



BO
ZAR
EX
PO

10.09.2014 > 18.01.2015

Paintings from Siena
Ars Narrandi in Europe's Gothic Age

The Yellow Side Of Sociality
Italian Artists in Europe

Love Difference – Mar Mediterraneo.
Michelangelo Pistoletto

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES

CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)2 507 82 00

PERS
DOSSIER

Giovanni di Paolo, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1450, Siena, Pinacoteca Nazionale - V.u. | E.r. Paul Dujardin, rue Ravensteinstraat 23 - 1000 Brussel | Bruxelles - Vrij van zegel, art.187 | Exempt de timbre

GO BRA ds De Standaard Klara Knack Clear Channel LE SOIR M.V.I.E. screen screen arte



KINGDOM OF BELGIUM
www.diplo.be/legation



VILLE DE BRUXELLES
musees



Ministero
del bene e delle
attività culturali
e del turismo



italia2014.eu

INHOUDSTAFEL

Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese gotiek	2
Persbericht	2
Catalogustekst Mario Scalini - curator: "Op de wegen van aartsengel Michael"	4
The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe	18
Persbericht	18
Catalogustekst : Kunstwerken The Yellow Side of Sociality	20
Michelangelo Pistoletto	22
Love Difference - Mar Mediterraneo	22
The Third Paradise	22
Lezing Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte	22
Focus on Italy: Transversale activiteiten	23
Persbericht	23
BOZAR MUSIC	24
BOZAR CINEMA	26
BOZAR LITERATURE.....	26
BOZAR THEATRE.....	26
BOZAR DANCE.....	27
BOZAR ARCHITECTURE	28
BOZAR Electronic Arts Festival.....	29
Colloquium	29
Praktische informatie.....	30
Contactgegevens persdienst	31

10.09.2014 > 18.01.2015

PERSBERICHT

De tentoonstelling focust op de verfijnde middeleeuwse schildertraditie uit Siena. De bezoekers ontdekken meer dan 60 zeldzame meesterwerken uit het hoogtepunt van de Europese gotiek!

BOZAR brengt hulde aan Siena met **meer dan zestig bijzonder verfijnde meesterwerken** uit de collectie van de **Pinacoteca Nazionale di Siena**, aangevuld met bruiklenen uit Franse musea. Het publiek ontdekt **een zestigtal unieke werken** van de 13^e tot de 15^e eeuw, die voor het eerst getoond worden in het hart van Europa. Het **thematisch uitgestippeld parcours** laat de bezoekers kennismaken met werken uit de hoogdagen van de **Europese gotiek**.

Siena was in de 14^e en 15^e eeuw een van de voornaamste **artistieke, financiële en intellectuele centra** van Europa. De Siënese kunstenaars en hun ateliers hadden een uitstekende reputatie en stonden bekend voor hun **uitmuntende vakmanschap en geraffineerde schilderkunst**. Ze werden gevraagd door de voornaamste en welvarendste opdrachtgevers van Europa. Pausen, keizers, rijke handelaars en openbare instellingen van de stad deden gretig een beroep op hun talent.



“Ars narrandi”, de kunst van het vertellen

Onder impuls van schilders zoals **Duccio, Simone Martini**, de gebroeders **Lorenzetti, Sassetta** en **Giovanni Di Paolo**, ontwikkelde zich een **nieuwe stijl**. De meesters uit Siena maakten zich langzaam los van de Byzantijnse traditie met haar geïdealiseerde goddelijke en statische personages, en ontwikkelden een **meer verhalende beeldtaal**. De schilders uit Siena “vertelden” de bekende Bijbelverhalen op een **levendige en herkenbare manier**. De afgebeelde personages kregen een menselijk gezicht, toonden openlijk hun gevoelens en droegen eigentijdse kleren. Hierdoor konden de gelovigen zich beter identificeren met deze vrome voorbeelden. Die didactische rol valt niet te onderschatten in een tijd waarin het overgrote deel van de bevolking analfabeet was.



Siena, knooppunt in Europa

De ligging van Siena aan de **Via Francigena**, de pelgrimsroute die van het noorden van Europa naar Rome en verder via de Zuid-Italiaanse havens naar het Heilige Land voert, maakte van de stad een **belangrijk handelsknooppunt en bevorderde artistieke uitwisselingen**. De schilderijen, vaak makkelijk transporteerbare kleinoden zoals diptieken, draagbare retabels en miniaturen, werden verspreid via deze pelgrimsroute. Ze fascineerden zo ook de andere centra in Italië en drukten uiteindelijk hun stempel in heel Europa.



