

Ornament, nijverheid en kunst

Omslag: Monogrammist SE, *Schenkkan*, burijngravure,
Vlaanderen ca. 1535-45. Sint Petersburg, Hermitage





Ornament, nijverheid en kunst: de geschiedenis van het ontwerp

Rede in verkorte vorm uitgesproken bij de aanvaarding van de bijzondere
leeropdracht Toegepaste Kunsten en Kunstnijverheid (de Ottema-Kingma
leeropdracht) aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit
Nijmegen op donderdag 5 oktober 2006

Peter Fuhring

Nijmeegse Kunsthistorische Cahiers

- deel 1 75 jaar gewapende identiteit 1923-1998 – *Niels Coppes (redactie)*
- deel 2 Met het oog op het licht – *Sible de Blaauw*
- deel 3 Oorlogssporen – *Niels Coppes (samenstelling)*
- deel 4 De Heilige Hieronymus in het Studeervertrek – *Bernard Aikema*
- deel 5 China zonder schaduw – *Niels Coppes (samenstelling)*
- deel 6 Priorij Soeterbeeck te Deursen – *Harry Tummers (redactie)*
- deel 7 Jeroen Bosch in Den Bosch – *Ester Vink*
- deel 8 Ars Longa, Vita brevis? – *Wouter Weijers*
- deel 9 80 jaar KU Nijmegen – 80 objecten – *Olivier de Jong, Agnes van der Voorden e.a.*
- deel 10 Restauratie: Geschiedenis en Vooruitgang – *Anne van Grevenstein-Kruse*
- deel 11 Rijkdom in eenvoud. Laatmiddeleeuwse handschriften
uit klooster Soeterbeeck - *Hans Kienhorst e.a.*
- deel 12 Ornament, nijverheid en kunst:
de geschiedenis van het ontwerp – *Peter Fuhring*

De NIJMEEGSE KUNSTHISTORISCHE CAHIERS verschijnen onder auspiciën van de Stichting NIJMEEGSE KUNSTHISTORISCHE STUDIES. Deze stichting heeft als doel het uitgeven of doen uitgeven van proefschriften en andere publicaties, resulterend uit onderzoek verricht door, dan wel in samenwerking met de Afdeling Kunstgeschiedenis van de Radboud Universiteit te Nijmegen. De Stichting werd opgericht in 1993 en staat onder bestuur van prof.dr. A.M. Koldewey, dr. D. Nicolaisen en dr. B.M.J. Kruijsen.

Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies
Afdeling Kunstgeschiedenis Radboud Universiteit Nijmegen
Postbus 9103
6500 HD Nijmegen

© prof.dr. Peter Fuhring

INHOUD

7	WOORD VOORAF
9	ORNAMENT, NIJVERHEID EN KUNST: DE GESCHIEDENIS VAN HET ONTWERP.
35	NOTEN
47	DE OTTEMA-KINGMA LEERSTOEL TOEGEPASTE KUNSTEN EN KUNSTNIJVERHEID



ORNAMENTALE VORLAGEBLÄTTER DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS

Von Dr. Rudolf Berliner, München

Eine uner schöpfliche Fülle von Anregungen liegt für jeden, der künstlerisch oder geschäftlich mit dem Entwerfen oder Herausbringen von Mustern zu tun hat, mag er nun Tapetenfabrikant, Goldschmied, Hersteller von Stoffen aller Art, Maler, Architekt, Möbelfabrikant, Buchbinder oder was immer sein, in den alten Ornamentstichen verborgen. Diesen Schatz will unser Werk für die Praxis nutzbar machen, indem es aus der ungeheuren Fülle des in den großen Kupferstichkabinetten Europas Verborgenen das Beste und künstlerisch Reizvollste technisch vollendet und zu überaus niedrigem Preise wiedergibt. Überflüssig, die kunsthistorische Bedeutung einer solchen Veröffentlichung zu betonen.

Um die Anschaffung eines so umfassenden Werkes weite Kreisen zu ermöglichen, haben wir uns entschlossen, es in Lieferungen zu einem Subskriptionspreis auszugeben. Die erste Lieferung liegt fertig vor, die zweite folgt im November 1924, vom Dezember ab wird regelmäßig Anfang und Mitte jeden Monats eine Lieferung ausgegeben, doch kann auf Wunsch auch schon vorher das ganze Werk geliefert werden, voraussichtlich vom Frühjahr 1925 ab. Insgesamt erscheinen 20 Lieferungen mit je 20—22 Tafeln.



- I Prospectus R.
Berliner,
*Ornamentale
Vorlage-Blätter des 15.
bis 18. Jahrhunderts,*
Leipzig 1924, p. 1.
Leeuwarden,
Ottema-Kingma
Stichting.

WOORD VOORAF

De inspirerende persoonlijkheid van professor Theo H. Lunsingh Scheurleer (1911-2002) heeft er toe bij gedragen dat de kunstnijverheid en het ornament bekend terrein zijn geworden tijdens mijn studie aan het Kunsthistorisch Instituut in Leiden. Een college over ornamentprenten, gegeven door Willemijn Fock, was destijds onderdeel van het curriculum en staat aan het begin van mijn latere belangstelling. Op een zaterdagmiddag na afloop van een excursie naar het zo fraai door Bart van Kasteel ontworpen Amsterdams Historisch Museum heeft Scheurleer mij geïntroduceerd bij de verzameling ornament- en architectuurtekeningen van de kunsthandelaar Lodewijk Houthakker op het Rokin. De confrontatie met originele ontwerptekeningen van Giulio Romano tot Etienne Boullée was ronduit een openbaring. De ogenschijnlijk boude stelling van de verzamelaar dat alles eerst was getekend voor het werd uitgevoerd, blijkt meer dan een kern van waarheid te bevatten. De ontwerpproblematiek was het stiefkind van de kunstgeschiedenis waarin kennis van stijlen en theorieën dikwijls belangrijker werden geacht dan het observeren en de historische reconstructie van het denken over vorm en versiering. De bestudering van de ontwerptekeningen maakte mij snel duidelijk dat ook verzamelaars niet vrij waren van meningen die de toets van observatie en analyse niet doorstonden. Inzicht in ontwerptradities en atelierpraktijken bleek van groot belang te zijn om het ontwerp in een historisch kader te kunnen plaatsen, evenals kennis van de verspreiding van ontwerpen en motieven via tekeningen en prenten waar elke ontwerper vertrouwd mee was. Het aldus aangescherpte beeld van de vormenrijkdom uit het verleden maakt het mogelijk op een andere manier te kijken naar de kunstnijverheid. De bestudering van de relatie tussen voorbeeld en navolging, ontwerp en uitvoering laat zien hoezeer een nieuw uiterlijk door kleine veranderingen is ontstaan. Het was slechts enkelen gegeven dit zo meesterlijk te doen dat het eindresultaat als vernieuwend werd ervaren. De inspiratie die van dit soort toonaangevende ontwerpen uitging kan slechts worden begrepen tegen de achtergrond van de dagelijk-

se praktijk waarin het voortborduren op bestaande vormen de norm was. Tegen deze achtergrond stel ik mij voor aandacht te besteden aan de problematiek van ontwerp en ornament. Ik ben de Ottema-Kingma Stichting dankbaar dat zij hiervoor de basis hebben geschapen door een bijzondere leerstoel op het gebied van de kunstnijverheid en toegepaste kunsten aan te bieden aan de Radboud Universiteit in Nijmegen. Zonder de inspirerende leiding van Jos Koldewij en Volker Manuth zou dit avontuur niet zijn begonnen en ik dank hen, zijn collega's van de Afdeling Kunstgeschiedenis, de Faculteit der Letteren en het College van Bestuur voor het vertrouwen dat zij mij hebben gegeven als eerste leerstoelhouder.

Peter Fuhring

ORNAMENT, NIJVERHEID EN KUNST: DE GESCHIEDENIS VAN HET ONTWERP.

Vanaf het begin hebben mensen zichzelf en de dingen in hun omgeving van ornament voorzien, maar de manier waarop zij dat deden verschilde al naar gelang de periode in de geschiedenis, plaats en land. In zekere zin is dat vandaag nog steeds zo, hoewel dat niet meer vanzelfsprekend is. De vanzelfsprekende aanwezigheid van het ornament is ruim anderhalve eeuw geleden onder druk komen te staan. Binnen de westerse cultuur was er toen geen drijvende kracht meer die een voor iedereen acceptabel nieuw ornament kon creëren. In de voortschrijdende industrialisering zijn steeds meer taken die traditioneel met de hand werden uitgevoerd, door de machine overgenomen. Siegfried Gideon heeft in zijn boek *Mechanization Takes Command* een eerste aanzet gegeven om de effecten van de mechanisering op de mens en zijn leefomgeving in kaart te brengen. De ondertitel van zijn studie is veelzeggend: *A contribution to anonymous history*, waarmee bondig is aangegeven hoezeer de individuele bijdrage van de mens in de productie van gebruiksvoorwerpen op de achtergrond was geraakt. Bij de eerste grote internationale tentoonstelling van de producten van de industrie in het Crystal Palace in Londen in 1851 was het velen opgevallen dat de vormgeving en versiering van gebruiksvoorwerpen te wensen overliet.

Sommigen dachten dat als men het handwerk weer zijn oude plaats in het productieproces zou geven, bijna als vanzelf betere vormen en bevredigender versieringen zouden ontstaan.¹ Anderen, zoals William Morris (1834-1896), waren er van overtuigd dat men alleen maar met behulp van de kunst de samenleving zou kunnen hervormen en zij vonden hun inspiratie in de Middeleeuwen. Als een rode draad liep door deze hervormingsbewegingen het idee dat de natuur het beste model zou zijn om een algemeen geaccepteerde vormgeving te creëren. In het begin van de twintigste eeuw wordt een laatste poging ondernomen met als voorbeeld de Klassieke Oudheid. Rudolf Berliner (1886-1967) stelde in zijn studie over het historische ornament uit 1925-26 dat het denken over vormgeving in de negentiende eeuw uitsluitend werd bepaald door het individu,

allen moeite gane om ons het tyfend theannke te laly
 215. Ik danste om smocles 4 uur in de Bas
 Fonds met een dikke jonge Andalousische dans-
 res, die feltygh met meer dan een groot kind was.
 Een jong van 12 jaar kon op andalousische wyze
 zwaai te dat in Sevilla hoort en dronk limonade
 daar was in den zin bedrukt. De torcador die
 het best gestoken had, kwam in oth in de
 Villa Rossa en smet met geld of het oul
 peper was, trakteerde alle vrouwe in dronk zelf
 geen droppel. Welover byne elke nacht in de
 Bas fonds en s' middags maakten we heughe
 toeren bv. naar Liff Salgis een verrukkefe
 badplaats waar het hopenk warm was.
 Het voor dat ik daar vernam uitmonette die alle
 van by werk, van de Hyl en in 2 ideeën, daar ik
 in 1920 aan een godshofte dat daar werd uitge-
 geven: Terramar-middelwachte. Voor hartige
 die een ware in wonen niet te vertellen. In Barcelona
 werd ons eenmaal in Catalaand Banquet aan-
 boden, een volle nacht! eerst met 15 linnen
 een enorme tafel smullen en verrukkefe linnen
 drinken, en daarna alle in smoking de bas-fonds
 in. Na die nacht nog dan 3 appetes aan-
 kende omdat ik met enige jonge architecten de oma-
 kanten van de huys rakte. Het was toevallig by de
 peracherosaak op de Passeo de Gvacia en de
 hield een heel penstie en in de hand zonder het
 te willen. Ik dachten zeker dat ik in welken
 breken, doch de heele blinde omringde de achtz
 die op fluchtz bleef om versterking. Dalonau

- 2 Theo van Doesburg,
 Brief aan zijn
 vrouw Lena Milius,
 Barcelona
 30 mei 1930, p. 15.
 Parijs, Fondation
 Custodia.

