

Het zelfportret van Anthonis Mor en de status van de kunstenaar in de 16^e eeuw

Naam: Matthea Blok

Studentnummer: 3229653

Vak: Onderzoekswerkgroep II Middeleeuwse kunst

Docent: Victor Schmidt

Datum: 03-02-2012

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
1 DE STATUS VAN KUNSTENAARS IN DE 16^E EEUW	5
1.1 De vrije kunsten en de beeldende kunsten	5
1.2 Mensbeeld	7
1.3 De praktijk	7
2 ANTHONIS MOR, KUNSTENAAR EN PROTEGÉ	9
2.1 Levensloop	9
2.2 Mecenaat	10
3 ZELFPORTRETEN IN DE 16^E EEUW	12
3.1 Ontstaan	12
3.2 Iconografie en functie	13
4 HET ZELFPORTRET VAN ANTHONIS MOR	15
4.1 De tekst	15
4.2 De iconografie	16
CONCLUSIE	18

Inleiding

De 16^e-eeuwse Noord-Nederlandse schilder Anthonis Mor, ook bekend als Antonio Moro, heeft een bijzonder goede carrière gehad. Als schilder van portretten diende hij de Habsburgse dynastie en belangrijke edelen uit zijn tijd. Het is bekend dat hij tenminste twee zelfportretten geschilderd heeft, waarvan er één in het Pardopaleis van Filips II hing, samen met een zelfportret van Titiaan.¹ Dit geeft al aan dat Mor een belangrijke plaats innam aan het hof van Filips II. Helaas is dit zelfportret verloren gegaan, maar het andere is wel bewaard gebleven en verblijft momenteel in de Galleria degli Uffizi (afb. 1). Dit toont de schilder in rijke, zwarte kleding, zittend voor een ezel met een onbeschilderd paneel. Hij heeft een palet en penselen in zijn linkerhand, klaar om te schilderen. Maar op de plek waar een portret zou moeten komen, is een gedicht op het paneel geprikt. Dit vertelt in het Grieks dat de schilder van dit schilderij de onovertroffen Anthonis Mor is.

Het ontbrekende zelfportret roept vragen op over de positie die Anthonis Mor had aan het Habsburgse hof. In de renaissance was de sociale status van de kunstenaar in beweging. De kunstenaars werden zelfbewuster en wilden erkenning voor hun talenten. Zelfportretten waren hier een uitingsvorm van en daarom een interessant onderzoeksobject.² In deze paper wordt antwoord gegeven op de vraag wat het zelfportret van Anthonis Mor in de Uffizi zegt over zijn sociale status als kunstenaar.

De paper valt uiteen in twee delen. In het eerste deel wordt ingegaan op de ontwikkelingen in de status van de kunstenaar. Eerst wordt een beeld geschetst van de status van kunstenaars in West-Europa in de 16^e eeuw en vervolgens wordt een overzicht gegeven van het leven van Anthonis Mor en zijn beschermheren. In het tweede deel wordt ingegaan op het genre van zelfportretten in de schilderkunst. Eerst wordt uiteengezet hoe het genre van zelfportretten is ontstaan en welke karakteristieken en functies het had en ten slotte wordt nader ingegaan op het zelfportret van Mor.

¹ Langedijk 1992, p. 107.

² Woods-Marsden 1998, p. 1.



Afb. 1 Anthonis Mor, *Zelfportret*, 1558, Galleria degli Uffizi, Florence.

1 De status van kunstenaars in de 16^e eeuw

1.1 De vrije kunsten en de beeldende kunsten

In de middeleeuwen en de renaissance was sociale status ontzettend belangrijk.³ Deze werd bepaald door veel dingen, zoals afkomst en huwelijk, maar met name door het beroep dat men beoefende. Een beroep dat fysieke arbeid vergde werd laag gewaardeerd, in tegenstelling tot een beroep dat denkwerk vroeg.

De verdeling tussen intellectuele en fysieke arbeid gaat terug tot de klassieke oudheid. Toen werd de basis gelegd van de zeven vrije kunsten (*artes liberales*) en de zeven mechanische kunsten (*artes mechanicae*). In de middeleeuwen omvatten de vrije kunsten het linguïstische Trivium en het mathematische Quadrivium. Het Trivium bestond uit taalkunde, retorica en dialectiek en het Quadrivium bestond uit rekenkunde, meetkunde, astronomie en muziektheorie. De eerste drie van de vrije kunsten waren verplicht voor elke vrije man die zich wilde ontwikkelen, de laatste vier werden alleen bestudeerd door mannen die hoger opgeleid werden. Men zag het nut er niet van in om de beeldende kunsten aan de selectie toe te voegen. De mechanische kunsten omvatten handwerk en ambachtelijke beroepen. In de renaissance behoorden tot deze selectie: weefkunst, wapensmeedkunst, scheepvaart, landbouw, jacht, geneeskunst en bouwkunst. De beeldende kunsten vielen hier ook buiten.