Afbeelding 4

Focus on Italy

Deze tentoonstelling wordt georganiseerd in samenwerking met de prestigieuze **Pinacoteca Nazionale di Siena** en het Franse **Musée des Beaux-Arts de Rouen** (waar de tentoonstelling te zien is van 21.03 > 17.08.2015). De tentoonstelling in Brussel vindt plaats in het kader van het **Italiaanse Voorzitterschap** van de Raad van de Europese Unie.

Naar aanleiding hiervan presenteert BOZAR het multidisciplinaire programma **Focus on Italy**, met naast de tentoonstelling *Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese Gotiek* ook hedendaagse kunst met *The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe*, muziek, theater, dans, literatuur, cinema en architectuur. Meer informatie op www.bozar.be (<http://www.bozar.be/activity.php?id=15252>).

Curatoren: Mario Scalini, Anna Maria Guiducci

Coproductie: Pinacoteca Nazionale di Siena, Musée des Beaux-Arts de Rouen

Steun: Ministry of Foreign Affairs of Italy, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto, Belgian Federal Public Service, Foreign Trade and Development Cooperation, Leventis Foundation

Onder de Hoge Bescherming van Hunne Majesteiten de Koning en de Koningin

Onder de Hoge Bescherming van de President van de Italiaanse Republiek

In het kader van: Het Italiaans voorzitterschap van de Raad van de Europese Unie

Credits:

Afbeelding 1: Madonna di San Bernardino, Dietisalvi di Speme, *Tronende Maria met Kind en twee engelen (de zogeheten Sint-Bernardinus-Madonna)*, 1262, inv. 16, tempera op paneel, 142 x 100 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Afbeelding 2: Madonna with Child, Simone Martini, *Maria met Kind*, 1300-1310, inv. 583, tempera op paneel, 88 x 57 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Afbeelding 3: Saint Michael Archangel, Angelo Puccinelli, *Tronende aartsengel Michael met de heilige Antonius abt en de heilige Johannes de Doper*, 1370-1380, inv. 67, tempera en goud op paneel, 182 x 154 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Afbeelding 4: Christ Instituting the Eucharist, Stefano di Giovanni, beter bekend als « Il Sassetta », *Instelling van de eucharistie*, 1424, inv. 167, Paneel van de predella van het altaarstuk van de Arte della Lana, tempera op paneel, 24.1 x 37.9 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Siena: een handelsknooppunt waar kunstwerken elkaar treffen

‘Zodoende ben ik van mening dat, waar alle overige schone kunsten door onze voorouders in geschrifte werden vastgelegd, ook de schilderkunst niet door onze Italiaanse schrijvers zal zijn verwaarloosd. Want in Italië waren de oude Etrusken in de schilderkunst het meest ervaren van allen.’ Met deze woorden maakte Leon Battista Alberti in zijn *De Pictura*¹ duidelijk dat de figuratieve artistieke expressie niet complementair is aan de literaire, maar gelijkwaardig eraan: ze is een eigenstandig idioom waardoor mensen van de meest uiteenlopende herkomst en traditie met elkaar kunnen communiceren.

Wat voor de traktaatschrijvers van de renaissance vanzelfsprekend was, lijkt nu minder evident, ook al werd in recente studies duidelijk gemaakt dat wij dingen die we zien vele keren sneller opnemen dan een geschreven boodschap. Je zou kunnen zeggen dat het lezen van visuele tekens ons inmiddels aangeboren is, terwijl het langzaam ontcijferen van het met veel minder betekenis geladen geschreven woord nog maar enkele duizenden jaren deel uitmaakt van onze cultuur.

Dit gegeven, dat we kunnen beschouwen als een axioma van de kunstgeschiedenis, houdt in dat eerst de inhoud van een beeld moet worden opgenomen en dat pas daarna kan worden nagegaan hoe efficiënt die tot uitdrukking werd gebracht. Pas beide elementen samen zeggen iets over de artistieke kwaliteit van wat onderzocht wordt.

De periode van midden 13de eeuw tot begin 16de eeuw is beslist de vruchtbaarste tijd van de artistieke productie in Siena. Daarop focussen betekent dat we moeten nagaan hoe daar een fenomeen ontstond dat zich later van daaruit verspreidde, namelijk een linguïstische uniformisering waarbij de hele toen bekende wereld betrokken was.²

Het eerste wat we voor ogen moeten houden, is dat Siena een knooppunt was op de zogeheten Via Francigena, de pelgrimsweg die vanuit Frankrijk naar Rome leidde en dan verder, via de havens van Apulië, naar de overzeese gebieden en Constantinopel, dat tot de verovering door de Turken in 1453 de hoofdstad van het Oost-Romeinse keizerrijk was. Ook de pelgrims- en handelswegen uit Duitsland kwamen in Siena samen. En in de periode tussen 1099 en 1244, respectievelijk het jaar waarin Jeruzalem door de christenen werd veroverd en dat waarin de stad hen weer afhandig werd gemaakt (onder keizer Frederik II), ontstond een economisch-politieke situatie waarin voortdurend mensen en goederen heen en weer reisden tussen de Noordzee en Egypte, ofwel via de Adriatische kust, ofwel via Rome (Afb. 1).