- 3 Theo van Doesburg,
Brief aan zijn
vrouw Lena Milius,
Barcelona
30 mei 1930, p. 16.
Parijs, Fondation
Custodia.

16. de het feest georganiseerd had, maar al 2 1/2 rapere af-
peren, Lert, Lofly, Canosa, Torres, Oland en alle
pede name mede opgeschreven. De hule beide was
aangeschoten en brulde ~~was~~ maar dat de ing met niet
moete lalen was dat ik een zeer hooggeplaatst iemand
was en schatryk, dat ik alle wat storkke was gon
betalen by. We hadden oreal schade aangericht in
een kappers zaak een versierd schild afgebroken
en oreal groote stenen, by wyge van versuring
geplaatst. Het was schitterend. De volgende morgen
by we en auto v. langs de Passo de Gracia gingen
om de vernieuwing die we hadden aangericht op te
maken en het wat te brulle van het lachen. De zaak
leef af volgt af. Dalman, de oudste kende de
juwelier en gaf smoglen 2 1/2 excuus snaken,
doch deze juwelier was weer zoo spaansch, dat hy
het heelte gemaal verrukkegh vonden zeffen Dalman
[die 65 jaar oud is] jeli: als onze gast en he
bygyn van jon, zoo uitgelaten en lolly kan
zyn, als hy in staat bent op jouw liefly 5 zoo
hues te houde, snacht om 5 uur, dan vent
ik dat jou verrukkegh dat jeli voor myn hart
in in heelte huis moek afbreken! Viva Catalunja!"
De politie vms het gemaal meekes zoo feestig dat alles
lindigde met lachen, gely en op 2 1/2 spaden
op schouders slaan dat u en van toll. In dal
nu maar uitscheiden en je de rest wel elen vertells. De
reis was een ware regetocht en ik kon niet kalen
u en alles van te vertells. Na 5 dagen in Barcelona te
zyn bleven in we via Pugeta teruggeen, doch
mesten in Ripoll overnachten. In prokly spanden
doop. Lert wilde met alle gemaal met ons mee reizen,

door materiële, technische en economische overwegingen, waardoor er geen plaats meer was voor een algemeen geaccepteerde vormgeving en zeker niet voor een ornamentstijl die verbonden is aan een algemeen geldend tijdsbeeld.²

Deze visie kan achteraf beschouwd als romantisch worden gekarakteriseerd. Berliner had een rotsvast vertrouwen in het individu en zijn visie was ongetwijfeld gevoed door zijn vertrouwdheid met en grote kennis van de oudere kunstnijverheid. Echter het proces waarin de industriële ontwikkeling het handwerk en alles wat daarmee verbonden was steeds verder buiten spel zou zetten kon niet worden omgedraaid. Het verleden kon niet meer als algemeen model dienen, noch voor de samenleving noch voor de vormgeving van de leefomgeving. Het is paradoxaal dat uitgerekend Berliner en zijn uitgever Klinkhardt & Biermann uit Leipzig zich in 1924 nog voorstelden dat in historische ornamentprenten een onuitputtelijke hoeveelheid van stimulansen gevonden zou worden voor diegenen die zich kunstzinnig of zakelijk met het ontwerpen of uitgeven van patronen bezig hielden (fig. 1).³ Historisch gezien kan men alleen maar instemmen met het besef dat historische ornamenten een enorme rijkdom aan ideeën en vormen bevatten, maar de creatieve krachten in Berliner's tijd hadden duidelijk een andere richting ingeslagen.⁴ De bewaking van de eeuwenoude erfenis was in handen van verzamelaars, zoals Nanne Ottema (1874-1955) in Leeuwarden, kunsthandelaren en musea van kunstnijverheid. De publicatie van Berliner's studie over de geschiedenis van het ornament heeft hierin geen verandering kunnen brengen en ontwerpers en fabrikanten hebben zich steeds meer afgekeerd van het aanbrengen van versiering. De sterk ideologisch geladen kritiek die af wilde rekenen met het ornament is in een recente studie over het onderwerp door James Trilling omschreven als "cosmophobia" (afgeleid van het Griekse woord kosmos, in de betekenis van sieraad).⁵

Als sleutelmoment in de afkeer van het met het verleden geassocieerde ornament wordt meestal de lezing van de Oostenrijkse architect Adolf Loos (1870-1933) uit 1908 genoemd, waarin het ornament verbonden werd met misdaad.⁶ Echter de inhoud van deze lezing, "Ornament und Verbrechen", is dikwijls niet begrepen en de titel onzorgvuldig vertaald door het ornament als misdadig af te schilderen. Dit was in het geheel niet de bedoeling van de polemische auteur die vanuit zijn sociale bewogenheid stelde dat ornament een anachronisme was en sociale en economische vooruitgang blokkeerde. Dat gebruiksvoorwerpen niet meer ontstaan door handwerk maar door de techniek van de

machine kon hij accepteren, maar niet dat gebruiksvoorwerpen nog steeds werden opgesmukt tot “kunstwerken”.⁷ Dat de afkeer van het ornament wel degelijk tot misdaad heeft geleid kan worden geïllustreerd aan de hand van het volgende waar gebeurde voorval. Toen Theo van Doesburg in mei 1930 een lezing gaf in Barcelona, schreef hij aan zijn vrouw Lena Milius: “Ik ben dien nacht nog door 3 agenten aangehouden omdat ik met enige jonge architecten de ornamenten van de huizen rukte. (...) We hadden overal schade aangericht.

In een kapperszaak een versierd schild afgebroken en overal groote steenen, bij wijze van versiering geplaatst. (...)” (fig. 2-3).⁸ Achteraf gezien klinkt de dronkeman-actie van Van Doesburg en zijn acoliëten nogal komisch, maar de positie van de kunstenaar die voor zijn ideeën vecht, is per definitie een andere dan die van de historicus. Het onvermijdelijke gevolg van deze unieke historische situatie waarin het ornament niet meer de rol mocht spelen van een machtig middel van etnische en culturele identiteit(en), was een zich steeds verder uitbreidend onbegrip van het wezen van het ornament in de voorafgaande perioden.

Luca Penni naar Giulio Romano, 4
De Daden en Triomfen van
Scipio, De strijd bij Zama,
pen en bruine inkt, grijs
gewassen, detail, ca 1532.
Parijs, Musée du Louvre.



Het hoeft dan ook niet te verbazen dat het thema van de ornamentiek in de kunstgeschiedenis zo goed als is verdwenen. Een voorbeeld uit de zestiende eeuw mag hier als illustratie dienen om de complexiteit van een historische situatie te laten zien waarin op het eerste gezicht volstrekt tegenstrijdige vormen in hetzelfde werk aanwezig zijn. Tegelijkertijd laat dit voorbeeld zien dat een kritische beschouwing van het ornament een sleutel biedt tot een waarheidsgetrouwer beeld van de benadering en de passies uit het verleden die de achtergrond bepaalden van het kunstwerk zoals we dat nu nog kennen. De belangstelling voor de Romeinse Oudheid heeft er in de Renaissance toe bijgedragen dat voor verschillende decoratiecycli thema's zijn gekozen uit de Romeinse mythologie en geschiedenis. François I, koning van Frankrijk, bestelde rond 1530 een serie van 22 tapisserieën die De Daden en Triomfen van Scipio de Afrikaan tot onderwerp hebben.⁹ De ontwerpen zijn gemaakt door twee van Raphael's leerlingen, Gian Francesco Penni (1488-1528) en Giulio Romano (ca 1499-1546) in Mantua.

Kort na zijn indiensttreding bij de Franse koning heeft Francesco Primaticcio in 1532 een "petit patron" van de serie, dat wil zeggen voortekeningen, naar Brussel gebracht voor

het weven van de tapisserieën in zijde en goud. Op zijn terugreis naar het kasteel van Fontainebleau nam hij een "grant patron" mee, ofwel een karton uitgevoerd op schaal van de tapisserieën. We



- 5 De Daden en Triomfen van Scipio, De strijd bij Zama, Manufacture des Gobelins 1688-89, detail. Parijs, Mobilier National.

weten niet wie deze kartons heeft uitgevoerd, maar men vermoedt nu dat dit mogelijk is gebeurd onder leiding van Primaticcio. De tapisserieën, twaalf van de Daden van Scipio en tien van de Triomfen, zijn uitgevoerd en geleverd aan de Franse koning in de jaren 1532-35. Na de Franse Revolutie zijn de tapisserieën in 1797 verbrand om het goud terug te winnen.

Uit de schetsen van Giulio Romano en de uitgewerkte tekeningen van Luca Penni (?-1556) die als voorbeeld hebben gediend voor de kartonschilders zien we dat niet alleen de indrukwekkende randen van de tapisserieën ontbreken, iets wat dikwijls het geval was bij voortekeningen en kartons, maar minder gebruikelijk is dat de kostuums en attributen in de hoofdvoorstellingen onversierd waren (fig. 4).

In de bewaard gebleven versies van de tapisserieën uit ca 1544 (Patrimonio Nacional, Madrid) of de voor Jacques d'Albon geweven versie uit 1688-89 (Parijs, Mobilier National, versie van de Manufacture des Gobelins), waarvan aangenomen kan worden dat zij identiek zijn aan de oorspronkelijke serie, valt op dat een rand aanwezig is met een krachtige bladrank. Ook de ornamenten van kostuums en wapentuig blijken nu te zijn ingevuld, echter hier is niet gekozen voor ornamenten uit de Klassieke Oudheid, maar voor moresken (fig. 5), fijne ranken met gestileerde bladeren afkomstig uit het Midden-Oosten.

