vlakken verdeelde vloer reikt. Heel slecht zichtbaar links is het blauwe vlak dat eventueel op een watervlak kan wijzen, wat van de vloer een soort steiger zou kunnen maken. De cipres op de achtergrond is smaller dan bij de andere voorbeelden en het meer en de heuvel op de achtergrond zijn nog net te ontwaren. De begroeiing is hier heel laag gehouden, maar de bloemen op stok lijken nog steeds voor het bijgebouwtje te staan.

U moet ons voorlopig nog op ons woord geloven, maar alle schilderijen van Nicolaus Rossini op één uitzondering na, vertonen dezelfde "**LEESWIND**"⁴³. Steeds bevindt er zich een meer links achteraan en één of

twee gebouwen rechts met vaak – maar niet altijd – een torenachtig gebouwtje links ervan. De kijkrichting is van links naar rechts en het afgebeelde biedt steeds meer weerstand, alsof de leeswind helemaal stukloopt op de rechterrاند van het schilderij. De andere types tonen veel robuustere gebouwen met flinke ronde, of nog forsere vierkante torens. Het type waartoe CAT.024 behoort is veel bescheidener en CAT.024 zelf toont nog een behoorlijke hemel rechtsboven, zodat de leeswind er vrij spel krijgt. Maar het gebouw zelf wordt dan weer in de luwte gezet door de begroeiing links die hoger reikt dan bij de meeste andere Rossini's. Voor ons een teken van vertrouwen van Nicolaus Rossini in het rustige, het gemoedelijke karakter van de afbeelding. De rode toetsen in de muur stralen warmte uit, de bloemen in het centrum en vooral op de voorgrond een jeugdige vrolijkheid en bescheiden-uitbundige⁴⁴ levendigheid.

Mogen we ons dan nu wagen aan een **WAARDEBEPALING**? In volle beleving van het doek waar we – dat zal wel duidelijk zijn – steeds meer plezier aan beleven? Waarom niet? Laten we eerst beginnen met een ojectieve(re) waarde: de geldelijke waarde. In onze eerste aflevering spraken we reeds van veilingprijzen van 249 tot 599 euro. Daar waar we biedprijzen vonden, lagen die tussen die beide bedragen. We vonden o.a. 249.99 pond (315,99 euro op 30 juli 2014) en 1 467,41 zloty (353,31 euro). Bij bepaalde nep-Rossini's⁴⁵, met omschrijvingen als "Bleu [sic] ocean"⁴⁶, stond een prijs van 45 euro vermeld, maar die afbeeldingen waren op dezelfde site in verschillende formaten te verkrijgen, zodat het dus vermoedelijk om fotografische reproducties gaat, wat in tegenspraak is met wat de site belooft, nl. "olieverf"⁴⁷. En de artistieke waarde? De schilder beschikt duidelijk over bepaalde technische vaardigheden, alsook over het inzicht hoe hij zijn techniek moet aanwenden om bepaalde effecten te bekomen. Hij heeft kaas gegeten van compositie en kan zijn publiek inschatten. Hij was geen (groot) vernieuwer, maar ontsnapte ook aan de eenheidsworst van het platte commerciële circuit. Daarvoor tonen we u de voorbeelden rechts, het bovenste van een namaak-Rossini, het andere van een anonieme "meester".