¹ Alberti, Leon Battista, *Over de schilderkunst*, vertaald door Lex Hermans, Amsterdam, Boom, 1966, p. 93.

² In zijn inleidende bijdrage aan de catalogus bij *Il Gotico a Siena*, een tentoonstelling die in 1982 plaatsvond in Siena, waar ze werd ontwikkeld, en daarna, met de nodige aanpassingen, in Avignon, verantwoordt Giovanni Previtali waarom hij ervoor kiest om, zoals men vanouds deed, de besproken periode te doen ophouden omstreeks het midden van de 15de eeuw. De eigenheid en de autonomie van de artistieke creativiteit in Siena komen tot een eind, zo argumenteert hij, wanneer Florence zo veel plaats begint in te nemen dat er nauwelijks nog ruimte overblijft voor het miniaturistische en kalligrafische dat volgens hem en vele anderen een soort *genius loci* was die de gevoeligheid van de lokale meesters vanaf het begin van een autonome ‘school’ vormgaf. Nu, meer dan dertig jaar na die complexe interpretatie van de Siense kunst, vergt het misschien meer dan ooit de nodige moed om een nieuwe interpretatie van die kunst niet als vermetel te doen overkomen en haar in verband te brengen met de Europese context. Dit laatste schemerde al door in de tentoonstellingen van 1982, maar pas met de recent verruimde inzichten over culturele en politieke toestanden kan de kunst van Siena worden ingeweven in het grote wandtapijt van de premaniëristische Europese cultuur – een echte kritische herziening van het oude standpunt is niet de bedoeling: met de middelen waarover we nu beschikken, zou dat te hoog gegrepen zijn. We mogen daarbij niet uit het oog verliezen dat de renaissance in haar Florentijnse vorm haast overal in Europa een vreemde eend in de bijt was. Ten noorden van de Alpen waren er weliswaar enkele momenten van bloei – op het grondgebied van Matthias Corvinus, in de gebieden onder Venetiaans bewind aan de Adriatische en de Egeïsche Zee en hier en daar in Frankrijk, Spanje en Vlaanderen –, maar die bleven steeds beperkt in de tijd. En op het schiereiland bleven episodes zoals die van Napels en van Castiglione Olona (waar Florentijnse en Siense ambachtsslui samenleefden) enclaves in de algemene gotische gevoeligheid.

Van Brussel over Parijs, Rome en de havens van het schiereiland trok een stroom mensen richting Constantinopel en het Heilig Land onder de bescherming van de heilige Michael, de aartsengel die steden en abdijen onder zijn hoede nam en niet alleen in tal van kerken maar de facto zowat overal vereerd werd. Het buitengewoon complexe algemene kader verplicht de vorsers nu tot wat ooit onmogelijk of zelfs ondenkbaar was: een interdisciplinaire, internationale kijk op de gebeurtenissen is heden ten dage veel meer aangewezen dan aandacht voor het particuliere van lokale kunstuitingen. Anders gezegd: het wordt steeds duidelijker dat de horizon van de middeleeuwse mens veel ruimer was dan men tot nog toe dacht en dat de culturele uitwisseling gebruikelijker en intenser was dan eerder aangenomen.

De stroom van mensen en dingen die op gang kwam, leidde in minder dan twee generaties tot een netwerk van relaties dat in de oudheid nooit bestaan had en waarin gemeenschappelijke factoren hand in hand gingen met symbolen van uiteenlopende origine.



Afb. 1 — Opicinus de Canistris (1296-ca. 1350), *Antropomorfe kaart*, gemaakt aan het pauselijke hof in Avignon, Roma, Biblioteca Vaticana, Codex Palatinus 1993, f. 5r.