Vanaf de klassieke oudheid werd de beeldende kunst gezien als fysieke arbeid. Kunst was een ambacht: het draaide niet om de creativiteit van de kunstenaar, maar om het feit dat hij met zijn handen objecten maakte. Ook in de vroege renaissance werd de kunstenaar nog gezien als een ambachtsman en had daarom een lage status. De kunstenaars wilden hierin verandering brengen door de nadruk te leggen op de aanleg en het talent van de kunstenaar. De 15e-eeuwse kunstenaar en filosoof Leon Battista Alberti was de eerste die voorstelde dat de drie beeldende kunsten verheven zouden worden boven de mechanische kunsten, mits zij een theoretische onderbouwing zouden hebben vanuit het Quadrivium. Bij de schilderkunst ging het onder andere om perspectief en proporties die gegrond zouden moeten zijn in de meetkunde.⁴ De bouwkunst werd gezien als de hoogste van de beeldende kunsten, omdat deze direct gebruik maakte van rekenkunde en meetkunde. Daarnaast was het in de praktijk de meest complexe van de beeldende kunsten en was het denkwerk te scheiden van het handwerk. De beeldhouwkunst werd gezien als de laagste van de beeldende kunsten, omdat deze de zwaarste fysieke arbeid vergde. De kunstenaars propageerden in de renaissance echter dat in de beeldende kunst de hand een verlengstuk was van het brein.

Kunstenaars werden opgeleid in het atelier en niet aan de universiteit, zoals bijvoorbeeld dichters. Hun opleiding had niets te maken met de hooggewaardeerde taalgerelateerde kunsten. Verschillende kunstenaars probeerden dit verschil op te lossen door verhandelingen over kunst te

³ Woods-Marsden 1998, pp. 3-4, 19-20.

schrijven in de loop van de 16^e eeuw. Hun doel was te laten zien dat kunst niet alleen handwerk was, maar een intellectuele basis had. Dit had effect en aan het eind van de 16^e eeuw was de status van beeldende kunst gestegen.⁵

Er werd ook veel nadruk gelegd op de persoonlijke inbreng van kunstenaars en hun creativiteit. Dit betekent dat er een groeiend besef was van de subjectiviteit van de kunstenaar. Er was oog voor de illusionistische werking van kunst; net als poëzie gaf beeldende kunst de werkelijkheid op een andere manier weer. En net als een dichter werd een kunstenaar gezien als iemand die mythes creëerde, als een maker van illusies.⁶ De echt goede kunstenaars werden vergeleken met de klassieke schilder Apelles. Petrarca deed dit in de 14^e eeuw voor het eerst met de kunstenaar Simone Martini. Ook de mecenasen van deze kunstenaars wilden graag dat hun kunstenaars vergeleken werden met Apelles, omdat zij deelden in de eer. De beschermheer van Apelles was Alexander de Grote, die hem zeer waardeerde en een hechte band met de kunstenaar had. Deze band sprak tot de verbeelding, maar of alle mecenasen in de 16^e eeuw net zo genereus waren als Alexander, is de vraag.⁷

Over de status van portretkunst waren de meningen verdeeld. Aan de ene kant was er de stroming die portretkunst hoog waardeerde vanwege de band tussen de kunstenaar en de geportretteerde die resulteerde in een weergave van het leven. Aan de andere kant was er een stroming die portretkunst zag als kopiëren van de werkelijkheid, zonder enige intellectuele inbreng van de kunstenaar. Michelangelo was deze zienswijze toegedaan; volgens hem was ware kunst een rationeel en intellectueel proces en had het niets te maken met de tastbare wereld. De nadruk op zijn intellect ondersteunde ook zijn aanspraak op een status als goddelijk geïnspireerde kunstenaar. Hij wilde niet zijn eer ontlenen aan zijn mecenas, maar aan zijn eigen intellect.⁸

De Portugese schrijver Francisco de Holanda schreef in 1548 in *De la Pintura Antigua* over de Spaanse schilderkunst dat deze in haar eigen land weinig werd gewaardeerd. In een andere verhandeling, *Como Dios fué pintor*, schreef hij dat de schilderkunst een goddelijke oorsprong heeft. Dit kwam voort uit het beeld van God als schilder en de wereld als zijn zelfportret, dat leefde in Spanje en Portugal. Maar pas in de 17^e eeuw werd dit argument echt ingezet voor de verheffing van de schilderkunst en had het positieve gevolgen.⁹

Ook in de Nederlanden werd gediscussieerd over de verheffing van de beeldende kunsten. In de 16^e eeuw was er een kring van humanistische kunstenaars en kunstliefhebbers van wie Dominicus Lampsonius de belangrijkste was. Hij had contacten in heel Europa en correspondeerde met onder andere Vasari en Titiaan. Hij droeg ook bij aan de gedachtenis van

⁴ Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, London 1972, p. 95.

⁵ Woods-Marsden 1998, pp. 3-4, 19-23.

⁶ Woods-Marsden 1998, pp. 16-17.

⁷ Woods-Marsden 1998, p. 23.

⁸ Woodall 2007, pp. 38-40.