Erik Vanlangendonck
eerste lezer, tweede auteur Katelijne Beerten

24



25



Bibliografie

- BARTELIK, Marek, Early Polish Modern Art. Unity in Multiplicity, Manchester University Press, Manchester, 2005, 264p.
- BEERTEN, Katelijne, VANLANGENDONCK, Erik, Gekleurd, cd-rom, Koninklijke Kunstkring Sint-Truiden, Sint-Truiden, 2006.
- 'Beknopte beschrijving werken Koninklijke Kunstkring Sint-Truiden vzw', pdf, op: <http://www.zoutkist.be/wp-content/uploads/2012/04/Demo-Catalogus.pdf>.
- 'Between Two Worlds. Art of Poland 1890-1914.' Vancouver Art Gallery, June 10 - November 12, 2000, op: <http://www.biblioteka.info/artnouveau/van.htm>.
- CAVANAUGH, Jan, Out Looking In. Early Modern Polish Art, 1890-1918, Berkeley, University of California Press, 2000.
- GORP, Hendrik, Van, e.a., Lexicon van literaire termen, 2de druk, Wolters, Leuven, 1984, 348 p.
- 'I Macchiaioli. Pioneers or Bandits?', op: <http://www.initaly.com/regions/artists/macchia.htm>.
- IACOPETTI, Cecilia, 'Macchiaioli in Tuscany', op: <http://www.800artstudio.com/en/macchiaioli.php>.
- JOHNSON, Susan, 'The Macchiaioli: Reflections on the practice of plein air landscape painting', op: http://www.academia.edu/4393096/The_Macchiaioli_Reflections_on_the_practice_of_plein_air_landscape_painting.
- KOLESNIKOFF, Nina, 'Polish Futurism: Its Origins and the Aesthetic Program', Canadian Slavonic papers/Revue Canadienne des Slavistes, Vol. 18 (1976), September, No.3, p.301-311.
- LAMBEENS, Tom, Sensatie en beeldende zwaartekracht, doctoraatsthesis, MAD-Faculty, Genk, 2013, 384p.
- MICHAELIDES, Chris, 'Macchiaioli, the Italian Impressionists?', op: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/2013/09/macchiaioli-the-italian-impressionists.html>.
- PANCONI, Tiziano, Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999, 188 p.
- Polish Painter Introduction, Books LLC, Wiki series, Memphis, 2011, 49 p.
- WROBLEWSKA, Magdalena, 'Bunt/Rebellion, Poznań Expressinism 1917-1925', op: <http://culture.pl/en/event/bunt-rebellion-poznan-expressionism-1917-1925>.
- ZAMOYSKI, Auguste, Au-delà du formisme: (Recueil de textes.) Précédé de: Portrait d'un artiste, Editions L'age d'homme, Lausanne, 1975, 98p.
- <http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/2013/09/macchiaioli-the-italian-impressionists.html>.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Formismus>.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Jasieński.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Caffè_Michelangiolo.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_\(literature\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Gotlib.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Józef_Czapski.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Kapists>.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Włodzimierz_Tetmajer.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Young_Poland.
- <http://flickrhivemind.net/Tags/painter,polish/Interesting>.
- http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/painting/painters/indexVc.shtml.
- <http://it.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>.
- http://nl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Podkowiński.
- http://nl.wikipedia.org/wiki/Władysław_Ślewiński.
- <http://nl.wikipedia.org/wiki/Zakopane>.
- <http://www.800artstudio.com/en/macchiaioli.php>.
- <http://www.1st-art-gallery.com/inside-our-studio.html>.
- <http://www.art7d.be/moderneschilderkunst/1900.10.html>.
- http://www.artcyclopedia.com/artists/podkowinski_wladyslaw.html.
- <http://www.artnet.com/artists/wlodzimierz-tetmayer/past-auction-results>.
- <http://www.artoftherussias.wordpress.com/2012/05/07/wladyslaw-podkowinski>.
- <http://www.biblioteka.info/artnouveau/van.htm>.
- <http://www.bramarte.it/macchiaioli/fattori.htm>.
- http://www.crimsoncannonball.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=117:a-little-bit-more-about-rossini&catid=1:blog&Itemid=4.
- http://www.imnk.pl/strona_glowna.php?kolekcja=7&lang=EN.

[http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/jozef-mehoffer-1869-1946-un-peintre-symboliste-polonais-4214.html?S=&tx_ttnews\[backPid\]=649&cHash=1489738884&print=1&no_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/jozef-mehoffer-1869-1946-un-peintre-symboliste-polonais-4214.html?S=&tx_ttnews[backPid]=649&cHash=1489738884&print=1&no_cache=1&)

<http://www.pinterest.com/athanora/wladyslaw-podkowinski>

http://www.settemuse.it/arte/corrente_macchiaioli.htm

<https://www.facebook.com/pages/The-Macchiaioli-Painter-1856/209027215862554>

<http://www.schilderijenexpo.nl/schilderij/onze-kleintjes?Product=E00083>

Lijst foto's

1 Józef Mehoffer, 'Dziwny ogród', 1903, uit:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mehoffer_Strange_garden.jpg

2 Władysław Podkowiński, 'W ogrodzie', 1892, uit:

http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Podkowinski/Podkowinski_2.htm