Samenhang en waarde van de kunsten in de middeleeuwen en de renaissance

In middeleeuwse schilderateliers werden ook gebruiksvoorwerpen vervaardigd: beschilderde meubels, schilden en vlaggen, maar ook helmen en helmkammen, die tot in de 15de eeuw allemaal beschilderd waren, en verder zegels, liturgisch en profaan edelsmeedwerk, bewerkt, beschilderd en verguld leer, etc. Bij het bestuderen van de middeleeuwse kunst, met name in Italië, is men tot nu toe te particularistisch te werk gegaan: het onderzoeksgebied werd te beperkt gehouden en dat kwam de resultaten niet ten goede. Onderzoek naar kunst uit een tijd die ver van ons af ligt en daarom vaak schaars gedocumenteerd is, is altijd een complexe zaak, maar vooral de studie van niet-monumentale kunst lijdt onder dat gebrek aan bronnen.

Gelukkig zijn er in Siena veel geschreven bronnen bewaard gebleven: officiële opdrachten en toelatingen tot het uitvoeren van opdrachten van derden. Om te kunnen gelden als parameter voor een meer algemene interpretatie van artistieke fenomenen moet het redelijk accurate en voldoende betrouwbare kader dat zo kon worden geschetst, nu nog worden bevestigd door het te vergelijken met wat elders plaatsvond. In elk geval lijkt uit de documenten en uit de – altijd enigszins geïdealiseerde maar toch betrouwbare – lokale traditie te kunnen worden afgeleid dat men dit kader kan projecteren op de rest van Europa, zeker op de gebieden in Frankrijk en het zuiden van Italië waarvan de geschiedenis verbonden is met het huis van Anjou. Bevestiging lijken we ook te kunnen vinden in wat zich later voordeed in Florence en in wat werd beschreven door Lorenzo Ghiberti in zijn *Commentari* en door Giorgio Vasari in zijn *Vite*.

Kunstenaars namen deel aan alle aspecten van het maatschappelijke leven en kwamen dus ook in het krijgsgewoel terecht. Zo werd de Florentijnse schilder Coppo di Marcovaldo in de slag bij Montaperti (4 september 1260) door de Senezen krijgsgevangen gemaakt, waarna hij, wellicht om zijn vrijlating af te kopen, de *Maestà* schilderde - gesigneerd en 1621 gedateerd - die nu in de basiliek San Clemente in Santa Maria dei Servi in Siena hangt.

Maar wat deed een schilder in het leger van Florence? Het antwoord lijkt eenvoudig: hij beschilderde en herstelde schilden, ontwierp houten belegeringstuig en bewerkte het leer van het paardentuig en van de soldatenharnassen (een blik op het grafmonument van Guillaume Bertrand de Durfort, die in 1289 in de slag bij Campaldino de dood vond, in de Basilica della Santissima

Annunziata in Florence, maakt al heel veel duidelijk). Deze kunstenaars waren verfijnde polyvalente ambachtslieden, in dienst van de heersende klasse, leiders van een atelier of - als de opdrachten dat vereisten - van een tijdelijke groepering van 'soortgenoten', bedreven, zoals Cennino Cennini zegt, in het schilderen met olieverf en met tempera, het vergulden, het bosseleren, het aanbrenge van gips en nog veel meer.

Als we terdege rekening houden met de aanwezigheid van kunstenaars in de christelijke legers, ook in overzeese gebieden, dienen we onze visie op de activiteiten van deze mensen bij te stellen. Ter verklaring van die aanwezigheid kan niet alleen worden aangevoerd dat deze kunstenaars-ambachtshuizen onmisbaar waren voor de logistieke noden van een leger, zoals reeds aangestipt overigens, maar dient ook gezegd dat elke christen toen wel graag op bedevaart wilde naar de heilige plaatsen in de Oriënt (om niet te zeggen naar het gemakkelijker bereikbare Rome), en dat meereizen met een koninklijk of keizerlijk leger veruit de veiligste manier was om dat verlangen concreet gestalte te geven.

Alleen al de vele geïllustreerde (maar vaak niet met woorden toegelichte) *poliorketika* (traktaten van Byzantijnse oorsprong over belegeringstactieken) die nog in onze bibliotheken bewaard zijn, tonen aan dat bouwers van belegeringswerktuigen, die bovendien als bouwmeester ook nog eens kerken en versterkingen konden optrekken, meetrokken met de kruisvaarders. Alle kunsten droegen bij aan de grootse onderneming die een kruistocht was.

Als ambachtshuizen uit het Noorden naar Jeruzalem trokken, is het ondenkbaar dat de creativiteit ook niet letterlijk de omgekeerde weg aflegde. De kunstenaars en ambachtshuizen die naar het Oosten getrokken waren, en daar fortuin gemaakt hadden, een religieuze ervaring hadden opgedaan of nieuwe (profane) vaardigheden hadden verworven, keerden terug naar hun gezin en hun vroegere gemeenschap om daarvoor een rustiger en veiliger leven te leiden.