⁹ Waldmann 1995, pp. 21-30, 43-46.

kunstenaars door in 1572 een selectie van prenten en gedichten over kunstenaars te publiceren met Hiëronymus Cock.¹⁰

1.2 Mensbeeld

Naast discussies over de aard en de waarde van kunst, was het veranderende mensbeeld ook van belang voor de status van de kunstenaar. Vanaf het begin van de 15^e eeuw gingen mensen anders naar zichzelf kijken, ze zagen hun 'ik' als onderwerp van het leven. Dit was het ontstaan van het humanisme. Een voorbeeld van de humanistische visie op de mens kan gevonden worden in de *Rede over de menselijke waardigheid* van Pico della Mirandola. Hij concludeerde dat de mens de vrijheid en de opdracht had om zichzelf vorm te geven. Dit hield in dat de mens niet meer afhankelijk was van omstandigheden waar hij geen vat op had, zoals afkomst, maar zijn lot kon veranderen door zijn eigen daden.¹¹

In de Nederlanden verspreidde het humanisme zich ook. In de 16^e eeuw was Dirck Volckertsz. Coornhert een belangrijke humanistische schrijver. Hij legde echter geen nadruk op zelfontwikkeling, maar op het feit dat ieder persoon onderdeel was van het geheel en dat het geheel belangrijker was dan het deel. Het geheel sloeg op God en de samenleving.¹²

In Italië werden de hoven groter in de renaissance en was het hofleven dus heel belangrijk. Een belangrijke bijdrage aan het hofleven was *Het boek van de hoveling* van Baldassarre Castiglione uit 1528. Hierin zette hij uiteen hoe een hoveling zich geliefd kon maken door bepaald gedrag. Ook kunstenaars die aan het hof leefden werden op deze manier gestimuleerd hun status te verhogen. Veel van hen imiteerden de leefstijl van hun mecenas door het aannemen van adellijke titels, het bouwen van grafmonumenten en het aanleggen van een kunstcollectie.¹³

1.3 De praktijk

Niet elke kunstenaar woonden en werkte aan het hof. In de praktijk behoorden de kunstenaars aan het begin van de 16^e eeuw nog steeds bij de handwerklieden. Daarom was het ook verplicht voor kunstenaars om lid te zijn van een gilde. In Florence hoorden schilders bij het gilde van de apothekers en dokters, waar zij in de tweede helft van de 14^e eeuw hun eigen tak kregen. Pas in 1540, in Rome, stelde paus Paulus III vast dat Michelangelo geen lid hoefde te zijn van een gilde om te mogen werken als beeldhouwer. Dit had verstrekkende gevolgen voor de sociale status van beeldhouwers en kunstenaars in het algemeen. Een andere ontwikkeling was dat er in 1562 in Florence een academie kwam, de *Accademia del disegno*. Hertog Cosimo I was de financiële beschermheer van de academie, die daarmee ook de eerste door de staat gefinancierde

¹⁰ Woodall 2007, pp. 13–15.

¹¹ Woods–Marsden 1998, pp. 13–14.

¹² Raupp 1984, pp. 30–31.

¹³ Woods–Marsden 1998, pp. 2–3, 15.

kunstinstelling werd. In 1571 werden de kunstenaars helemaal vrijgesteld van de gilden, en daarmee steeg hun sociale status.¹⁴

Ook in Spanje was het verplicht voor kunstenaars om lid te zijn van een gilde, hoewel de organisatie hiervan van stad tot stad verschilde. Er werd een uitzondering gemaakt voor kunstenaars die aan het hof werkten. De status van hofkunstenaars was dus hoger, maar toch was ook aan het hof het bestaan onzeker. Het salaris van een hofschilder was bescheiden en even hoog als dat van de handwerklieden. Er bestond ook een belasting op roerende goederen, de *alcabala*. Deze gold ook voor kunstwerken en besloeg ongeveer 10% van de verkoopprijs. Deze belasting gold echter niet voor kunstwerken die ingevoerd werden uit Vlaanderen, dus kunst uit eigen land werd op deze manier achtergesteld.¹⁵

¹⁴ Woods-Marsden 1998, pp. 21-23.

¹⁵ Waldmann 1995, pp. 21-30.

2 Anthonis Mor, kunstenaar en protegé

2.1 Levensloop

Anthonis Mor heette voluit Anthonis Mor van Dashorst.¹⁶ Van Dashorst was zijn familienaam, maar hij gebruikte meestal Mor als achternaam. Hij werd tussen 1516 en 1519 geboren in Utrecht en overleed rond 1575 in Antwerpen. Mor ging in de leer bij Jan van Scorel, een invloedrijke schilder in die tijd. Het is niet bekend waar Mor was in de jaren 1542 en 1543 en het is mogelijk dat hij toen een reis naar Rome maakte. Mor trouwde met Aertgen en kreeg met haar vier kinderen: Philips, Elisabeth, Catharina en Hester. In 1547 werd hij lid van het St.-Lucasgilde in Antwerpen, zijn vrouw en kinderen bleven echter in Utrecht wonen.

Het jaar 1549 was een belangrijk jaar voor Anthonis Mor. Er waren in dat jaar veel edelen in Brussel, omdat prins Filips zich voorstelde aan de Nederlanden. Mor schilderde portretten van Antoine Perrenot de Granvelle, bisschop van Arras, en van Fernando Álvarez de Toledo, de hertog van Alva. Hij schilderde nog meer portretten en kreeg vermoedelijk ook de gelegenheid om de portrettenverzameling van Maria van Hongarije te zien. Op deze of een andere manier moet Mor portretten van Titiaan hebben gezien, want diens invloed is onmiskenbaar in de portretten van Granvelle en de hertog van Alva.

De daarop volgende jaren is het ook onduidelijk wat Mor precies gedaan heeft. Sommige bronnen vermelden dat hij naar Rome ging, maar dit lijkt in tegenspraak met zijn verblijf aan het Portugese hof in 1552. In ieder geval heeft hij in Spanje en Portugal een aantal portretten geschilderd en vertrok hij daarna weer naar Brussel en verbleef ook even in Utrecht. In 1554 kreeg hij een opdracht van Filips om in Engeland diens bruid Mary Tudor te schilderen. Mor verbleef daar tot 1555 en leerde er Dominicus Lampsonius kennen, met wie hij de rest van zijn leven bevriend bleef. In 1558 schilderde hij het zelfportret dat bewaard is gebleven; dit kan hij in Antwerpen en in Utrecht gedaan hebben.