3 Władysław Podkowiński, 'Lubin w słońcu', 1891, uit:

<http://artoftherussias.wordpress.com/2012/05/07/wladyslaw-podkowinski>

4 Claude Monet, 'Nénuphars et Pont japonais à Giverny', uit:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Water-Lilies-and-Japanese-Bridge-\(1897-1899\)-Monet.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Water-Lilies-and-Japanese-Bridge-(1897-1899)-Monet.jpg)

5 CAT.024, archiefphoto Piet Verheyden.

6 Władysław Ślewiński, 'Bauernhaus in Le Pouldu', uit:

<http://pszukaj.blogspot.be/2011/04/slewinski-wadysaw.html>

7 Jan Stanislawski, 'Ule na Ukrainie', ca.1895, uit: <http://www.local-life.com/krakow/articles/jan-stanislawski>

8 Tytus Czyżewski, tentoonstellingsaffiche, uit:

<http://www.italianfuturism.org/futurism-in-poland/>

9 Zbigniew Pronaszko, 'Akt formistyczny', (1917), uit:

<http://www.pinterest.com/pin/329536897706884213/>

10 Tytus Czyżewski, 'Portret Brunona Jasińskiego', 1920, photography:

courtesy of the Museum of Art in Łódź, uit: <http://culture.pl/en/artist/bruno-jasienski>

11 <http://www.ebay.com/itm/Framed-Outdoor-Town-Scene-Oil-Painting-by-Rossini-/131158494243> op 16 april 2014.

12 Stanisław Ignacy Witkiewicz, 'Dwie głowy', 1920, uit:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Formismus>

13 Józef Pankiewicz, 'Martwa natura z kawonami', 1920, uit:

http://nl.wikipedia.org/wiki/Józef_Pankiewicz#mediaviewer

14 Stefan Artur Nacht-Samborski, 'Martwa natura z fikusa', 1958, uit:

<http://ambitnie.com/obraz.php?id=1164>

15 Cristiano Banti, *Ritratto di Alaide Banti*, 1870, uit: PANCONI, Tiziano,

Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999.

16 Vincenzo Cabianca, *Contadina nel campo* uit: PANCONI, Tiziano,

Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999.

17 Giovanni Fattori, *Ufficiali a cavallo*, 1868-1870, uit: PANCONI, Tiziano, *Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica*

nella Toscana di metà Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999.

18 De Macchiaioli in het Cafe Michelangiolo rond 1856, volgens

<http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

19 Giovanni Fattori, In vedetta (o, Il muro bianco), 1872, uit:

<http://www.bramarte.it/macchiaioli/fattori.htm>

20 Silvestro Lega, Il Pergolato (soms ook La Pergola), 1868, op:

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/2013/09/macchiaioli-the-italian-impressionists.html>

21 Giovanni Fattori, Paesaggio toscano, uit: PANCONI, Tiziano, *Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà*

Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999.

22 <http://www.ebay.com/itm/Framed-Outdoor-Town-Scene-Oil-Painting-by-Rossini-/131158494243> op 16 april 2014.

23 Geen bron genoteerd.

24 <http://www.ecoshop.be/nl/product/P55532-249625-schilderij-rossini-60x70>

25 Mediterranean oil painting 78, op: <http://www.oilpaintingbases.com/goods-1952-Mediterranean-oil-painting78.html>

¹ Maar mogelijk eerder kwam er een eind aan zijn carrière. Vanaf september 1939 wordt Polen bezet door nazi-Duitsland en behalve de Duitse afkeer van 'entartete kunst' zal de schaarste van materialen Rossini's schilderen ongetwijfeld hebben bemoeilijkt, indien schilderen überhaupt nog mogelijk was. Anderzijds kunnen de onderwerpen de meeste Duitsers niet hebben gestoord en de link met bondgenoot Italië zal in Rossini's voordeel hebben gepleit.

² Tot het vroegmodernisme rekenen we de eerste abstraherende stijlen vanaf het midden van de negentiende eeuw. We gebruikten de term vroegmodernisme als verzamelbegrip voor het eerst bij de tentoonstelling 'Gekleurd'. Raadpleeg hiervoor de gelijknamige cd-rom in de bibliografie.

³ We spreken dan resp. van de Neue Sachlichkeit en de neo-romantiek.