Toch blijven wij het moeilijk hebben om het haast onbetwistbare feit aan te nemen dat veel meesters die wij vandaag beschouwen als vernieuwers van het picturale idioom van de middeleeuwen, een kortere of langere opleiding als maker van gebruiksvoorwerpen hadden genoten. Om weer dicht bij de historische werkelijkheid te komen moeten we afstappen van een visie die zich vooral na de 16de eeuw ontwikkelde, maar geïnitieerd werd door de *Vite* van Vasari. Om redenen die historici en critici nu voldoende verhelderd hebben, stelde deze kunsthistoricus avant la lettre het creatieve genie van bouwmeesters, schilders en beeldhouwers in het licht om hen te verheffen tot de rang van geleerde. Steunend op de haast mythische figuur van Michelangelo vond Vasari het beeld uit van het scheppende genie. Zo begon men in de 16de eeuw een kunstwerk te zien als een individuele, poëtische creatie, een visie die in de romantiek nog werd versterkt en die wij ons in die vorm eigen hebben gemaakt.

Dat de dagelijkse werkelijkheid van een middeleeuws kunstenaar er heel anders uitzag, blijkt onder meer uit een beroemde anekdote over Giotto die Vasari zelf vertelt. Als Giotto probleemloos de opdracht van een medeburger aanvaardde om een *palvese* te decoreren, mogen we er zeker van zijn dat zulks niet ongebruikelijk was. Een *palvese* is een groot, vaak rijk versierd infanteristschild met daarop het familiewapen, dat werd rondgedragen door een page; een goed voorbeeld is het door Taddeo di Bartolo opnieuw gedecoreerde stuk met het wapen van de familie Bonamici, nu in het Museo Stefano Bardini in Florence (afb.2)³



Afb. 2 - Taddeo di Bartolo (1362 - 1422), *Palvese* met het wapen van de familie Bonamici, Florence, Museo Stefano Bardini.

³ In *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento* (Siena 2010, E.29, p. 418) schreef Gianluca Amato onlangs een korte tekst waarin hij aantoont dat het de familie Bonamici aan wie dit waardevolle object toebehoorde,

Dit soort werk behoorde tot de dagelijkse taken van een atelier. Ook de meester haalde er zijn neus niet voor op, zeker als het om een veeleisende opdracht ging. De grap die de schilder in de anekdote met de arrogante opdrachtgever uithaalt, draait niet rond wat de man bestelt, maar rond diens onbeduidendheid. Toen hij Giotto zonder verdere informatie vroeg 'zijn wapen' op het schild aan te brengen, deed hij immers alsof iedereen, de schilder inclusief, hem kende als een edelman van aanzien. Dat is ook wat Giotto hem te kennen gaf toen hij hem het afgewerkte schild weer overhandigde: 'als je een de' Bardi was geweest', had ik geweten wat ik erop moest aanbrengen, zei hij toen de man verbaasd keek naar wat erop stond: een ronde helm, een kuras, een zwaard en nog een aantal elementen van een krijsuitrusting. De man had gevraagd dat Giotto zijn wapen op het schild zou aanbrengen, en de schilder had gespeeld met de dubbele betekenis van het woord 'wapen' – en het resultaat was wellicht een mooi stilleven.

Schilden, wapens, emblemen, ornamenten op gebruiksvoorwerpen: dat was waar schilders hun dagelijks brood mee verdienden. Uit documenten blijkt dat ook Duccio di Buoninsegna aan het begin van zijn carrière 'wapenschilder' was. In 1278 werd hij betaald voor twaalf kasten voor de gemeentelijke documenten van Siena.⁴ Die waren beslist niet rijkelijk versierd, zoals men in de tijd van de neogotiek dacht: op de weinige bewaard gebleven voorwerpen voor openbaar gebruik, overheersen heraldische elementen – onder meer op de met ijzer beslagen kist met een *Annunciatie* van Francesco di Vannuccio (ca.1330-vóór 1391) in het Palazzo Pubblico in Siena (afb. 3).



Afb. 3 - Francesco di Vannuccio (werkzaam 1356-1389, Kist met ijzerbeslag en wapenschilden, 64 x 38 x 33 cm, Siena, Palazzo Pubblico.