De aanwezigheid van de moresken laat zien dat de schilders van de kartons en de tapijtwervers kennelijk een zekere vrijheid hadden om het uit Italië aangeleverde model aan te passen (fig. 6-7). De invulling van de ontbrekende versiering kan ook op verzoek van de Franse opdrachtgever zijn gebeurd en hier moet in herinnering worden gebracht dat moresken een bijzonder geliefd ornament waren geworden in de borduurkunst,



De Daden en Triomfen van Scipio, 6
Aankomst in Afrika, Manufacture des Gobelins
1688-89, detail. Parijs, Mobilier National.

maar ook op vele andere gebieden van het décor.¹⁰ De mode van de moresken werd ondersteund door een grote hoeveelheid ornamentprenten die vanaf 1527 is gepubliceerd in Italië, Frankrijk, Engeland, Zwitserland en Vlaanderen.¹¹ Het is significant in het hier gepresenteerde voorbeeld dat de eerste belangrijke serie prenten in 1530 is verschenen in



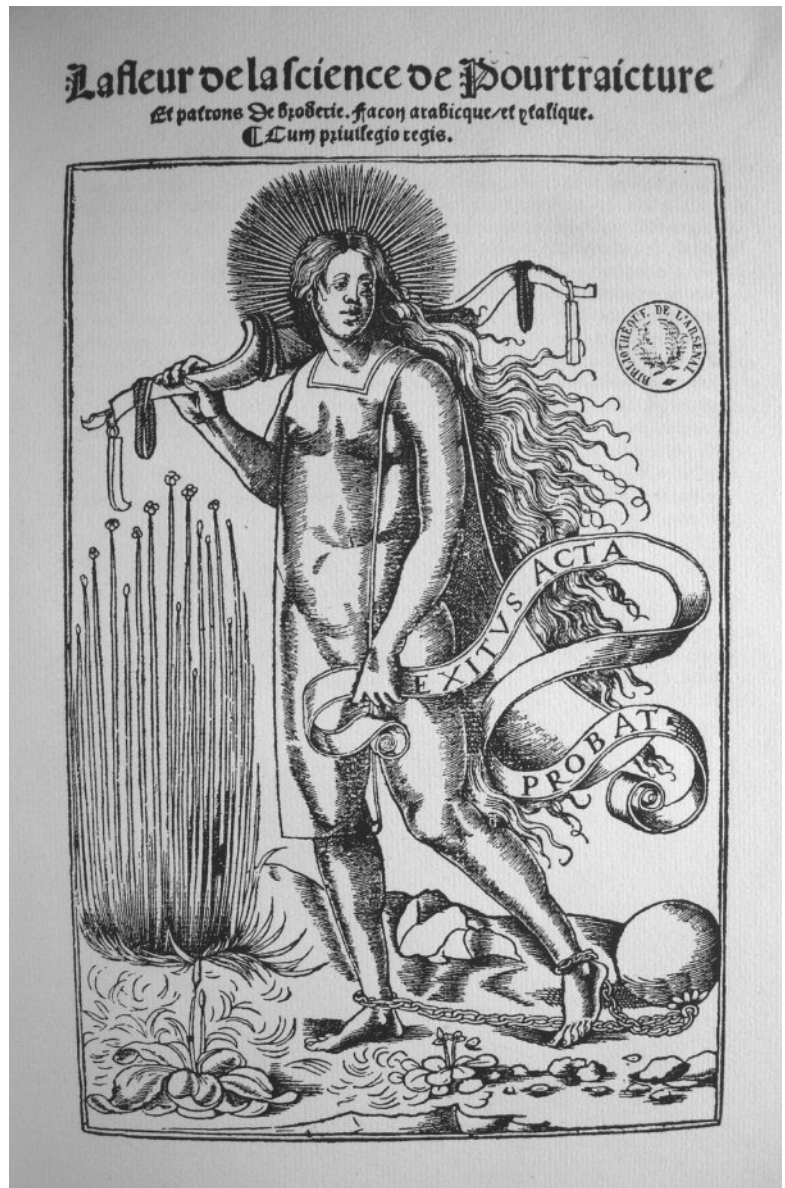
7 De Daden en Triomfen van Scipio, De strijd van Tessin, Manufacture des Gobelins 1688-89, detail. Parijs, Mobilier National.

Parijs van de hand van een Italiaanse kunstenaar, Francesco Pellegrino, die als schilder werkte onder leiding van Rosso Fiorentino in de Galerij van François I te Fontainebleau.¹² De titel van deze serie houtsnedes luidt als volgt: *La fleur de la science de Pourtraicture Et patrons de broderie. facon arabicque et ytalique* (fig. 8), in vertaling: De beste voorbeelden en patronen voor borduurwerk op de Arabische en Italiaanse manier.¹³ Het onderscheid dat gemaakt werd tussen een Arabische en een

Italiaanse manier is voor ons niet meer te vatten. Voor de uitwerking van luxe producten zoals de tapisserieën lag het voor de hand te kiezen voor het meest modieuze ornament. Hetzelfde is gebeurd bij het vaatwerk dat is geplaatst op het buffet op de achtergrond van het feestmaal van Scipio. (fig. 9) Ook hier zien we de meest moderne interpretaties van zogenaamde antieke modellen die terug gaan op ontwerpen van Italiaanse en mogelijk Vlaamse kunstenaars. (fig. 10)

De versiering van Romeinse kostuums en wapens met moresken roept de vraag op hoe de aanwezigheid van een niet bij de Romeinen bekend ornament te verklaren. Bestonden er regels die de relatie definieerde tussen versiering en bestemming? Deze vraag kan beamend beantwoord worden en deze samenhang is in

Francesco Pellegrino, 8
*La fleur de la science de
Pourtraicture Et patrons de
broderie. facon arabique et
ytalique*, Parijs 1530, titelblad.
Parijs, Bibliothèque
de l'Arsenal.



het begrip decorum vastgelegd, onderdeel van de retoriek in de klassieke literatuur. Op het gebied van de architectuur is het decorum begrip overgenomen ter verantwoording van het op het doel afgestemde versiering. Vanuit de Vitruviaanse traditie zijn schoonheid (esthetiek) en de juiste maat of orde (ethiek) met elkaar verbonden. De manier waarop het ornament gerelateerd was aan zijn bestemming werd vervolgens door Leon Battista Alberti in zijn traktaat *De re aedificatoria* verder uitgewerkt.¹⁴ In latere teksten is de eigentijdse praktijk duidelijker verwerkt en deze geven een beter inzicht in het denken over het decorum.¹⁵



- 9 De Daden en Triomfen van Scipio,
De maaltijd by Syphax,
Manufacture des Gobelins
1688-89, détail buffet met vaat-
werk. Parijs, Mobilier National.

In de late zeventiende eeuw lezen we bij Charles Augustin D'Aviler: "Het is de relatie tussen het aanzien, de vorm, de rijkdom, de eenvoud, enz. die men observeert in alle soorten van gebouwen. Op deze manier strekt de welvoeglijkheid zich uit over de allegorieën en de attributen die wenselijk zijn voor elke type van décoration. Zij strekt zich ook uit over de uitgaven of de economie die de keuze bepaalt van materialen, de manier waarop deze gebruikt worden en de kwaliteit van de bewerking. In een woord de welvoeglijkheid in een gebouw is in acht genomen als haar vorm en haar decoratie afgestemd zijn op de positie, de waardigheid en de rijkdom van de eigenaar".¹⁶

Vanuit het besef dat in de geschiedenis de elementen van het décor op elkaar zijn afgestemd en de decoratie verbonden is met de architectuur, heeft Christian Michel voorgesteld de objecten van kunstnijverheid niet langer exclusief te beschouwen als versierde en waardevolle objecten, maar eerder als ornamenten van het interieur, onontbeerlijk voor de structurering van een ruimte en vooral gerelateerd aan de functie van het vertrek en aan de positie van de opdrachtgever.¹⁷ Een dergelijke benadering schept een nieuw perspectief voor de bestudering van de kunstnijverheid. De studies van het ceremonieel en de rol die het gebruik van vertrekken heeft gespeeld in de keuze van interieur decoratie et de meubilering wijzen in dezelfde richting.¹⁸



Monogrammist SE, Schenkan, 10
buriingravure, Vlaanderen ca 1535-45.
Sint Petersburg, Hermitage

De wijze waarop de relaties tussen ornament, nijverheid en kunst functioneerden was echter niet door absolute wetten ingegeven en liet steeds een zekere mate van flexibiliteit toe. Om hierover meer aan de weet te komen beschikken we over een aantal theoretische verhandelingen, maar een andere niet te veronachtzamen bron is het commentaar of de kritiek die is geschreven naar aanleiding van veranderingen en vernieuwingen. Dit soort teksten kunnen bijzonder verhelderend zijn om een beter inzicht te krijgen in de regels van de conventie.

Een van de vroegste illustraties van dit punt is de kritiek van Vitruvius op de wand-schilderingen uit de tijd van Augustus, die wij sinds het einde van de vijftiende eeuw grotesken noemen.¹⁹ Deze helder geformuleerde kritiek op fantasiebouwsels die in de architectuur onmogelijk zijn en fantasiewezens die in de biologie niet voorkomen, beschrijft voortreffelijk het karakter van de door Vitruvius afgekeurde geschilderde decoraties.



II Ara Pacis, Rome,
13e-9e eeuw v. Chr.,
detail.

Agostino Veneziano, 12
Paneel van de Ara Pacis,
buriijgravure, Rome ca 1535.
Boston, Fogg Art Museum.



Achteraf gezien presenteert hij tegelijkertijd de beste verklaring van het succes van dit soort decoraties tot ver in de negentiende eeuw. Het is zeker niet paradoxaal dat juist in afwijken van de werkelijkheid en de introductie van fantasie voor de continuïteit in de latere belangstelling heeft gezorgd. Net als met de bladrank, waaraan door in de Klassieke Oudheid naar believen dieren en mensen zijn toegevoegd (fig. 11-12),²⁰ kenden grotesken een enorme populariteit bij de Romeinen. Vanuit een historisch perspectief is het cruciaal te begrijpen dat de Vitruviaanse theorie op gespannen voet stond met de praktijk. In de

Renaissance werd juist de getransformeerde werkelijkheid gewaardeerd, waarbij grotesken werden gezien als een symbool van artistieke vrijheid.²¹ Het decoratieve potentieel van grotesken en de bevolkte bladrank was enorm groot en elke volgende generatie ontwerpers bedacht eigen varianten die dikwijls een zodanig ander en eigen karakter hadden dat de oorsprong van dit soort composities niet onmiddellijk meer in het oog springt.²²

Een tweede voorbeeld van ornamentkritiek dateert uit het midden van de achttiende eeuw. In Frankrijk werd er fel geargumenteed tegen het onjuiste gebruik van het rocaille ornament, en deze kritiek is later vaak verkeerd geïnterpreteerd als een afwijzing van het ornament zelf.



- 13 Martin Schongauer,
Blad, burijngravure,
Colmar ca 1470-80.