⁴ Vereniging die het gelijknamige tijdschrift uitgaf tussen 1881 en 1897. De bekendste sterkhouders waren: Georges Rodenbach, Camille Lemonnier, Emile Verhaeren en Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck.

⁵ Zoals dat in vele Europese staten in de negentiende eeuw groeide en vaak werd aangewend door de machthebbers om hun positie te versterken. Ook België was gedurende de hele negentiende eeuw in feite een staat-in-wording.

⁶ De auteurs en schilders probeerden een authentieke Poolse stijl te bewerkstelligen en zo alvast de Poolse kunst en cultuur te bevrijden van vreemde overheersing. Voor de architectuur ontwikkelt criticus en multikunstenaar Stanislaw Witkiewicz de zakopane stijl: herkenbare woningen in hout, die erg traditioneel aandoen, maar toch alle modern comfort van die tijd bieden.

⁷ Deze academie blijkt in de negentiende en voor het grootste deel van de twintigste eeuw de belangrijkste in Polen en bevestigt daarmee de status van Krakau als culturele hoofdstad van Polen in die periode.

⁸ Die symbool mag staan voor de femme fatale op het schilderij, of haar mogelijk bedreigt.

⁹ Hoewel Jan Cavanaugh argumenteert dat de Poolse kunstenaars in de eerste plaats in de inhoud en niet zozeer in de "laatste Parijse modestijl" geïnteresseerd waren, zoeken we hier toch naar de stijlvernieuwingen die in Polen ingang vonden omdat we Rossini's positie in het Poolse kunstlandschap willen bepalen.

¹⁰ Ślewiński leerde Gauguin aan de Académie Colarossi kennen en spendeerde veel tijd in zijn schilderskolonie in Pont-Aven.

¹¹ Uit: CAVANAUGH, Jan, Out Looking In. Early Modern Polish Art, 1890-1918, Berkeley, University of California Press, 2000.

¹² Toegegeven, bij Monet zitten er eveneens verticalen in het wateroppervlak. Ze zijn zelfs zeer talrijk aanwezig, maar ook erg kort en in weinig contrasterende kleuren.

¹³ Deze manifestatie wordt vaak als een beginpunt naar voren geschoven. Op literair vlak was de groep rond het tijdschrift Zdrój in Poznan enkele maanden eerder al actief, "één van de eerste [vernieuwende] poëtische scholen" volgens Nina Kolesnikoff. Marek Bartelik vermeldt een tentoonstelling in Lwow, georganiseerd in 1913 door Herwarth Walden, directeur van Der Sturm, onder de titel 'Futurists, Cubists, Expressionists'. Hieraan namen echter enkel buitenlandse kunstenaars deel. Nog eerder, in 1909 en maar enkele maanden na de publicatie van het origineel, was de Poolse vertaling van Marinetti's futuristisch manifest al verschenen.

¹⁴ Op een Duits wikipedia-artikel over het formisme wordt 1922, het eind van de groepering in Krakau, als het (begin van het) einde naar voren geschoven. Het wikipedia-artikel over Henryk Gotlib situeert het eind een of twee jaar later, rond 1923-1924. Het

artikel over Tytus Czyżewski, actief in Krakau, heeft het over "the break-up of the Formists in 1922", maar Nina Kolesnikoff laat het - literaire - futurisme eindigen in 1923. Hoe je het ook bekijkt, hét momentum van het futurisme in Polen ligt inderdaad ergens tussen 1917 en 1922.

¹⁵ Opvallend ook wel dat menig Pools expressionist een multi-talent blijkt te zijn. We vermelden hier enkel Stanislaw Ignacy Witkiewicz (schilder, roman- en toneelschrijver), Stanislaw Wyspiański (dichter, schilder en dramaturg) en Jozef Czapski (beeldend kunstenaar, auteur en criticus).

¹⁶ "Przybyszewski's merit was also assigning the key role to intuitive cognition, which he understood as the opposition of the, previously dominant, rational and discursive cognition", WROBLEWSKA, Magdalena, Bunt/Rebellion, Poznań Expressinism 1917-1925, <http://culture.pl/en/event/bunt-rebellion-poznan-expressionism-1917-1925>.