De heraldiek was trouwens Europa's meest eigen idioom. Haar wortels lagen noch in de late oudheid en haar in de mythologie verankerde symboliek, noch in het christelijke Byzantium en zijn syncretische symboliek en iconografie, die teruggaan op de teksten van de Schrift.

niet die van Siena maar die van Volterra is. Gezien de vlotheid waarmee heraldische motieven van de ene gemeente naar de andere overgingen, ook buiten Toscane, kan deze identificatie nog tot meer verrassingen leiden, maar in elk geval heeft radiografisch onderzoek aan het licht gebracht dat het oorspronkelijke decor van dit schild uitsluitend geometrisch van aard was (met dank aan Fiorenza Scalia die me hiervan op de hoogte bracht). Daaruit mogen we afleiden dat het infanteristenschild, dat Laking typologisch circa 1405 dateerde (G. F. Laking, *A record of European armour and arms through seven centuries*, Cambridge, 1920-1922, p. 227), oorspronkelijk bedoeld was voor gebruik op het slagveld. Door zijn vorm, die lichtjes verschilt van die van ridderschilden (die in de periode waar het ons om te doen is, de vorm hadden van een *targa*, een kleiner schild dat onderdeel van het familieblazoen werd), is het uitgesloten dat het gemaakt werd om mee te pronken. Dat op de muren van de wapenzaal in het Palazzo Davanzati in Florence fresco's met dergelijke krijgsschilden werden geschilderd, wijst in dezelfde richting. Uit inventarissen van de betrokken periode blijkt dat *targhe* [meervoud van *targa* – nvdv] met de bijbehorende standaarden binnenshuis werden tentoongesteld en daar een van de weinige tekenen waren van de riddertitel die door de gemeente aan een van de leden van het huis was toegekend. Het is dus onwaarschijnlijk dat het schild in het Museo Bardini die functie had. Eventueel kan dat toch het geval geweest zijn als het ging om iets wat gegund was door het hoofd van het huis Anjou (de gulden lelies onder barensteel) of om de zaligspreking van de afgebeelde, die volgens Laking – hij gaat daarvoor voort op de tekst in de rand – overleed in 1405. Anderzijds wordt het blazoen door de helm met kam geïndividualiseerd: het gaat niet om het wapenschild van de Bonamici's, maar om dat van één welbepaald lid van het huis (wie dat dan is, valt nog na te gaan). Mogelijk gaat het dus om een schild dat werd gemaakt, uitgaande van een antiek voorbeeld, toen aan iemand een openbare functie werd toegekend waarvoor het hebben van een wapenschild vereist was (bijvoorbeeld burgemeester of 'kapitein van het volk' in een gemeente). Dat schilden met het familiewapen op graven werden aangebracht op het ogenblik waarop hun eigenaar het aardse met het hemelse verwisselde, is als wijdverspreid Europees gebruik zo goed gedocumenteerd dat we daar hier niet over hoeven uit te wijden, maar het lijkt wel de meest plausibele hypothese om te verklaren hoe dit stuk in de handen van Stefano Bardini kwam. Kijken we naar de veilingcatalogus van 1899 waarnaar Amato verwijst, dan zien we dat Bardini adellijke schilden had kunnen verzamelen (zowel *targhe* en *targoni* als *palvesi*; zie ook de catalogi van 1902 en 1918). Waarschijnlijk waren ze van gemeentelijke gebouwen gehaald in de periode van de eenmaking van Italië of waren ze verwijderd van de vele militaire trofeeën die bijvoorbeeld adellijke graven 'tooiden', tot in de kapellen van de Santa Croce van Florence toe. Andere schilden met figuren, zoals dat van Andrea del Castagno of dat van Antonio del Pollaiuolo, vallen niet onder dezelfde noemer omdat ze andere bestaansredenen hebben, maar bij gebrek aan plaats wijden we daar hier niet over uit.

⁴ Giulietta Chelazzi Dini, 'La pittura della prima metà del Trecento, Duccio di Buoninsegna', in G. Chelazzi Dini, A. Angelini en B. Sani, *Pittura senese*, Milaan 1997, p. 19.

In zijn fundamentele overzichtswerk over middeleeuwse bestiaria brengt Pastoureau tussen de regels elementen aan die verklaren hoe de wapenkunde in haar ‘figuratieve’ vorm ontstond. Belangrijk daarbij is dat de dieren verwijzen naar wereldse deugden en ondeugden.⁵

Hoezeer de heraldiek de communicatie in de leken- en de politieke wereld ondersteunt, kan worden afgeleid uit de geschiedenis van dit idioom, dat ook nu nog min of meer expliciet een rol speelt in ons dagelijkse leven. Hetzelfde geldt trouwens voor de christelijke iconografie. Als een beeld van een moeder met kind ons diep raakt, is dat omdat afbeeldingen van Maria met Kind in ons collectief onbewuste zitten, en als van een met eyeliner omrand vrouwenoog een sterk *appeal* uitgaat, heeft dat veel te maken met de nadruk op de blik in Byzantijnse iconen.