De brief van Charles-Nicolas Cochin die is verschenen in de *Mercure de France* van december 1754 is een schoolvoorbeeld van Franse retoriek waarin er op wordt gewezen dat rocaille ornamenten, hoewel gebaseerd op vormen van de natuur, daar zo ver van af zijn komen te staan dat zij op niets meer lijken.²³ Veel belangrijker is echter dat deze ornamenten onafhankelijk van hun bestemming zijn gebruikt, in andere woorden dat in de toepassing de regels van het decorum niet zijn gerespecteerd. Deze kritiek moet worden gezien tegen de achtergrond van sociale veranderingen waarbij zowel op het niveau van het ontwerp als van de uitvoering de traditionele taakverdeling onder druk was komen te staan. Buitenstaanders, dat wil zeggen anderen dan architecten, leverden ontwerpen voor de decoratieve onderdelen van de architectuur, waarvoor zij niet opgeleid waren en onder hen bevonden zich edelsmeden, houtsnijders maar ook opdrachtgevers.

De plaats van initiatieven die buiten de traditionele organisatie van het handwerk moest worden bevochten. De opdrachtgever, handelaar en smaakmaker (retailer, marchand mercier) opereerden vanuit een meer persoonlijke visie en niet vanuit de traditie, vanuit een beantwoording van de vraag en niet vanuit de welvoegelijkheid die sinds de vijftiende eeuw toonaangevend was geweest. Het begin van dit proces kan gesitueerd worden in het midden van de achttiende eeuw en zou uiteindelijk leiden tot de loskoppeling van ontwerp en uitvoering.

Een derde illustratie van ornamentkritiek is te vinden in een sterk polemische tekst van Charles Percier en Pierre Fontaine die als introductie is opgenomen van een serie prenten die in 1812 is verschenen onder de titel *Recueil de Décorations Intérieures*. Een citaat mag hier volstaan, waarin duidelijk gewezen wordt op zuiver materiaalgebruik en op de rol van de smaak: “Bij voorbeeld, het materiaal waaruit een porseleinen vaas is gemaakt kent op zich zelf een zodanige schoonheid en aanzienlijke waarde dat een wet zou moeten worden uitgevaardigd die kunstenaars verbiedt deze schoonheid en waarde van het porselein te verbergen, zoals dit algemeen wordt gedaan met behulp van afdekken- de lagen (coatings), die de waarde van de vaas eerder verminderen dan verhogen in de ogen van een man van smaak.

Wat is eigenlijk het doel van het verguldsel waarmee dit soort vazen zijn versierd? Probeert men te laten geloven dat zo’n porseleinen vaas het werk is van een edelsmid? Het bedrog is onhandig, want verguld porselein zal nooit de fijne detaillering en kostbaarheid van goud hebben.

Door aldus te handelen verliest de vaas zijn eigen verdiensten in de ogen van de beschouwer zonder de karakteristieken van metaal te verwerven. Wat belachelijk voor de goede smaak, of om het beter te formuleren, wat een taak voor goede smaak om ten strijde te trekken tegen de nieuwe decoratie manieren van keramiek en porselein! Al die miniatuurschilderingen, al die landschappen, al die perspectieven in het verdiepte centrum van onze borden, ze zijn een verkeerde manier van de kunst van het versieren.”²⁴ Op het punt van het zuivere materiaalgebruik zien we hier de eerste duidelijke formulering van een benadering die we eerder met de nieuwe zakelijkheid verbinden dan met het Empire tijdperk.

In de drie voorbeelden van ornamentkritiek wordt het ornament als zodanig niet aan de orde gesteld, maar eerder de verkeerde samenstelling en het verkeerde of smakeloze gebruik. Steeds weer blijkt hoezeer het ornament verschillende vormen aan kan nemen, onderdeel is van een groter geheel en daarmee tegelijkertijd esthetisch onverbrekkelijk verbonden is, maar niet altijd structureel.

Als men ornamenten tot uitgangspunt neemt van historische studie dan valt de grote diversiteit op, een enorme variëteit die gekarakteriseerd wordt door de transformatie en combinatie van allerlei bestaande vormen en soms door vernieuwing. Vernieuwing in de zin van een radicale verandering of ommekeer is altijd een uitzondering geweest op het gebied van de kunsten en van het ornament. Het kernbegrip dat hier moet worden geïntroduceerd is variëteit, afgeleid van het Italiaanse concept *varietà*, dat is geformuleerd door de theoretici van de Renaissance.²⁵ Toch zijn er enkele groepen van ornamenten te onderscheiden, waarmee enige orde aangebracht kan worden in de grote diversiteit.

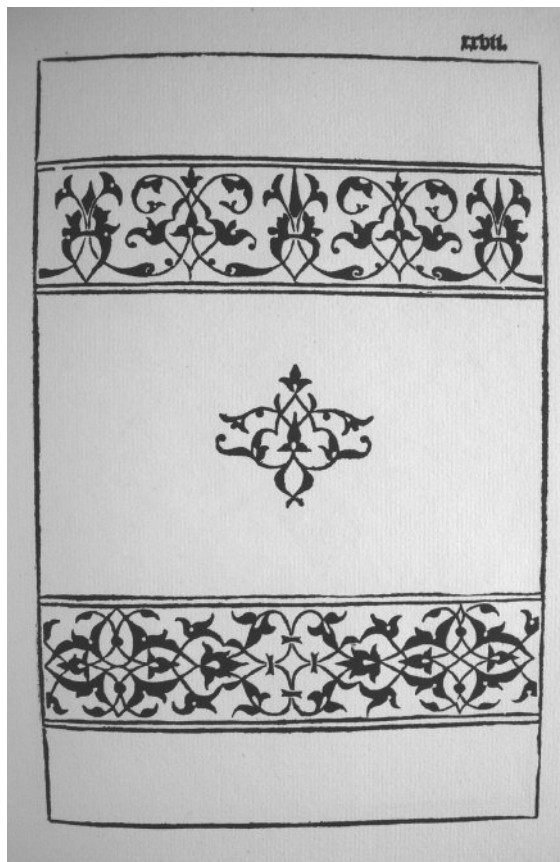
Tot de oudste ornamenten die de Westerse cultuur kent, behoren geometrische patronen, vooral medaillons en vlechtband.²⁶ De plantenwereld was een belangrijke bron van ornamenten met gebladerte, ranken van bladeren en bloemen.²⁷ Elementen uit de architectuur uit de Klassieke Oudheid illustreren een derde groep met de zuilenorden,²⁸ kandelabers, vazen²⁹ en de eerder genoemde grotesken.³⁰ Al deze ornamenten behoren tot lange termijn cycli omdat zij vanaf hun eerste toepassing een min of meer vaste plaats verworven hebben.

Andere ornamenten maken deel uit van relatief korte cycli en zij kunnen in twee groepen onderverdeeld worden. De eerste groep omvat ornamenten die uit andere culturen zijn overgenomen: de moresken uit het Midden Oosten,³¹ de obeliskken, hiërogliefen en dergelijke uit Egypte,³² de zogenaamde chinoiserieën uit China,³³ de pre-Columbiaanse

maskers uit Amerika,³⁴ enz. De tweede groep omvat ornamenten die niet anders dan als nieuw kunnen worden omschreven en die op geen enkele manier met een van de hiervoor genoemde groepen in verband staan. Hieronder valt, het zelfstandige rol- en beslagwerk, dat weliswaar voortgekomen is uit de grotesken, maar een onafhankelijk bestaan kreeg,³⁵ het kwabwerk,³⁶ het peulvruchtenornament,³⁷ de zogenaamde bizarre ornamenten³⁸ en het rocaille ornament.³⁹

Een dergelijk, zakelijke classificatie helpt om enige orde te scheppen in de veelheid van ornamenten waarmee de historicus wordt geconfronteerd, maar het spreekt vanzelf dat er andere manieren zijn om vat te krijgen op deze historische diversiteit. De werkplaatsen functioneerden op lokaal niveau en de wijze waarop ornamenten werden toegepast kon van plaats naar plaats en van land naar land verschillen. Het is vanuit deze observatie verleidelijk het ornament als karakteristiek voor een natie te duiden. Het is zeker zo dat lokale tradities voor interpretaties hebben gezorgd die kunnen worden aangeduid als de Hollandse, Duitse, Franse of Italiaanse manier. Een duidelijke bevestiging van een dergelijke karakterisering is vastgelegd in eigentijdse bronnen en reisverslagen, maar ook in bijschriften op tekeningen waarin staat dat het ontwerp in de manier of smaak van een bepaald land is.

Dit heeft duidelijk te maken met de ateliertradities en de manier waarop van generatie tot generatie het handwerk is geleerd en steeds weer dezelfde modellen zijn gebruikt die uiteindelijk tot een herkenbaar resultaat hebben geleid. Hoezeer het nationale karakter in het verleden een zakelijke benadering mogelijk maakte, is dit begrip in de twintigste eeuw



Francesco Pellegrino, *La fleur de la science de Pourtraicture* 14
Et patrons de broderie. facon arabique et ytalique,
 Parijs 1530, blad xxvii. Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal.



15 Schenkan, Saint
Porchaire, 1540-60.
Écouen, Musée
national de la
Renaissance.

onder grote druk komen te staan. Een alternatieve, en minder geladen benadering is die waarin cultuurcentra een centrale plaats innemen, waarbij verdisconteerd is dat die verschuiven in de loop van de geschiedenis.⁴⁰ Binnen een dergelijk kader vindt het historische interieur⁴¹ zijn plaats, net als de elementen waaruit het is opgebouwd, onder te verdelen in vaste en mobiele onderdelen. Vervolgens kan men ook vanuit het materiaal⁴² en de techniek⁴³ de vaste en mobiele onderdelen van het interieur benaderen. Hier valt ongetwijfeld nog veel onderzoek te verrichten en vooral wat de handwerktradities betreft. Men kan ook de ontwerper een centrale plaats in het onderzoek geven.

De ontwerptekening kan daarbij een belangrijk hulpmiddel van studie zijn omdat op het papier vaak bijzonder duidelijk het concept van de versiering is vastgelegd.⁴⁴ Hiermee is het scala aan onderwerpen nog lang niet uitgeput en naast het reeds genoemde aspect van het ceremonieel, is het van groot belang meer te weten over de handel in luxe objecten.⁴⁵ Ook de bestudering van het kunstnijverheidsonderwijs kan interessante aanknopingspunten bieden waarbij het ontwerp en het uitgevoerde werk vanaf het geleerde model kan worden geanalyseerd.