Mors tweede verblijf in Spanje begon in 1559. Hij reisde met Filips mee, die inmiddels koning van Spanje geworden was, en verbleef daar tot 1561. Het is onduidelijk waarom hij het hof plotseling verliet en nooit gehoor gaf aan de herhaalde verzoeken van Filips om terug te komen. Na deze tijd reisde hij heen en weer tussen Utrecht en de Zuidelijke Nederlanden en ging ook nog een keer naar Engeland. Vanaf 1570 tot zijn dood woonde Mor in Antwerpen en leidde daar een teruggetrokken bestaan. Zijn portretten schijnen minder populair te zijn geworden en hij schilderde religieuze en mythologische schilderijen.

In zijn *Schilderboeck* uit 1604 geeft Karel van Mander wel een verklaring voor het vertrek van Mor uit Spanje. Hij vertelt een anekdote over de omgang van Mor met Filips II. De koning zou de schilder eens een schouderklopje gegeven hebben, waarop Mor zijn maalstok op de schouder van Filips legde. De Inquisitie vreesde dat hij te dicht bij de koning stond en hem zou beïnvloeden. Mor

¹⁶ Groeneveld 1981, pp. 97-117.

werd hierover gewaarschuwd en reisde onder een vals voorwendsel terug naar Nederland, om nooit meer terug te keren.¹⁷

2.2 Mecenaat

Het was belangrijk wie Mors beschermheren waren, want volgens de Duitse kunsthistoricus Max J. Friedländer werd zijn werk voor een groot deel door hen bepaald. Mors taak was om te kijken en de natuur weer te geven, naar de wensen en doelen van zijn mecenasen.¹⁸

De eerste beschermheer van Mor was bisschop - later kardinaal - Granvelle.¹⁹ Die verspreidde portretten van zichzelf over zijn netwerk en zo werd bijvoorbeeld de Italiaanse Antonio Patanello geïnteresseerd in het werk van Mor. Het is aannemelijk dat Granvelle Mor introduceerde bij prins Filips, toen deze in 1549 Brussel bezocht. Het was gebruikelijk dat kunstenaars werden geïntroduceerd bij potentiële beschermheren en dan een voorbeeld van hun werk gaven. In ruil daarvoor kreeg de kunstenaar een beloning; dit was de gewoonte bij het geven van cadeaus. De relatie tussen Granvelle en Mor laat zien dat een schilder de trots van zijn beschermheer kan zijn. Granvelle schreef aan Mor dat hij teleurgesteld was dat deze in 1552 langer dan verwacht in Spanje bleef. Aan de andere kant liet hij later zijn trots blijken door te benadrukken dat Mor de schilder van de koning was. Granvelle moet er ook zelf aan bijgedragen hebben dat Mor in 1554 officieel in dienst van Filips kwam te staan en 'schilder van de koning' werd. Na 1564 zijn er geen aanwijzingen meer van contact tussen Granvelle en Mor. Van 1567 tot 1572 is hij in dienst bij de hertog van Alva.

Hoewel Friedländer benadrukt dat Mor in dienst stond van zijn mecenasen, zou de relatie tussen schilder en beschermheer minder ongelijk kunnen zijn geweest dan men verwacht. Beiden waren elkaar van dienst; de mecenas begunstigde de kunstenaar en kreeg in ruil daarvoor portretten. Deze dienst ging verder dan het object zelf: de mecenas beval de kunstenaar aan bij potentiële opdrachtgevers, zoals het portret de mecenas aanbeval bij sociale en politieke contacten. Ook in het persoonlijk leven waren er veel overeenkomsten tussen de twee mannen. Beiden wilden hogerop komen in de samenleving door middel van hun eigen kwaliteiten in plaats van door aangeboren privileges. Beiden gebruikten portretkunst en hun humanistische overtuiging om hun status binnen de Habsburgse omgeving te versterken.

De vraag is dus welke rol de beschermheren van Mor speelden in zijn sociale status. Zowel met Granvelle als met Filips II leek hij op zeer goede voet te staan. Toen hij in dienst ging bij de hertog van Alva vertrok hij weer uit de Noordelijke Nederlanden om in Brussel en Antwerpen te gaan werken. Dit zegt iets over de machtspositie van de hertog van Alva. Gewoonlijk ging de persoon met de laagste status naar de persoon met de hoogste status toe en niet andersom. Neem bijvoorbeeld vrouwen die als ze gingen trouwen bij hun man introkken.

¹⁷ Van Mander 1604, f. 231r.

¹⁸ Friedländer 1975, p. 66.

¹⁹ Woodall 2000, p. 248-255, 266-270.

Wat Van Mander vertelt over hoe Mor het portret van Hubert Goltzius maakte aan het eind van zijn leven, geeft een ander beeld. Goltzius kwam twee of drie keer 's morgens bij Mor thuis. De eerste keren kreeg hij alleen ontbijt en de laatste keer schilderde Mor zijn portret. Dit was mogelijk omdat Mor de andere keren Goltzius' uiterlijk in zich op had genomen.²⁰ Het feit dat Goltzius bij hem langs kwam en dat Mor bepaalde hoelang dat duurde, geeft aan dat hij genoeg status en roem bezat om de voorwaarden te bepalen.