¹⁷ ZAMOYSKI, Auguste, Au-delà du formisme: (Recueil de textes.) Précédé de: Portrait d'un artiste, Editions L'age d'homme, Lausanne, 1975, p30.

¹⁸ Eigen vertaling uit: ZAMOYSKI, Auguste, Au-delà du formisme: (Recueil de textes.) Précédé de: Portrait d'un artiste, Editions L'age d'homme, Lausanne, 1975, p33.

¹⁹ Typierend voor vele stromingen, maar vooral voor het expressionisme, is dat er wel heel hard aan de vlag wordt getrokken opdat ze de lading zou dekken. Het hangt er maar van af hoe strikt men een stroming interpreteert. Kijkt men enkel naar (bepaalde) eigenschappen, dan vallen sommige artiesten, of minstens een deel van hun oeuvre, niet bij het expressionisme te catalogeren, ook al gebeurde dat traditioneel (tot zelfs door de leden van de initiële beweging) wél. Zo kan men heel wat vragen stellen bij het werk van onze Vlaamse Valerius De Saedeleer, dat heel wat impressionistische trekken vertoont. Soms worden de scheidingslijnen achteraf duidelijker, soms worden ze nog vager dan ze eerst al waren.

²⁰ De naam Kapisten, of Kapisci in het Pools, verwijst naar de afkorting Komitee van Parijs, een groepering van Poolse kunstenaars en kunststudenten in Frankrijk.

²¹ Stanislaw Witkiewicz, de vader en ontwikkelaar van de zakopane-stijl, leefde van 8 mei 1851 tot 5 september 1915. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, zijn zoon, van 24 februari 1885 tot 18 september 1939.

²² "Between Two Worlds. Art of Poland 1890-1914." Vancouver Art Gallery, June 10 - November 12, 2000, uit: <http://www.biblioteka.info/artnouveau/van.htm>.

²³ Zie hiervoor: http://en.wikipedia.org/wiki/Włodzimierz_Tetmajer.

²⁴ Zijn werken omvatten heel wat plattelandstaferelen, zoals op 25 juli nog te zien was op <http://www.artnet.com/artists/wlodzimierz-tetmajer/past-auction-results>.

²⁵ Eigenlijk is het 'platteland' als thema vanaf de romantiek al in opmars en allicht nog eerder. Bekijk hiervoor de werken van Turner opnieuw.

²⁶ Zij het dat de Fransen dit systematischer en meer theoretisch onderbouwd deden. De enige theoreticus van het gezelschap was Diego Martelli, geen kunstenaar, maar een vriend en mecenas van de macchiaioli. Hij stelde van 1861 tot 1867 zijn kasteel in Castiglione voor de schilders open en nogal wat werken zijn op dat domein

geschilderd. Er is daarom ook sprake van de "School van Castiglioncello", aldus o.m. Cecilia Iacopetti.

²⁷ PANCONI, Tiziano, Antologia dei Macchiaioli. La trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà Ottocento, MediArte, Massa e Cozzile, 1999, p. 12.

²⁸ De term werd voor het eerst gebruikt door een recensent van de *Gazetta del Popolo* in 1862. Aanvankelijk was het nochtans positief bedoeld als aanduiding van de techniek die de vernieuwers aanwendden.

²⁹ Zelfs binnen dezelfde bron, m.n. de Antologia dei Macchiaioli, wordt de plaats ook als "Caffè Michelangelo" geschreven. Het etablissement wordt in de memoires van Telemaco Signorini beschreven als een plaats voor politieke samenzweringen en grappenmakers en na 1855 ook voor de uitwerking van artistieke ideeën. (bron: http://en.wikipedia.org/wiki/Caffè_Michelangelo.)

³⁰ Helaas bestaat hier voor het Nederlands vooralsnog geen goede vertaling.

³¹ Saverino Altamura, Domenico Morelli en Serafino De Tivoli waren bij de eersten die deze wereldtentoonstelling bezochten en er kennis maakten met de Franse vernieuwing. Hun relaas in het Caffè Michelangiolo bewerkstelligde de omslag. Het zou echter tot de Esposizione Nazionale van 1861 (in Firenze) duren vooraleer werk van macchiaioli, met name van Morelli, geconfronteerd werd met dat van het Italiaans realisme.