Het begrip van het model omvat net als bij het begrip *disegno* twee verschillende, maar met elkaar verbonden aspecten. Op de eerste plaats is een model een voorbeeld, een ontwerp dat nagevolgd kan worden. Daarnaast staat een model ook voor het voorbeeldige, het exemplarische. Beide betekenissen komen dikwijls samen in de zogenaamde ornamentprenten. Dit zijn in het kort prenten waarop ornamenten zijn afgebeeld, maar het begrip ornamentprent is van relatief recente datum en ontstaan op het hoogtepunt van het historicisme. De enorme behoefte aan historische ornamentvoorbeelden heeft geleid tot het ontstaan van vele particuliere verzamelingen. Dit soort voorbeeldverzamelingen van het ornament werden eveneens aangelegd door de nieuwe kunstnijverheidopleidingen en door de dikwijls nauw met de opleidingen samenwerkende kunstnijverheidmusea, waar de tweedimensionale modellen een vaste plaats kregen naast de driedimensionale. Voor de negentiende eeuw werden dit soort prenten eerder als modellen aangeduid, als een portret van een ornament of een voorwerp. Omdat ornamentprenten zijn vervaardigd vanaf de uitvinding van de prent- en druktechnieken in West Europa⁴⁶ zijn zij een bron van onschatbare waarde voor de historicus die zich buigt over de geschiedenis van het ontwerp en de decoratieve kunsten. De eerste ornamentprenten zijn vervaardigd door professionele houtsnijders en edelsmeden (fig. 13).⁴⁷

Het publiceren van ornamenten sloot direct aan en was een logisch vervolg op de bestaande vraag naar ornamentvoorbeelden⁴⁸ waar tot op dat moment in werd voorzien door tekeningen.⁴⁹ Het afbeelden van ornament zonder verwijzing naar vorm, materiaal en techniek van uitvoering was gebruikelijk in de ateliers en deze door de graveurs overgenomen presentatiewijze heeft zeker tot de universele bruikbaarheid van ornamentprenten bijgedragen. De enorme productie is vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw voor een belangrijk deel in kaart gebracht, maar de rol die ornamentprenten en in het algemeen prenten hebben gespeeld op het gebied van de kunsten wordt nog steeds onderschat.

Een van de verklaringen is ongetwijfeld dat de kunsthistoricus, en hier hoeft geen onderscheid te worden gemaakt in aandachtsgebied, veelal de objecten of werken uit het verleden als uitgangspunt kiest of het denken hierover vanuit een meer theoretisch kader. In beide benaderingen is er geen plaats ingeruimd voor prenten, en dit gebeurt vanuit een breed verspreid misverstand over de beeldcultuur van het verleden en op basis van een algemene opvatting dat prenten in eerste instantie reproducties zouden zijn en geen originele werken. Prenten hebben echter een cruciale rol gespeeld in de verspreiding van composities en ontwerpideeën en vanuit deze gedachte is het van secundair belang of de graveur naar eigen ontwerp of het werk van een andere kunstenaar heeft gewerkt. Het is tevens van cruciaal belang te beseffen dat de inzet van graveurs onverbrekkelijk verband hield met de belangstelling van zijn afnemers. Als vuistregel kan men stellen dat een prent pas gepubliceerd werd als ervan kon worden uitgegaan dat er vraag naar was. Verder is het interessant te constateren dat, wat de keuze van het onderwerp ook was en hoe het ornament ook was weergegeven, de gebruiker geheel vrij was er mee te doen wat hij wilde. Een als borduurvoorbeeld gepubliceerd ontwerp (fig. 14) kan door een schilder op een kandelaar in keramiek worden geschilderd (fig. 15). De voorbeelden zijn legio en steeds weer blijkt dat de gebruiker het voorbeeld of voorbeeldige ontwerp naar eigen goeddunken verwerkte, variërend van letterlijke overname tot bron van inspiratie.

Voor de historicus heeft de prent het grote voordeel dat het vanaf de zestiende eeuw steeds gebruikelijk werd hierop de personen te noemen die op een of andere manier betrokken zijn geweest bij de productie. Onder hen bevond zich de ontwerper, die vaak achter zijn naam het woord inventie vermeldde om geen enkele twijfel te laten bestaan over zijn rol. Het kunnen vaststellen wie met een idee is gekomen en mogelijk aan het begin van een traditie staat kan een grote hulp betekenen voor de bestudering van de toepassingen.

Louis Desplaces naar 16
Juste-Aurèle Meissonnier,
Zilveren kandelaar met
twee kinderen (1728),
ets, Parijs 1734.



CHANDELIERS DE SCULPTURE EN ARGENT.
*Inventé par J. Meissonnier Architecte en 1728.
Avec Privilège du Roy.*

Steeds weer blijkt dat er keuzes zijn gemaakt in de rijke schakering aan ornamenten die op alle gebieden van de kunstnijverheid en het decor zijn toegepast en dan wordt belangrijk te weten wie verantwoordelijk was voor het ontwerp. Was het resultaat het gevolg van een hechte handwerktraditie of was er opnieuw nagedacht over de vorm-

geving? Was het uitdenken van het ontwerp de taak van een persoon of was er duidelijk sprake van samenwerking of samenspraak, bijvoorbeeld met de opdrachtgever? Over dit onderwerp is het nodige gezegd en verondersteld, maar veel is toch onduidelijk gebleven. Het is bijzonder verleidelijk steeds weer één persoon aan te duiden die als een dirigent een orkest van handwerkslieden dirigeert en al naar gelang de gelegenheid een andere compositie op zijn lessenaar plaatst. Het voorbeeld van de tapisserieën, ontworpen in Italië, uitgewerkt in Vlaanderen en geleverd aan een Franse vorst, heeft al duidelijk gemaakt dat men zeer voorzichtig moet zijn om het eindresultaat op naam van één persoon te zetten.

Sinds de Oudheid zijn kunstenaars ondergebracht bij de getrainde handwerkers. In de vroegste verhandelingen over de kunst speelt de problematiek van het ontwerp nog geen rol. Het gaat in eerste instantie om de fysieke bewerking van materialen en om technieken. Een verschuiving treedt op in de Renaissance als de schilders, beeldhouwers en architecten zich bevrijden van het gildensysteem, dat de kwaliteit van materiaal en vakmanschap controleerde, en zij werden verheven van handwerkslieden tot intellectuele of liberale kunstenaars. Het is in dit verband dat



17 Louis Desplaces naar Juste-Aurèle Meissonnier,
Zilveren kandelaar met twee kinderen (1728), detail.

we de eerste formulering van het ontwerpbegrip vinden. Zo heeft de al genoemde Alberti in zijn theoretische verhandeling het begrip *disegno* uitgewerkt, waar mee bedoeld werd de tekening waarin het concept of idee van het ontwerp is vastgelegd. Het belang van het kunnen vastleggen van inventies op papier heeft tot een zekere begripsverwarring geleid, immers het begrip *disegno* beschreef zowel een benadering als de tekening zelf.⁵⁰

Sinds de zestiende eeuw is het ontwerp een gewaardeerd onderdeel geweest van de activiteit van elke kunstenaar, onafhankelijk van zijn status, activiteit en training. Echter, in tegenstelling tot de situatie van de twintigste eeuw was de activiteit van de ontwerper geen zelfstandig beroep. Het ontwerpen was een onderdeel van het geleerde vak of handwerk en als activiteit niet voorbehouden aan een bepaalde groep van personen. Het is dan ook een illusie gebleken, voortbouwend op de kunsttheorie van de Renaissance, diegene die niet tot de kunstenaars werden gerekend van het ontwerpproces uit te sluiten. De verwevenheid van het ontwerpen met de activiteiten van de schilder, beeldhouwer, edelsmid, houtsnijder, meubelmaker, tapijtwever of architect heeft er toe bijgedragen dat de ontwerpactiviteit van vele personen moeilijk grijpbaar is. Voor het ontwerpen van ornament is het niet anders en het is een illusie gebleken onder de noemer van ornamentontwerper kunstenaars samen te brengen die zich niet als zodanig kenbaar hebben gemaakt. In de negentiende eeuw was een dergelijke specialisatie wel ontstaan en deze ontwerpers werden soms aangeduid als ornamentisten (Fr.: *ornemaniste*, *ornementiste*, E.: *ornamentalist*). Dit op zich sympathieke begrip was in de achttiende en tot ver in de negentiende eeuw gereserveerd voor de in het atelier werkende persoon die ornamenten uitvoerde en niet voor degene die ornamenten ontwierp. Ook al bestond er onder kunstenaars en handwerkslieden een duidelijke voorkeur of een opvallende gave om ornamenten te ontwerpen, we hoeven hier maar aan iemand als Michelangelo te denken, hun activiteiten op dit gebied zijn dikwijls verscholen gebleven achter hun hoofdberoep. Een van de taken van de historicus is de ontwerpactiviteit te lokaliseren, te identificeren en te benoemen binnen de vaak veelzijdige activiteiten van meester handwerkers en kunstenaars.⁵¹

Een voorbeeld mag duidelijk maken dat de kennis van het hoofdberoep van een ontwerper belangrijk is om de karakteristieken van het ontwerp in het juiste perspectief te plaatsen. Bij de onder leiding van Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) door Louis Desplaces geëtsde kandelaars, ontworpen in 1728 en gepubliceerd in het voorjaar van 1734

(fig. 16), valt op hoe ongelooflijk knap de reflectie van het licht is weergegeven op het reliëf, de gematteerde en glanzende delen van de sculpturale vorm (fig. 17). Inderdaad was Meissonnier een edelsmid die het tot in perfectie verstond de eigenschappen van het zilver te gebruiken om met behulp van de reflectie van het kaarslicht de bijzondere vorm van de kandelaar tot leven te brengen. Dit is een unicum gebleven in de achttiende eeuw en kan slechts worden verklaard door de overgave waarmee de edelsmid het karakteristieke van zijn ontwerp wereldkundig heeft willen maken.

Het zou wel eens zo kunnen zijn dat juist de bijzondere kwaliteit van de materiaaluitdrukking naast de beslissing de complexiteit van het model in drie afbeeldingen te laten zien tot het succes van dit ontwerp (inventio) heeft bijgedragen, hetgeen kan worden afgelezen aan de vele navolgingen in verguld brons, porselein en zilver. Door het ontbreken van geschreven bronnen is de historicus aangewezen op directe observatie van de verschillende versies van de kandelaar en van de prenten, niet alleen om de chronologie van de gebeurtenissen op een rij te zetten, maar ook om de verschillende elementen van het verhaal in het juiste kader te plaatsen.

Samenvattend kan worden gesteld dat voor de industriële revolutie het ontwerpen geen zelfstandig beroep was en het altijd verbonden is gebleven aan een ambacht. Als waarborg van het goed functioneren van het atelier bestond niet alleen een door de gilden bewaakte kwaliteit garantie op materiaal en technische uitvoering maar ook op het ontwerp. In de achttiende eeuw zien we het begin van de industriële ontwikkeling die in de negentiende eeuw zijn beslag zal krijgen. In deze context hebben ondernemers en winkeliers zich een plaats verworven in het traditionele veld van spelers waarin handwerkslieden en ontwerpers, meester vakman en kunstenaar elkaar goed verstonden. Het zijn vooral deze ondernemers die behoefte hadden aan tekenaars om hun ideeën aan de klant te kunnen laten zien en om exclusieve ontwerpen te kunnen laten voeren. Bij de voortgaande loskoppeling van ontwerp en uitvoering, die eeuwenlang gecombineerd waren geweest, is de behoefte aan gespecialiseerde ontwerpers toegenomen. In dezelfde periode veranderde het karakter van het ontwerp door de steeds sterker worden belangstelling voor de vormen en ornamenten uit het verleden. Hier kan men zeker niet spreken van een oorzakelijk verband want de belangstelling voor de vormtaal van het verleden, of het nu de Griekse of Romeinse Oudheid, de Renaissance of de Middeleeuwen betrof, kent een lange voorgeschiedenis. De nieuwe productiemethoden maakten het mogelijk de door de

tijd beproefde vormen en ornamenten perfect te reproduceren, zonder de aan het handwerk eigen onregelmatigheden en defecten. Het resultaat van deze benadering werd getoond op de eerste wereldtentoonstelling van 1851. Ondanks de triomf van het internationalisme resulteerde de kritiek, geïnspireerd door een duidelijke sociale bewogenheid, in het zoeken naar alternatieven waarin het handwerk weer de plaats zou moeten krijgen die het voor de industriële revolutie had ingenomen. Dit is grotendeels een illusie gebleken en de industriële productie van gebruiksgoederen heeft de strijd gewonnen. Een van de gevolgen hiervan is de dominante positie van de ontwerper of designer die voor de industrie werkt. In de twintigste eeuw is de bijna exclusieve koppeling ontstaan tussen ontwerp en de industriële productie met als resultaat een beperking van de betekenis van het ontwerp (design) begrip. Sterker nog, deze situatie heeft bijgedragen tot het uit het oog verliezen of de ontkenning van de voorgeschiedenis van het ontwerp (design).