Er valt iets voor te zeggen dat Mor zijn beschermheren uiteindelijk niet als de ultieme macht beschouwde, maar alleen zichzelf en zijn talent. Hij hoorde door Lampsonius bij de groep humanisten die streefden naar de verheffing van de schilderkunst. Hij zat echter vast aan het systeem van mecenaat, om praktische redenen. Het feit dat hij in de Nederlanden bleef, terwijl hij afhankelijk was van het Habsburgse hof, geeft aan dat hij zich verzette tegen dat systeem en dat er een patstelling was.²¹

²⁰ Van Mander 1604, f. 248v.

²¹ Woodall 2000, p. 266-270.

3 Zelfportretten in de 16^e eeuw

3.1 Ontstaan

Onafhankelijke zelfportretten, met de schilder als hoofdonderwerp, werden voor het eerst geschilderd in de 15^e eeuw.²² Dit is in de zelfde tijd als de ontwikkeling van gewone portretten, wat verwonderlijk is. Portretkunst stond in die tijd in laag aanzien, omdat het werd gedefiniëerd als het kopiëren van de natuur. Hoger in aanzien stonden genres waarbij het imiteren centraal stond, want dezen vereisten intellectuele inbreng van de kunstenaar en het vermogen een verhaal te vertellen. Het zou kunnen dat vanwege het lage aanzien van het genre de kunstenaars meer vrijheid hadden om te experimenteren. Bij penningen was het publiek kleiner en de vrijheid dus groter. Dit zou een aansporing geweest kunnen zijn voor kunstenaars om zichzelf daarop af te beelden.

Voor het ontstaan van zelfportretten is het onontbeerlijk om te kijken naar hoe de kunstenaars naar zichzelf keken en hun relatie met de wereld om hen heen. De humanistische visie op de mens spoorde kunstenaars aan om zichzelf als onderwerp te nemen en lijkt genoeg reden te geven voor het ontstaan van de genres van portretten en zelfportretten in de beeldende kunst. Het hofleven en de manier waarop hovelingen zichzelf 'vormgaven' naar aanleiding van Castigliones *Het boek van de hoveling* stond nauw in verband met het ontstaan van portretten en zelfportretten. Het is mogelijk dat het leven aan het hof geïnspireerd werd door de renaissancistische portretkunst, maar net zo goed dat de portretkunst op deze levensstijl gebaseerd was. Het ging niet alleen om het creëren van een identiteit, maar ook om het ontdekken ervan. Dus het ontstaan van zelfportretten was te danken aan zowel het ontdekken van de eigen identiteit, als aan het creëren ervan. De kunstenaar die werd gezien als een schepper van illusies, kon in een portret of een zelfportret de illusie scheppen van een identiteit die zijn weerslag had op de levende persoon.

De spiegel was een hulpmiddel dat niet kon ontbreken bij het maken van een zelfportret. In de middeleeuwen bestonden er alleen metalen of bolle glazen spiegels, maar in de renaissance kwamen er platte glazen spiegels uit Venetië. Dit maakte het schilderen van een zelfportret veel gemakkelijker en aantrekkelijker.

In Spanje bestond in de 16e eeuw geen traditie van kunstenaarsportretten. Dit werd veroorzaakt door de lage status die de schilderkunst had als mechanische kunst en door de opdrachtgevers. Er was geen gegoede burgerij in Spanje, waardoor kunst werd gesubsidiëerd door het hof, de adel en de kerk. De kunstenaars hadden daardoor maar één opdracht: God en de koning dienen. Opvallend genoeg waren de enige kunstenaarsportretten die erkenning kregen in Spanje van buitenlandse schilders: Titiaan en Anthonis Mor.²³

²² Woods-Marsden 1998, pp. 9, 14-17, 31-34.

²³ Waldmann 1995, pp. 13-15.

3.2 Iconografie en functie

Pas vanaf het midden van de 16^e eeuw begonnen kunstenaars zich af te beelden met schildergerei en toen waren het in Italië nog maar vijf.²⁴ Titiaan was de eerste en dit hing vermoedelijk samen met zijn succes en hoge status. Het zou ook kunnen dat dit voortvloeide uit Titaans technische benadering van de schilderkunst en voorkeur voor tekenen als basis. De Noordelijke kunstenaars hadden een minder groot probleem met schildersattributen, en daarom is het bijzonder dat Anthonis Mor één van de eerste kunstenaars was die zich afbeeldde met penselen en palet.

Naast de penselen en de verf, was er ook aandacht voor de handen van de schilder. De twee aandachtspunten in de portretkunst waren het intellectuele concept en de technische uitvoering, het hoofd en de hand. In het onafgewerkte portret van Michelangelo door Jacopino del Conte zijn beiden afgebeeld. Dit laat het belang en de eenheid van beiden zien.