³² Wijlen Jo Pirard vertrouwde me ooit toe dat zijn leermeester, Raoul Chanut, erop drukte dat schilderen niet het inkleuren van een tekening is, maar dat de tekening ontstaat uit het schilderen. Een visie van de macchiaioli die nog steeds overleeft blijktbaar.

³³ MICHAELIDES, Chris, Macchiaioli, the Italian Impressionists?, op: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/2013/09/macchiaioli-the-italian-impessionists.html>.

³⁴ Ook hier lijken de stofwolken echter niet door gevechten of kanonschoten te zijn veroorzaakt, maar eerder door troepenverplaatsingen. Aan de ene gesneuvelde of verwonde militair die over zijn paard hangt, besteedt niemand aandacht.

³⁵ In Genesis staat het verhaal van Lot, die met zijn vrouw en twee dochters door twee engelen uit Sodom wordt weggeleid. De engelen hadden hen bezworen niet om te kijken. Toen de vrouw van Lot dat toch deed, veranderde zij in een zuil van zout.

³⁶ 'I Macchiaioli. Pioneers or Bandits?', op:

<http://www.initaly.com/regions/artists/macchia.htm>.

³⁷ JOHNSON, Susan, 'The Macchiaioli: Reflections on the practice of plein air landscape painting', op: http://www.academia.edu/4393096/The_Macchiaioli_Reflections_on_the_practice_of_plein_air_landscape_painting.

³⁸ <http://it.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

³⁹ JOHNSON, Susan, 'The Macchiaioli: Reflections on the practice of plein air landscape painting', op: http://www.academia.edu/4393096/The_Macchiaioli_Reflections_on_the_practice_of_plein_air_landscape_painting, p.4.

⁴⁰ Dit leerde ons de inmiddels beruchte blog (en de reacties erop) van Jason Brink:

http://www.crimsoncannonball.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=117:a-little-bit-more-about-rossini&catid=1:blog&Itemid=4. De teksten zijn op het net inmiddels verdwenen, maar we hebben ze destijds gelukkig wel naar een Word-bestand geconverteerd.

⁴¹ Op het eerste plan: het muurtje met bloemen en de donker gevlekte ondergrond. Het tweede plan met de zandkleurige ondergrond en het gebouw met bijgebouwtje. Het derde plan: de groenbegroeiing naast en achter het gebouw inclusief de cipres. Het vierde plan bestaat enkel door de andere huizen op de achtergrond. Het vijfde plan bestaat uit het meer en de heuvel in de verte, beide in gelijkaardige blauwige tinten.

⁴² We gebruiken hier het woord 'ervaren' omdat er zelden authenticiteitsbewijzen bij de bronnen werden gevoegd. De close-ups van de handtekeningen die b.v. ebay geeft, waren niet altijd overtuigend, noch in bevestigende, noch in ontkrachtende zin. We zijn vooral op de afbeeldingen zelf afgegaan en - waar mogelijk - de technische kwaliteit. Oordeel zelf in onze volgende aflevering of op de afbeeldingen op internet zelf.

⁴³ Voor meer info over leeswind en hoe die werkt, zie: LAMBEENS, Tom, Sensatie en beeldende zwaartekracht, doctoraatsthesis, MAD-Faculty, Genk, 2013, p. 32-35.

⁴⁴ Bescheiden door hun formaat, uitbundig in de veelheid en contrasten van de kleuren.

⁴⁵ Misschien moeten we hier ook maar eens een oproep doen naar ebay en andere onlineveilinghuizen om hun geveilde objecten nauwkeuriger te screenen. Anders kunnen niet alleen heel wat klanten gedupeerd worden, maar ook de veilinghuizen zelf hun geloofwaardigheid verliezen. We zijn benieuwd hoe lang het nog zal duren vooraleer de eerste ophefmakende gerechtszaken zich zullen aandienen.

⁴⁶ Zie: <http://www.schilderijenexpo.nl/schilderij/onze-kleintjes?Product=E00083>.

⁴⁷ <http://www.schilderijenexpo.nl/schilderij/onze-kleintjes?Product=E00083>. Er zijn nog sites die handgemaakte olieverschilderijen op maat beloven, b.v. www.1st-art-gallery.com, die een video van hun werkwijze tonen. Hier zijn de prijzen wel aanzienlijk hoger.