De tijd lijkt rijp om afstand te nemen van de claim van de designhistorici die de grens voor de studie van het ontwerp of design bij de industriële revolutie hebben geplaatst. Hetzelfde kan worden gesteld voor de veronderstelling dat de industriële productie de niet versierde vorm zou bepalen. Vanuit een langer historisch perspectief wordt duidelijk dat vormen en versieringen niet worden bepaald door gekozen materialen, technieken en productieprocessen, maar voortkomen uit het denken daarover. Het eindresultaat is steeds opnieuw afhankelijk van het concept, het ontwerp of, anders geformuleerd, van de gemaakte keuzes, die per tijd, land en plaats kunnen verschillen. Het is vanuit ditzelfde langere historische perspectief dat het designbegrip van de twintigste eeuw weer zijn volle betekenis kan krijgen, zoals dat voor het eerst in de Renaissance is geformuleerd. De bestudering van het ornament in de breedste zin van het woord kan hierbij een belangrijke ondersteuning zijn om datgene wat specifiek is in de productie van de toegepaste kunsten, de kunstnijverheid, aan een nieuw onderzoek te onderwerpen. In een recente poging om het ornament te helpen herleven, schrijft Trilling: "Ornamenten kunnen op allerlei manier worden gebruikt, maar ze zijn ondergeschikt aan één doel, namelijk het geven van plezier. De vraag die we zouden moeten stellen is: wat geeft het meeste plezier, en hoe kunnen we dit het beste bereiken?" Het is logisch dat in deze gedachtegang, geformuleerd aan het begin van de eenentwintigste eeuw het individu als ultieme beoordelaar van plezier wordt beschouwd, maar voor de historicus van de daaraan voorafgaande perioden kan deze stellingname, ingegeven door de wens het ornament weer zijn

plaats in onze cultuur terug te geven, moeilijk tot uitgangspunt dienen. De problematiek voor de historicus is een andere omdat het zijn taak is de ontwerpers op de voet te volgen en na te gaan wat zij met het ornament wilden vertellen in de tijd van ontstaan. Het is dan ook een uitdaging de praktijk van het ontwerp in al zijn complexiteit tot onderwerp van studie te kiezen om eindelijk de voorgeschiedenis van het design te kunnen schrijven.

NOTEN

- 1 Zie N. Pevsner, *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*, New Haven en Londen (1936), herziene druk met een inleiding door R. Weston, 2005; E. Schmuttermeier, 'Arts and Crafts Movement', in P. Noever red., *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wenen 2000, pp. 243-251.
- 2 Zie R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, 3 vols, Leipzig 1925-26, vol. 3, pp. 113-127. Deze tekst waarin Berliner zijn ideeën uiteenzet over het historische ornament is weinig gelezen en niet opgenomen in de door G. Egger verzorgde heruitgave van Berliner's boek onder de titel *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts*, 3 vols, München 1981.
- 3 Prospectus voor de in de vorige noot genoemde publicatie, aangekondigd in afleveringen waarvan de eerste inmiddels was verschenen en de tweede aflevering is aangekondigd voor de maand november 1924. Men noemt, net als in de titels van ornamentprent series uit de zestiende eeuw, bij naam de edelsmid, schilder, architect, meubelmaker en boekbinder, waarvan zijn toegevoegd fabrikanten van stoffen, tapijten en meubelen. Leeuwarden, Archief van de Ottema-Kingma Stichting.
- 4 Algemeen over de architectuurornamenten, zie M. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt am Main 1977, pp. 7-35.
- 5 J. Trilling, 'The Flight from Enchantment: Ornament as a Threat to Reason and Reality', *The Yale Review*, 86, 1998, 2, pp. 81-103, met name pp. 82-83; Idem, *The Language of Ornament*, (Thames & Hudson world of art), Londen 2001; Idem, *Ornament. A Modern Perspective*, Seattle & Londen 2003.
- 6 A. Loos, 'Ornament und Verbrechen', Wenen 1908, afgedrukt in de *Frankfurter Zeitung*, 24 oktober 1929 (n.a.v. Frankfurter Tagung der Internationalen Vereinigung für das Neue Bauen); heruitgave in A. Loos, *Trotzdem 1900-1930*, Innsbruck 1931, pp. 78-88 (herdruk Wenen en München 1962); in vertaling opgenomen in *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 5, juni 1913; herdruk in A. Loos, *Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, red. A. Opel, Wenen 2000, pp. 192-202; vertaald door T. van Casteren en O. Brenninkmeijer, in H. Heynen, A. Loeckx,

- L. de Cauter, K. van Her (red.), *Dat is architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam 2001 (deel van de tekst); heruitgave in *Morf*, mei 2005, 2, pp. 12-25.
- 7 Müller 1977, op.cit. (noot 4), pp. 148-154; J. Trilling 1998, op.cit. (noot 5), pp. 82-83.
- 8 Parijs, Fondation Custodia, inv. 1988-A.717 (10), brief gedateerd 30 mei 1930, pp. 15-16.
- 9 Verschillende auteurs hebben geopperd dat de tapisserieën voor Karel V waren ontworpen, maar dat hij het zich niet heeft kunnen veroorloven de bijzonder kostbare productie te financieren. Zie E.R. d'Astier de la Vigerie, *La belle tapisserie du Roy (1532-1797) et les tentures de Scipion l'Africain*, Parijs 1907; *Jules Romain: L'Histoire de Scipion*, tentoonstellingscatalogus door B. Jestaz en R. Bacou, Grand Palais, Parijs 1978; G. Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Paris 1999, pp. 91-92; *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, tentoonstellingscatalogus door T.P. Campbell, The Metropolitan Museum of Art, New York 2002, pp. 341-349; *Primitice maître de Fontainebleau*, tentoonstellingscatalogus door D. Cordellier, Musée du Louvre, Parijs 2004, pp. 76-78.
- 10 Portret van François I door Jean Clouet, Parijs, Musée du Louvre. Andere gebieden: boekbanden, geschilderde lambriseringen, keramiek, vloertegels.
- 11 Zie A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlijn 1893; I. Collijn, *Moresbok en Sällsynt ornamentsticksrie i Kungl. Biblioteket Hieronymus Cock*, Stockholm 1931; A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1933 (heruitgave Stuttgart en Londen 1963) en van dezelfde auteur, 'Die neue Formenwelt im Buchschmuck des 16. Jahrhunderts. Maureske und Rollwerk', *Philobiblion*, 8, 1935, 5, pp. 203-219; J.S. Byrne, 'Patterns by Master f', *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 14, 1980, pp. 103-138; *Arte Veneziana e Arte Islamica. Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica* (1986), door E.J. Gruber ed. i.s.m. S. Carboni en G. Curatola, Venetië 1989 (met bibliografie); M.-H. Jordan en F. Costantini-Lachat, 'Mauresques', in A. Gruber, dir., *L'art décoratif en Europe. tome 1: Renaissance et Maniérisme*, Parijs 1993, pp. 275-346; K. Laméris, 'De tegels uit "De Keyserinne"', *Tegel*, 23, 1995, pp. 13-32.
- 12 Zijn activiteiten in Fontainebleau zijn gedocumenteerd door betalingen in de jaren 1528-1536.
- 13 Het boekje is bekend in twee exemplaren: Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal, 4° Sc.A. 4544 Rés., et Dresden, Kupferstichkabinett, B 313,1; zie de facsimile uitgave van het Franse exemplaar met een introductie door G. Migeon,

NOTEN

Parijs 1908. Een aanzienlijk deel van de ontwerpen zijn gecopieerd in het volgende boekje, *Livre de Moresque, très utile & nécessaire à tous orfèvres, tailleurs, graveurs, peintres, tapissiers, brodeurs, lingières a femmes qui besongent de lesguille*, Parijs, Hieronisme de Gormont, 1546. In tegenstelling tot de publicatie van 1530, heeft de uitgever alle plaatjes van bijschriften voorzien waarin wordt uitgelegd welke takken van nijverheid dit soort ornamenten gebruiken, naast de vakken van nijverheid die reeds in de titel zijn opgesomd voegt de uitgever nog toe de meester metselaars en meubelmakers. Vele andere ontwerpers en prentuitgevers hebben zich voor moresken geïnteresseerd waaronder de italiaanse Meester f, de Monogrammist JG, mogelijk ten onrechte geïdentificeerd met Jean Gourmont en Jacques Androuet du Cerceau die rond 1545 drie series met moresken het licht deed zien.

- 14 V. Biermann, *Ornamentum. Studien zum Traktat "De re aedificatoria" des Leon Battista Alberti*, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 111), Hildesheim, Zürich, New York 1997, pp. 158-211; G. Irmscher, *Ornament in Europa 1450-2000. Eine Einführung*, Keulen 2005, pp. 23-49.
- 15 Zie voor een historiografie van de begrippen van de architectuur, zoals "bienséance" en "convenance", W. Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Parijs 1986, pp. 85-110 en 167-173.
- 16 *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole [...] termes d'architecture [...]*, Parijs 1691, part 2, Dictionnaire, ad voce Convenance : "C'est l'accord que l'on doit observer dans tous les espèces d'édifices, leur grandeur, leur forme, leur richesse, leur simplicité, etc. Ainsi la Convenance s'étend sur les allégories et les attributs convenables à chaque genre de décoration. Elle s'étend aussi sur la dépense ou l'économie qui détermine le choix des matériaux, leur emploi & la qualité des matières. En un mot dans un bâtiment la Convenance est observée, si sa forme et sa décoration conviennent au rang, à la dignité, ou à l'opulence des propriétaires. » Voor de manier waarop dit idee uitwerkt kan worden in het interieur, zie Idem, *ad voce* Décoration.
- 17 Zie C. Michel, 'Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV', dans E. Coquery, ed., *Rinceaux & figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*, Parijs 2005, pp. 200-213.
- 18 Bijvoorbeeld: H. Graf, *Die Residenz in München. Hofzeremoniell, Innenräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. bis Kaiser Karl VII.*, (Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Band VIII), München 2002. Zie ook de bijdragen aan het internationale colloquium *L'appartement monarchique et princier en France et dans les pays germaniques 1650-1750. Architecture, décor, cérémonial*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Parijs, 8-10 juni 2006.