Er wordt vaak een parallel gezien tussen zelfportretten van kunstenaars die zichzelf afbeelden met schilderattributen en de iconografie van de heilige Lucas die de maagd Maria schildert. Het verschil tussen de beide iconografieën is echter dat de kunstenaar in zijn zelfportret dure kleding droeg, terwijl de heilige Lucas werkkleding aanhad. Daarnaast werd Lucas met zijn model en het hele atelier afgebeeld. Dit betekent dat de kunstenaarsportretten niet zonder meer van de Lucasiconografie zijn afgeleid, maar eerder van het atelierbeeld.²⁵

Hoewel er in Spanje geen traditie was van zelfportretten in de 16^e eeuw, werden er wel enkele gemaakt. De schilderes Sofonisba Anguissola beeldde zichzelf in 1556 af terwijl zij aan het schilderen was. Haar zelfportret laat meer de ambachtelijke kant van het schilderschap zien. Dit zou te maken kunnen hebben met haar eenvoudige afkomst en dat ze een tijd gewerkt heeft in een kleine stad.²⁶

De uitgave van twee collecties van prenten met kunstenaarsportretten kan ook wat licht werpen op de traditie van zelfportretten in de 16^e eeuw.²⁷ In 1572 verschenen de *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* van Dominicus Lampsonius en Hieronymus Cock. Deze verzameling bevatte een serie prenten van Nederlandse en Duitse kunstenaars. Tussen de prenten zijn veel overeenkomsten qua iconografie en stijl, waardoor de kunstenaars onderdeel worden van een gemeenschap en van een kunstenaarsideaal. Dit ideaal werd verbeeld in halffiguur, gebaseerd op humanistenportretten uit de vroege 16^e eeuw. Een ingespannen blik en een retorisch gebaar werden gebruikt als tekenen van intellectuele bezigheid. De rijke kleding was een verwijzing naar de sociale status van de kunstenaars. De verschillende elementen vormden een eenheid, die de boodschap van Lampsonius verkondigde: de humanistische visie op de schilderkunst in de 16^e eeuw. De tweede serie was een voortzetting door Hendrik Hondius in 1610. Hierin waren veranderingen waar te nemen die de ontwikkelingen lieten zien van

²⁴ Woods-Marsden 1998, pp. 35-37, 225-234.

²⁵ Raupp 1984, pp. 36-39.

²⁶ Woods-Marsden 1998, pp. 230-234.

²⁷ Raupp 1984, pp. 18-27, 30-31.

kunstenarsportretten in de tweede helft van de 16^e eeuw in de Nederlanden. De eenheid binnen de serie was weg, er was meer individualiteit. Binnen de prenten zelf was de eenheid ook minder, er kwam meer nadruk te liggen op de handen en de relatie tussen de twee handen. Ook in Vlaanderen speelden deze ontwikkelingen, maar bleef de nadruk liggen op de lichamelijke eenheid van de portretfiguur. Dit is te zien bij de portretten van Anthonis Mor. Al met al bleven de personen in de serie van Hondius wel ondergeschikt aan de portretvorm. Dit zou kunnen voortvloeien uit het standpunt van Dirck Volckertsz. Coornhert dat de mens een deel is van het geheel.

Het was gebruikelijk dat de kunstenaar op zijn portret de beschouwer recht aankeek.²⁸ De beroemde Titiaan doet dit echter niet op de twee zelfportretten die van hem bewaard zijn gebleven. Het vroegere zelfportret uit begin jaren '50 van de 16^e eeuw toont hem in de kledij van een rijke patriciër, terwijl hij met een ondoorgrondelijke blik naar rechts kijkt. Tot nu toe is niet bekend hoe deze blik geïnterpreteerd moet worden, maar het lijkt er op zijn minst op dat Titiaan afstand schept tussen zichzelf en de beschouwer.

Dit brengt wel een heel belangrijk aspect van het zelfportret naar voren: de relatie tussen de schilder en de geportretteerde, het ene ik en het andere ik. Het vraagstuk is hoe de schilder deze verhouding samenbrengt in het kunstwerk.

De functie van zelfportretten hangt samen met die van gewone portretten. Het is niet bekend of zelfportretten van kunstenaars gemaakt werden in opdracht door hun beschermheer. Wel is er bewijs dat veel zelfportretten werden geschonken aan beschermheren. Dit paste in de traditie die bestond van het geven van cadeaus in de verwachting iets terug te krijgen. De verwachte gunst kon natuurlijk bestaan uit een hogere positie aan het hof. Van de zelfportretten die in het bezit van de kunstenaar bleven is niet bekend voor welk publiek zij bedoeld waren. Het meest waarschijnlijk is dat zij in het huis of de werkplaats van de kunstenaar hingen en gezien werden door de personen uit zijn sociale netwerk. In het laatste geval had het zelfportret een memoriefunctie. Natuurlijk speelde ook de zelfrepresentatie binnen de renaissancistische samenleving een rol.

²⁸ Woods-Marsden 1998, pp. 8, 25-27, 159-163.

4 Het zelfportret van Anthonis Mor

4.1 De tekst

Het opvallendste element in het zelfportret van Anthonis Mor is het gedicht op de ezel. Het is geschreven in het Grieks, de Engelse vertaling is als volgt:

By Jove! of whom is this painting?
Of the best among painters.
Who, above Apelles en Zeuxis,
And all the other ancients and moderns,
Has obtained mastery by means of his art.
Yes, he has made this portrait of himself.
He painted it with his own skilled hand.
He studied himself in a metal,
In front of a mirror.
Oh what an excellent artist!
The counterfeit Mor which you now behold,
Mor,...presently speak!²⁹