Door de stroom van mensen en dingen die minstens drie eeuwen lang via de havens van Apulië naar Rome en Constantinopel – en terug – trok, gingen producten die in Siena voor vooraanstaande pelgrims vervaardigd werden, de basis van een beeldende taal die zowel ingang vond in Frankrijk, Engeland, de Nederlanden en het Iberisch schiereiland als in Bohemen en zo in het hele Heilig Roomse Rijk, tot in de Baltische landen en Polen en zelfs tot in Rusland.

Duccio en Hendrik VII van Luxemburg

Een van de meesterwerken die van de Pinacoteca Nazionale di Siena het belangrijkste schrijn van middeleeuwse schilderijen op paneel ter wereld maken, is een uitzonderlijk goed bewaarde reistriptiek (inv. 35, fig. 6; cat. 3). In de middeleeuwen werden relatief veel draagbare diptieken en triptieken vervaardigd. Ze ondersteunden en gaven uitdrukking aan de vroomheid van mensen die op reis gingen. Voorganger van de houten, beschilderde versie waren de ivoren luikjes die van omstreeks 1230-1250 tot voorbij het eind van de eeuw werden gesneden in werkplaatsen die ook voor het Franse hof werkten. Blijkbaar werden die in groten getale vervaardigd, want er bleven er behoorlijk wat van bewaard. De vele scharnierende en opklapbare ivoren diptiekjes (de triptiekjes van dat soort zijn minder talrijk) toonden, soms in meerdere registers, afbeeldingen van episoden uit het leven en het lijdensverhaal van Christus of, zij het minder vaak, uit het leven van Maria. Deze wijdverspreide, somptueuze werkjes waren aanvankelijk verfraaid met felle kleuren (blauw, goud, rood en groen) en soms ook met carnaties voor de gezichten en de naakte delen, en met een overvloed aan details voor de kleding, de ogen en de mond van de figuren. Als vermogende mensen – edelen, vorsten, handelaars, kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders... – op reis gingen, namen ze deze luikjes mee als devotie-object, relikwie of apotropaion (wat ruikt naar bijgeloof en alleszins ver afstaat van onze huidige manier van geloven).

Er was veel vraag naar deze meesterlijke snijwerkjes. Wie het zich kon veroorloven, kocht er een en liet een van de vaste composities eventueel wat aanpassen. De studies die aan deze werken werden gewijd, geven een goed idee van de originaliteit van sommige exemplaren.⁶ Dat de oorsprong van deze ivoren in Frankrijk ligt, met name in Île-de-France en dus in hofkringen, lijkt mijns inziens geen twijfel, maar er was toch enige concurrentie vanuit Duitse (keizerlijke?) hoek. Een Duits werkje is gemakkelijk te onderscheiden van een Frans door wat je dialectische verschuivingen zou kunnen noemen. De weergave van de vormen doet dan denken aan grote Duitse reliëfs uit dezelfde periode of aan stilistische varianten op monumenten uit het oosten van Europa. Dit totaalbeeld wordt bevestigd door het feit dat de Anjous de handel in ivoor monopoliseerden nadat dit uit Afrika afkomstige materiaal van de 5de tot de 12de eeuw een van de geliefkoosde grondstoffen van de Byzantijnse hofkunst was geweest.

⁵ Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Parijs 2011.

⁶ Het meest recente repertorium is dat van de middeleeuwse ivoorsnijwerken van het Louvre: Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux, V^e-XV^e siècle*, Parijs 2003 (voor eerder onderzoek verwijzen we naar de bibliografie in dit werk). In alle collecties middeleeuwse kunst komt dit soort werkjes voor, maar de grootste verzamelingen zijn die van het British Museum en het Victoria and Albert Museum in Londen.

Het hier afgebeelde exemplaar (afb. 4), afkomstig uit Siena – meer bepaald uit de kerk van San Pellegrino alla Sapienza – is bijzonder interessant omdat de architectonische structuur van het geheel – in gesneden en verguld hout – origineel is en de afzonderlijke figuren – met uitzondering van het hoofd van Maria niet in ivoor maar in been – geïnspireerd zijn naar Midden-Europese voorbeelden.

Afb. 4 - Duitsland (Saksen?), laatste kwart 13^{de} eeuw. *Draagbare triptiek met verhalen uit het leven van Maria* (Annunciatie, Visitatie, Geboorte van Christus en Aanbedding van de wijzen, Presentatie in de tempel), benen snijwerk op verguld houtsnijwerk (het hoofd van Maria is Italiaans werk; de Maria van de Annunciatie, de vleugels van de aartsengel en één van de wijzen ontbreken); in depot in de Pinacoteca Nazionale, Siena.