- 19 Vitruvius, *Handboek bouwkunde*, vertaald door T. Peters, Amsterdam 1997, pp. 204-207: “Men mag immers geen schilderijen mooi noemen die niet op de werkelijkheid lijken; ook al zijn ze technisch heel fijn uitgevoerd, daarom mogen ze nog niet voetstoots worden beoordeeld als een goed kunstwerk, tenzij de voorstellingen zich aan de principes van de werkelijkheid houden en die zonder tegenstrijdigheden weergeven”. Zie ook Trilling 1998, op.cit. (noot 5), pp. 89-90.
- 20 Dit soort rankwerk wordt meestal “bevolkte” ranken genoemd, of *inhabited or peopled scrolls*, zie J.M.C. Toynbee en J.B. Ward Perkins, ‘Peopled scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art’, *Papers of the British School at Rome*, XVIII, 1950, new series, vol. V, pp. 1-43, pls. I-XXVI.
- 21 Vanaf de zestiende eeuw is ook het begrip *licentia* gehanteerd, onderdeel van het vrijheidsbegrip, waarmee het afwijken van de geaccepteerde canon of conventie wordt aangeduid. De architect Sebastiano Serlio associeerde in 1530 als eerste het *licentia* begrip met ornamenten van de architectuur. Zie o.a. A.A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge 1999, pp. 116-122; meer algemeen, G. Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*,



Cambridge en Londen 1988. Giorgio Vasari hanteerde hetzelfde begrip van de licentie in zijn bespreking van Michelangelo die de banden verbrak die vroeger kunstenaars beperkten tot de creatie van traditionele vormen. Zie G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Florence 1878-1885, vol. 00, p. 00.

- 22 Terecht is voor de latere versies van de grotesken uit de Lodewijk XIV tijd in meer recente studies de benaming moderne grotesken gehanteerd om een duidelijk onderscheid te maken met de “oude” grotesken, namelijk die uit de Romeinse Oudheid. Het is echter bijzonder verwarrend dat juist in de Franse cultuur vanaf de achttiende eeuw dezelfde composities met het verwante begrip arabesken aanduiden. Deze term beschrijft in de zestiende eeuw overwegend de bladrank zonder toegevoegde dieren of mensen (Italiaans: *rabeschi*). Zie P. Ward-Jackson, ‘Some main

streams and tributaries in European ornament, 1500-1750', *Victoria and Albert Museum Bulletin*, III, July 1967, 3, pp. 90-103, Part 2 The Arabesque (herdrukken Londen 1969, 1972, pp. 16-29, met name p. 24).

- 23 [Charles-Nicolas Cochin], 'La plaisanterie tout-à-fait instructive qu'on va lire est d'un Artiste du premier mérite & de la plus grande réputation. Puisse-t-elle pour l'honneur & le progrès de nos Arts, produire tout l'effet qu'il est en droit d'en attendre. Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, par une société d'Artistes', *Mercure de France*, décembre 1754, pp. 178-187; S. Eriksen, *Early Neo-Classicism in France. The creation of the Louis seize style in architectural decoration, furniture and ormulu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century*, Londen 1974, Appendix II, pp. 233-235 (met een Engelse vertaling, pp. 235-237); P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du Rococo, 1695-1750*, Turijn en Londen 1999, deel 2, pp. 427-428; en 'Arts utiles./ Architecture./ Lettre a M. l'Abbe R*** sur une très-mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le Mercure du mois de Décembre 1754, par une société d'Architectes, qui pourroient bien aussi prétendre être du premier mérite & de la première réputation, quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie', *Mercure de France*, février 1755, pp. 148-171; Eriksen, op.cit., 1974, Appendix III, pp. 238-244, de laatste paragraaf ontbreekt, met een Engelse vertaling, pp. 244-



250); Fuhring, op.cit., 1999, deel 2, pp. 428-431. Zie ook C. Michel, 'Le goût contre le caprice: les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIIIe siècle', *Histoires d'Ornement*, acten van het colloquium van de Académie de France te Rome, Villa Médicis, 27-28 juni 1996, Parijs-Rome 2001, pp. 203-214.

- 24 Charles Percier & Pierre Fontaine, *Recueil de Décorations Intérieures*, (Parijs, de auteurs, 1801), herdruk met introductie, Parijs, Bance aîné, 1812, pp. 17-18: "Par exemple, la matière dont se font les vases de porcelaine a par elle-même une beauté et une valeur telles qu'elle devraient imposer à l'artiste la loi de ne point la cacher, comme cela se pratique, sous des enduits menteurs, qui, loin d'en augmenter, en diminuent le prix pour l'homme de goût. A quoi servent les dorures dont on couvre tous ces vases? Veut-on faire [17/18] croire que c'est de l'orfèvrerie? La supercherie est

maladroite, car jamais la porcelaine dorée n'aura la finesse et le précieux de l'or. Elle perd son mérite propre, sans acquérir pour les yeux celui du métal. Que de ridicules le bon goût, disons mieux, le bon sens n'aurait-il pas à relever dans les nouvelles manières de l'art d'orner les faïences et les porcelaines! Tous ces tableaux en miniature, tous ces paysages, toutes ces perspectives dans le creux de nos assiettes, ne sont qu'un faux emploi de l'art de décorer."

- 25 L. Boubli, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Parijs 2003.
- 26 Zie Ch.A. Gruber, 'Entrelacs', in Ch.A. Gruber ed., *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, Parijs 1993, pp. 22-111, en vooral J. Trilling, 'Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-Cultural Idiom', *Arte Medievale*, second series, IX, 1995, 2, pp. 59-86. Zie voor de Duitse variant van vlechtbanden die Bandlewerk wordt genoemd, G. Irmscher, 'Das Laub- und Bandlwerk. Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments', *Barockberichte*, 3, 1991, pp. 73-116
- 27 Er bestaat geen goed overzicht van deze ornamenten. Ranken van bladeren zijn in de zestiende eeuw dikwijls arabesken genoemd vanwege de evidente samenhang met de gestileerde ranken en bladeren uit het Midden Oosten, gebruikt door de Arabieren. Door het gebruik van de term arabesken voor de naturalistische bladrank, vaak met acanthus bladeren, is niet alleen verwarring ontstaan met moresken, maar ook met moderne grotesken uit de zeventiende en achttiende eeuw, die in de achttiende eeuw in Frankrijk zijn omschreven als "arabesken".
- 28 Naast de klassieke traktaten van architecten over de zuilenordes, bestaat er een zeer uitgebreide literatuur over de manier waarop deze traktaten zijn gebruikt door opeenvolgende generaties van architecten en kunstenaars. Zie bijvoorbeeld, E. Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956; Idem, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961; herdruk, Braunschweig en Wiesbaden 1984; *Les Traités d'Architecture de la Renaissance, actes van het colloquium Tours 1981*, red. door J. Guillaume, Parijs 1988; M. Carpo, *L'Architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milaan 1998.
- 29 Zie bijvoorbeeld voor een algemene presentatie van het thema, Die Vase, tentoonstellingscatalogus door W. Oechslin en O. Bätschmann, Kunstgewerbe Museum der Stadt Zürich. Museum für Gestaltung, Zürich 1982; meer specifiek, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, tentoonstellingscatalogus door K. Sloan en I. Jenkins, Londen 1996.
- 30 De literatuur over grotesken uit de Romeinse tijd en de hernieuwde belangstelling vanaf de Renaissance is zeer

uitgebreid en hier worden alleen enkele belangrijke publicaties genoemd. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, (Studies of the Warburg Institute, vol. 31), Londen en Leiden 1969; S. Schéle, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm 1965; B. Wagner, 'Zum Problem der « Französischen Groteske » in Vorlagen des 16. Jahrhunderts. Das Groteskenbuch des J.A. Ducerceau (1550/62)', *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 9/10, 1974/75, pp. 123-183, pl. XXXIV-LXIV; C.-P. Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650*, 2 vol., Berlijn 1979; N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome (1976), 2de herziene druk 1986; B. Pons, 'Arabesques ou nouvelles grotesques', in A. Gruber red., *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris 1992, pp. 157-223; B. Jacqué dir., *Les Papiers Peints en Arabesques de la fin du XVIIIe siècle*, Parijs 1995.

- 31 A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlijn 1893; Lotz 1935, op.cit. (noot 11); *Arte Veneziana e Arte Islamica. Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica* (1986), door E.J. Gruber ed. i.s.m. S. Carboni en G. Curatola, Venetië 1989 (met bibliografie); P. Fuhring, 'Arabesque', in *Encyclopædia Universalis*, Parijs 1993, vol. 2, pp. 732-736; M.-H. Jordan en F. Costantini-Lachat, 'Mauresques', in A. Gruber dir., *L'art décoratif en Europe. tome 1 : Renaissance et Maniérisme*, Parijs 1993, pp. 275-346.
- 32 J. S. Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival : a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester en New York 1994; *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidental 1730-1930*, tentoonstellingscatalogus door J.-M. Humbert et al., Musée du Louvre, Parijs 1994.
- 33 H. Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris 1910; H. Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, Londen 1961; China und Europa. *Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, tentoonstellingscatalogus, Schloß Charlottenburg, Berlin 1973; M. Jarry, *Chinoiserie. Chinese Influence on European Decorative Art. 17th and 18th Centu-ries*, Fribourg 1981.
- 34 N. Dacos, 'Présents américains à la Renaissance. L'assimilation de l'exotisme', *Gazette des Beaux-Arts*, januari 1969, pp. 57-64.
- 35 Een goede analyse over het ontstaan van het rolwerk, de relatie met de Romeinse grotesken en de relatie tussen Italië en Noord Europa bestaat nog niet. Zie R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Floris-Dekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert*, Berlin 1913; Lotz 1935, op.cit. (noot 11); H. Zerner, 'Les estampes et le style d'ornement', *La Galerie François Ier au Château de Fontainebleau*, numéro spécial de la *Revue de l'Art*, 1972, pp. 112-120; P. Fuhring, 'Estampes d'ornement de la Renaissance. L'apport de la France', in *The French Renaissance in Prints from*

the *Bibliothèque Nationale de France*, tentoonstellingscatalogus, University of California, The Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles 1995, pp. 164-165.