De positie van het gedicht is veelzeggend.³⁰ Het lijkt op de plaats te hangen waar het gezicht van het portret geschilderd zou moeten worden. Het spiegelt ook Mors eigen hoofd, qua relatieve grootte en belichting. Het gedicht is ondertekend door Lampsonius, dit plaatst de tekst in de humanistische traditie. Het schilderij wordt daardoor een onderwerp van de discussie over de verheffing van de schilderkunst en de status van de kunstenaar. De handtekening van Lampsonius benadrukt ook de band die er tussen hem en Mor bestond. Het zou zelfs zo gesteld kunnen worden dat het gedicht via de spiegel veranderde in Mors gelijkenis. Dit had ook effect op Mors

²⁹ Vertaling uit Woodall 2007, p. 10. Griekse tekst:

Βαβαί. τινος γὰρ εἰκὼν;
τοῦ ζωγραφῶν ἀριστοῦ,
τοῦ Ἀπελλεῖηδε Ζευξίν,
ἕτερος τε τῶν παλαίων,
νεωτέρους θ' ἅπαντας
τεχνῆ ὑπερβαλόντος.
αὐτοῦ μὲν αὐτὸς εἶδος
ἔη ἔγραψε χεῖρι
χαλυβδίκῳ σκοπήσας
ἑαυτὸν ἐν κατοπτρῶ
ὡ ἐξόχου τεχνιτοῦ.
ὁ ψευδόμωρος οὗτος
ταχα, Μῶρε, καὶ λαλή.

λαμψον.

Transcriptie uit Langedijk 1992, p. 108.

³⁰ Woodall 2007, pp. 10-11, 17-18.

status, want hij werd hierdoor onderdeel van een intellectuele en culturele elite. De nadrukkelijke aanwezigheid van de tekst geeft aan hoe belangrijk hij deze positie vond.

Naast het gedicht staat er nog een inscriptie op het schilderij. Op de horizontale plank van de ezel staat in het Latijn: Anthonis Mor, schilder van Filips de koning van Spanje, geschilderd door zijn eigen hand, 1558.³¹ Het valt op dat deze verwijzing naar Filips II op de ezel is geplaatst en niet op het paneel. Mor noemt zichzelf wel de schilder van de koning, maar het gedicht heeft zo'n verheven plaats dat de inscriptie alleen lijkt te wijzen op de positie van Filips als materieel ondersteuner van het perfecte kunstwerk.³² Mor blijft het middelpunt van het kunstwerk.

4.2 De iconografie

De handen van Mor hebben een prominente plaats in het schilderij.³³ Er lijkt een hecht verband te bestaan tussen het hoofd en de handen. De rechterhand bevindt zich op dezelfde verticale as als de ogen. Dit benadrukt de eenheid tussen het intellect en de praktische uitvoering. In beide teksten komt het woord hand voor als verwijzing naar Mors technisch kunnen. Maar het kan verwijzen naar twee dingen: schilderen en schrijven. De penselen en het glazen flesje doen denken aan schrijfmateriaal. Het zou kunnen dat dit een manier is om de schilderkunst gelijk te stellen aan de schrijfkunst.

De rijke kleding die Mor draagt verwijst naar zijn status aan het hof. Hij heeft zich afgebeeld als hoveling, naar aanleiding van het boek van Castiglione. Granvelle had dit boek vanaf 1545 in zijn bezit.³⁴ Het is dus goed mogelijk dat Mor het boek gelezen heeft. Wellicht wilde hij aangeven dat hij niet zomaar een schilder was, maar een hofschilder. Daarbij past ook de Latijnse inscriptie.

De vraag dringt zich op naar wie Mor aan het kijken is. Zijn blik is zelfverzekerd, maar verraadt verder niets. Er zijn drie mogelijkheden: hij kijkt naar zichzelf in de spiegel, naar koning Filips II om te portretteren, of naar de beschouwer.

Het formaat van het afgebeelde paneel is geschikt voor portretten van driekwart lengte.³⁵ De inscriptie vestigt de aandacht op Filips, dus deze zou een goede kandidaat zijn voor het portret. Daarnaast geeft Mors houding ook aan dat er iemand in de ruimte zou kunnen zijn. Filips zou dus kunnen toekijken hoe Mor trouw zijn werk verricht als schilder van de koning. De band tussen de schilder en de koning kan ook gezien worden als vriendschap. Er is een gelijkwaardige transactie: kunst in ruil voor koninklijke bescherming. Het verhaal over de vriendschap tussen Alexander en Apelles zou ook een rol gespeeld kunnen hebben. De vriendschap tussen een beschermheer en protegé hoefde niet ongelijk te zijn, volgens Aristoteles, zolang de gunsten van de één maar in balans waren met de liefde van de ander. God kon ook een rol spelen in deze vriendschap. Hij kon de twee personen één maken en de vriendschap verheffen boven alle hebzucht. Het doel zou dan

³¹ De Latijnse tekst is: *Ant Morus Philippi hisp. reg. Pictor sua ipsa depictus manu 1558*. Transcriptie uit Woodall 2007, p. 18.

³² Woodall 2007, pp. 18–20.

³³ Woodall 2007, pp. 10–11, 27–29.

³⁴ Langedijk 1992, p. 109.

alleen maar het produceren van ware kunst kunnen zijn. Het zelfportret kon de ontmoeting tussen de vrienden op grote afstand waarborgen.

De negatieve kijk op portretkunst, die deze beschouwde als kopiëren, kon ook geen vriendschap zien tussen de schilder en de geportretteerde. Het portret was geen product van ware vriendschap. Het schilderij is geschilderd in 1558, een paar jaar later werd de band tussen Filips en Mor verbroken. Misschien heeft de oorlog in de Nederlanden wel een andere kant van Filips laten zien die niet binnen de vriendschap paste.

³⁵ Woodall 2007, pp. 18-27, 38-40, 42-43.

Conclusie

De beeldende kunsten hoorden niet bij de vrije kunsten en werden beschouwd als een ambacht, daarom stonden ze in laag aanzien. Renaissancekunstenaars probeerden de beeldende kunsten een intellectuele basis te geven en te benadrukken dat elke kunstenaar zijn eigen creativiteit gebruikte. Over de portretkunst waren de meningen verdeeld. Aan de ene kant werd het gezien als kopiëren, aan de andere kant als imiteren.

De mensen keken op een andere manier naar zichzelf in de renaissance. Zij gingen zichzelf vormgeven en hun lot naar hun hand zetten. Hierin past de strijd van de kunstenaars om statusverhoging. Het hofleven stimuleerde de kunstenaars om te zoeken naar een hogere status.

In de praktijk zaten veel schilders nog vast aan gilden en werd hun werk dus gezien als ambachtelijk. In Italië kwam hier in de loop van de 16^e eeuw verandering in, maar in Spanje duurde het langer. Daar werd de Spaanse kunst zelfs achtergesteld ten opzichte van buitenlandse kunst.

Anthonis Mor was tijdens zijn carrière protegé van drie mecenasen. Granvelle introduceerde hem waarschijnlijk bij het Habsburgse hof. Daar werd hij uiteindelijk schilder van koning Filips II. Mor had een hechte band met beiden, maar in 1561 nam hij hier enigszins afstand van. Het mecenaat was belangrijk voor Mor, omdat het hem verder bracht. Het gaf hem werk, maar ook een hogere status als schilder van de koning. Uiteindelijk lijkt hij toch gekozen te hebben voor zichzelf door terug te gaan naar Nederland. Hoewel zijn populariteit afnam, geeft de anekdote van Van Mander over het portret van Hubert Goltzius het idee dat Mors status als kunstenaar nog hoog was.

De humanistische kijk op de mens stimuleerde kunstenaars om zichzelf als onderwerp te nemen van een kunstwerk. Zij creëerden op die manier een identiteit die ze konden tentoonspreiden. In Spanje ontstond het genre van zelfportretten pas later, omdat de kunstenaars in de 16^e eeuw nog in dienst waren van de kerk en de koning. Voor buitenlandse schilders was er wel ruimte in Spanje om zelfportretten te schenken. Ook de Nederlandse schrijver Dirck Volckertsz. Coornhert benadrukte dat de mens een deel van de samenleving was.

In de tweede helft van de 16^e eeuw gingen kunstenaars langzamerhand zichzelf weergeven met hun schilderattributen. De handen van de schilder speelden ook een belangrijke rol, omdat deze fungeerden als verlengstuk van het brein.

Zelfportretten werden gemaakt voor ter nagedachtenis, maar werden ook veel cadeau gegeven aan beschermheren. Zo konden gunsten afgedwongen worden door de kunstenaars.

Het zelfportret van Anthonis Mor past goed binnen de sociale en iconografische ontwikkelingen van de 16^e eeuw. Het gedicht en de vriendschap met Lampsonius plaatst hem binnen humanistische kringen. Dit betekent dat hij zelf ook streefde naar de verheffing van de beeldende kunsten en van zijn eigen status. Hij schaamde zich er niet voor zijn werkmaterialen weer te geven en liet duidelijk zien dan intellect en handen een eenheid vormden.

Hij liet ook zijn status als hofschilder van Filips II zien door de Latijnse inscriptie. Zijn kleding verwijst ook naar deze status. Hij lijkt klaar te zitten om de koning te schilderen, zijn beschermheer. Deze zou dezelfde band met hem kunnen hebben als Alexander met Apelles had. De vraag blijft: was Filips voor Mor alleen een geldschieter, of een vriend die bijdroeg aan een waar kunstwerk?

Mor heeft veel gehad aan zijn beschermheren, zij hebben hem vooruit geholpen en hem meer status gegeven. Maar het zelfportret wijst meer in de richting van de humanistische visie op de schilderkunst en de verhoging van de status van de kunstenaar. Het lijkt er dus op dat Mor hiernaar streefde. Aan het eind van zijn leven leek hij in de buurt van zijn doel te zijn gekomen.

Bibliografie

Friedländer, Max Jacob, *Antonis Mor and his contemporaries*, Leiden 1975.

Groeneveld, E.E.H., 'Een herziene biografie van Anthonis Mor', in: A. Monballieu (red.), *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1981, pp. 97-117.

Langedijk, Karla, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Firenze 1992.

Mander, Carel van, *Het schilder-boeck waerin voor het eerst de leerlustighe jueght den grondt der edelvry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen*, Haarlem/Utrecht 1969 (1604).

Raupp, Hans-Joachim, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984.

Waldmann, Susann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt am Main 1995.

Woodall, Joanna, 'Patronage and Portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's Relationship with Anthonis Mor', in: Krista de Jonge en Gustaaf Janssens (red.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Leuven 2000, pp. 245-277.

Woodall, Joanna, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle 2007.

Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New-Haven/London 1998.

Afbeeldingen

1 Anthonis Mor, *Zelfportret*, 1558, Galleria degli Uffizi, Florence (afbeelding: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Mor-antonis-self-portrait.jpg> (bezocht op 31 januari 2012)).