- 36 K. Zülch, *Entstehung des Ohrmuschelstils*, Heidelberg 1932; A.M. von Graevenitz, *Das niederländische Ohrmuschel-Ornament: Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van Vianen und Lutma*, dissertatie München 1971, Bamberg 1973; *Zeldzaam Zilver uit de Gouden Eeuw. De Utrechtse edelsmeden Van Vianen*, tentoonstellingscatalogus door I. van Zijl en J.R. ter Molen, Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1984; J. ter Molen, 'Lauriculaire', in A. Gruber red., *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Parijs 1992, pp. 25-91
- 37 "Cosses de pois" (Frankrijk), "pea-pod" (Engeland), "Schotenwerk" (Duitsland). Zie voor een recent overzicht, P. Fuhring en M. Bimbenet, 'Le style "cosses de pois". L'orfèvrerie et la gravure à Paris sous Louis XIII', *Gazette des Beaux-Arts*, januari 2002, pp. 1-224 (met catalogus van prenten en bibliografie), en voor een samenvatting in het Engels, P. Fuhring, 'The Peapod Style. Prints by Parisian Goldsmiths', *Art on Paper*, 6, januari-februari 2002, pp. 66-71.



- 38 Stofpatronen van grote complexiteit waarvan men de herkomst van de motieven niet herkende, vandaar de betiteling "bizar", vervaardigt in West Europa van ca. 1680 tot 1720. Zie A. Geijer, "Über die 'bizarren' Stoffe", *Festschrift für Erich Meyer*, 29 oct. 1957. *Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 1959, pp. 206-211; P. Thornton, 'The "Bizarre" Silks', *The Burlington Magazine*, C, 1958, 665, pp. 265-270; Idem, *Baroque and Rococo Silks*, London 1965; N. Rothstein, *Silk Designs of the Eighteenth Century in the Collection of the Victoria and Albert Museum, London, with a Complete Catalogue*, London 1990; H.Chr. Ackermann, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I. Bizarre Seiden*, Abegg-Stiftung, Riggisberg 2000, met name pp. 13-23. Zie ook de recensie van dit laatste boek door A. Kraatz in *Studies in Decorative Arts*, IX, 2002, 2.

NOTEN

- 39 Op natuurvormen geïnspireerd ornament waarbij asymmetrie, onregelmatigheid, vermengen van rand en hoofdvoorstelling en het niet respecteren van de vorm-schaal relatie kenmerkend zijn. Zie P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Parijs (1966), 2de ed. 1979; *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*, tentoonstellingscatalogus door M. Snodin ed., Victoria and Albert Museum, Londen 1984; B. Pons, 'Rocaille', in A. Gruber ed., *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Parijs 1992, pp. 325-432; Fuhling, op.cit. (noot 23), 1999; Idem, 'Boucher et les dessinateurs d'ornement', *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, tentoonstellingscatalogus door E. Brugerolles ed., Parijs 2003, pp. 246-257.
- 40 P. Thornton, *Form & Decoration. Innovation in the Decorative Arts 1470-1870*, London 1998.
- 41 Het zou te ver gaan hier alle belangrijke publicaties op te noemen, maar ik zou enkele uitzonderingen willen maken van studies waar op overtuigende manier gebruikt gemaakt is van een grote diversiteit aan bronnen, archivalia, tekeningen, prenten en afbeeldingen. De opvallende goed geïnformeerde, maar korte studie van Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Van haardvuur tot beeldscherm. Vijf eeuwen interieur- en meubelkunst in Nederland*, Leiden 1961. De pionier-



- studie van P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France & Holland*, New Haven en Londen 1978. De uitzonderlijke reconstructie van Franse interieur décoraties door B. Pons, *Grands Décors français 1650-1800 reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon 1995. Het ontnuchterende artikel van C.W. Fock, 'Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst', *Oud Holland*, 112, 1998, 4, pp. 187-246 (Engelse samenvatting, pp. 244-246) en het voorbeeldige boek uitgegeven onder leiding van dezelfde auteur, *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001.
- 42 G. Beard, *Georgian Craftsmen and their Work*, Londen 1966, en diens *Craftsmen and Interior Decoration in England 1660-1820*, Edinburgh 1981.

- 43 M. Sonenscher, *Work & Wages. Natural law, politics and the eighteenth-century French trades*, Cambridge 1989.
- 44 Zie bijvoorbeeld de eerste en de meest recente catalogus van ontwerp- en ornamenttekeningen, *Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens*, tentoonstellingscatalogus door Dreyfus en Ephrussi, catalogus-teksten door L. Clément de Ris, met een introductie door Ph. de Chennevières, Musée des Arts décoratifs, Paris 1880; *Designing the Décor. French drawings of the eighteenth century*, tentoonstellingscatalogus door P. Fuhring, Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon 2005.
- 45 P. Verlet, 'Le commerce des objets d'art et les marchands merciers à Paris au XVIIIe siècle', *Annales. Economies Sociétés Civilisations*, 1958, 1, pp. 10-35; S.L. Kaplan, 'The luxury guilds in Paris in the eighteenth century', *Francia. Forschungen zur Westeuropäischen Geschichte*, vol. 9, Parijs 1981, pp. 257-298; C. Sargentson, *Merchants and Luxury Markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, (Victoria and Albert Museum i.s.m. J. Paul Getty Museum), Frome, Somerset, 1996.
- 46 Zie bijvoorbeeld J. van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, (Studies in Prints and Printmaking, vol. 2), Rotterdam 1998; *Origins of European Printmaking. Fifteenth Century Woodcuts and Their Public*, tentoonstellingscatalogus door P. Parshall en R. Schoch, Washington, National Gallery of Art, en Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum, New Haven en Londen 2005; meer algemeen, E.L. Eisenstein, *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge (1979) 1997.
- 47 Hier volgen slechts enkele publicaties waarin de fundamentele aspecten van het fenomeen ornamentprent is benaderd vanuit verschillende gezichtspunten. P. Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlijn 1920; Berliner 1925-26, op.cit. (noot 2); P. Ward-Jackson, 'Some main streams and tributaries in European ornament, 1500-1750', *Victoria and Albert Museum Bulletin*, III, april, juli & oktober 1967, 2-4, pp. 58-71, 90-103, 121-134 (herdrukken Londen 1969, 1972, pp. 1-44); S. Jervis, *Printed furniture designs before 1650*, The Furniture History Society, Leeds 1974; M.-Th. Mandroux-França, 'Information artistique et « mass-media » au XVIIIe siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal', *Bracara Augusta*, XXVII, 1973, 64 (76), Braga 1974, pp. 1-36; J.S. Byrne, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, New York 1981; M.-Th. Mandroux-França, 'La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècle', *Actes du XXIVe congrès du C.I.H.A. Bologna 1979*, VIIIe section, *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, H. Zerner red., Milaan 1983, pp. 85-108; S.H. Goddard, 'The origin, use, and heritage of the small engraving in Renaissance Germany', in *The World in Miniature*.

NOTEN

- Engravings by the German Little Masters, 1500-1550*, tentoonstellingscatalogus door S.H. Goddard red., Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1988, pp. 13-29; S.-S. Tzeng, *Imitation und Originalität des Ornamentdesigns. Studien zur Entwicklung der kunstgewerblichen Musterbücher von 1750 bis 1900 in Frankreich, Deutschland und besonderes England*, (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 54), München 1994; P. Fuhring, 'De ornamentprent', *Kunstschrift*, 1996, 5, pp. 32-37, 45; Idem, *Ornament in Prent*, Amsterdam 1998; Idem, *Ornament Prints in the Rijksmuseum. II. Seventeenth Century*, 3 dln, (Studies in Prints and Printmaking, vol. 5), Amsterdam en Rotterdam 2004, dl. 1, introductie, pp. 17-38.
- 48 Berliner 1925-26, op.cit. (noot 2), p. 113, commentaar 1, verwierp terecht de veel herhaalde misvatting dat het produceren van ornamentprenten zou zijn ontstaan op het moment dat de kunstenaar zich losmaakte van het handwerk. Zie bijvoorbeeld A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt*, Berlijn 1888, p. 4.
- 49 Voor een overzicht zie R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Modelbooks*, Haarlem 1963. Voor een voorbeeld van een modelboek waarin ornament is opgenomen, V. Juren, 'Le Codex Chlumczansky', *Monuments et Mémoires*, vol. LXVIII, 1986, pp. 105-205.
- 50 Zie bijvoorbeeld W. Kemp, 'Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, pp. 219-240; *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts*, door B.L. Holman red., Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, Dubuque 1997, pp. 3-14.
- 51 Berliner 1926, op.cit. (noot 2), p. 119, commentaar punt 8; S. Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Londen 1984, p. 9: "The lack of a solid tradition of research into the history of design means that this dictionary rests upon some foundations which are both narrow and insecure.", en op p. 10: "It is precisely because many designers have been obscure figures that their resurrection in a dictionary is such a fascinating albeit difficult task. The variety and status and role of designers makes the study of their contacts, sources, patrons, clients and interrelationships very complex, but it is hoped that the use of capitals for cross-references may shed a raking light on this world- or underworld."

DE OTTEMA-KINGMA LEERSTOEL TOEGEPASTE KUNSTEN EN KUNSTNIJVERHEID

De Ottema-Kingma Stichting te Leeuwarden vierde in 2005 haar vijftigjarig bestaan. Dit gebeurde ondermeer met een groots symposium in Leeuwarden: 'De Museumcollecties: van Lust tot Last?' en als blijvend resultaat het boek 'De Museumcollecties: Een Lust en een Must!'. Het centrale thema was beheer en behoud van museaal erfgoed en de plicht om dit cultuurhistorische materiaal goed te presenteren aan belangstellenden en vooral ook om het goed te conserveren voor volgende generaties.

De Ottema-Kingma Stichting werd in 1955 opgericht om de nalatenschap, de collecties kunst, volkskunst en kunstnijverheid, en de financiële middelen van notaris Nanne Ottema en zijn echtgenote Grietje Ottema-Kingma te beheren en verder uit te bouwen. Dit leidde ertoe dat de Ottema-Kingma Stichting voor Friesland op museaal terrein een grote rol ging spelen. Inmiddels is de stichting eigenaar van ruim 20.000 voorwerpen, van middeleeuws tot hedendaags, die voor het merendeel aan diverse Friese musea in bruikleen zijn gegeven.

Bij gelegenheid van haar tiende lustrum besloot de Ottema-Kingma Stichting tevens tot de instelling van een bijzonder-hoogleraarschap dat werd gevestigd aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Met ingang van 1 december 2005 is de bijzondere leeropdracht Toegepaste Kunsten en Kunstnijverheid, vanwege de Ottema-Kingma Stichting verleend aan de kunsthistoricus dr. Peter Fuhring.

De Ottema-Kingma hoogleraar geeft onderwijs en verricht onderzoek op precies die gebieden waar het accent ligt van de verzamelingen van de Ottema-Kingma Stichting. Hiermee voegt hij een belangrijk aspect toe aan de opleiding Kunstgeschiedenis van de Nijmeegse universiteit. In Nijmegen bestond al expertise op het gebied van het middeleeuwse kunstvoorwerp en de negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse kunstnijverheid; de nieuwe bijzondere leeropdracht completeert dit aandachtsgebied, maar versterkt ook het onderwijs en onderzoek op het gebied van met name de zeventiende en achttiende eeuw. Bovendien zal de Ottema-Kingma-hoogleraar tenminste eenmaal per jaar een studiedag of andere presentatie organiseren in Friesland.