De karavaanwegen uit Afrika naar het Verre Oosten (waar ivoor voor allerlei creaties werd gebruikt; ook nu nog worden de Japanse netsukes bij voorkeur gesneden in ivoor en bij gebrek daaraan in zogeheten fossielivoor), zullen onvermijdelijk over het grondgebied van de christelijke overzeese vorstendommen hebben gelopen. Kraken en galeien brachten het kostbare materiaal vandaar wellicht ook naar Napels, Pisa en de Zuid-Franse havens, waarna het over de weg richting Parijs ging.

Dat er op het Italiaanse schiereiland zo weinig gotische ivooren te vinden zijn (afb. 5),⁷ doet vermoeden dat de handel in ivoor een – wellicht koninklijk – monopolie was. Anderzijds blijkt uit het feit dat in de statuten van fabrikanten van pantserhandschoenen in Parijs sprake is van exemplaren waarbij tussen twee lagen leer baleinen werden aangebracht (*gantelets de baleine*), dat er ter plaatse zowel arbeiders waren die dit soort werk konden uitvoeren, als een clientèle dat voldoende verfijnd was om ernaar te vragen.

Afb. 5 - Andrea Pisano, Pisa of Florence 1330-1340, *Knop van een instrument of een dolk; Bootsman of astroloog met sextant* (ontbrekend, hier bijgetekend), ivoorsnijwerk, privécollectie.



We lijken te zijn afgedwaald, maar als we voor ogen houden dat Siena op de hoofdadere lag van de Via Francigena, kunnen we ons zó indenken dat veel ivooren diptieken en triptieken er op hun doortocht naar elders even te zien waren. De lokale kunstenaars, die al meesters waren in het weergeven van ‘iconen’ in de Romeins-Constantinopolitaanse traditie, zullen op deze ‘concurrentie’ gereageerd hebben door geliefde devotionele onderwerpen op een gemakkelijker te transporteren

⁷ De kruisbeelden niet te na gesproken ken ik als Italiaanse producten alleen de spectaculaire *Madonna met Kind* van Giovanni Pisano (nu in het Museo dell’Opera van de dom van Pisa) en de knop van Andrea Pisano die ik hier reproduceer en die ik eerder voorstelde in het essay ‘Tesori dalle rotte d’Oriente’ in Guido Vannini en Michele Nucciotti, *Da Petra a Showbak, archeologia di una frontiera*, tent.cat., Florence 2009, p. 156-161, afb. a p. 156. Er is ook ivoorsnijwerk uit de school van Salerno, en een diptiekje als dat van Coultard komt uit een nog niet nader geïdentificeerde school. De werken van de Embriachi’s, meestal in nijlpaardtand, vormen een hoofdstuk apart.

formaat uit te werken en meer dan voorheen ‘miniaturen’ te maken van verhalen en verhaalcycli uit gezaghebbende codices (die op hun beurt teruggingen op Byzantijnse boekrollen). Wellicht ontstonden daar zo typologieën voor alle beurzen, van opklapbare diptiekjes met misschien alleen maar een Kruisiging tot triptiekjes met twee openklappende vleugels.

Van de vroegste productie van dit soort werken is niet veel bewaard gebleven. Pas eind 13de eeuw is een reactie van de lokale kunstenaars aanwijsbaar. Het is best mogelijk dat tot middelgrote afmetingen teruggebrachte *Madonna*'s zoals die van Guido da Siena of Dietisalvi di Speme al bedoeld waren voor gebruik in huiselijke kring of in een kleine religieuze gemeenschap, maar ook het gebruik om de platten van de rekenboeken van de gemeente Siena (de befaamde *biccherno*) te decoreren zal van invloed zijn geweest op de latere ontwikkelingen en de verspreiding van werken op klein formaat.

We weten dat Duccio dit soort kleinere werken vervaardigde, al bleven er weinig bewaard en kregen ze niet de nodige aandacht van de onderzoekers, die zich liever bezighielden met zijn grote werken, zoals zijn *Maestà* voor de Compagnia dei Laudesi in de Santa Maria Novella in Florence (1285) en zijn tweezijdige retabel voor de dom van Siena (1311). Toch wordt de kleine *Madonna van de franciscanen* in de Pinacoteca Nazionale di Siena unaniem aan hem toegeschreven. Van zijn late werken kunnen er slechts weinig met zekerheid gedateerd worden. Het opstellen van een chronologie van het oeuvre van een kunstenaar is altijd een moeilijke onderneming, maar hier zijn er elementen die elke reconstructie bemoeilijken. Toch kunnen we met zekerheid zeggen dat de draagbare triptiek die nu in de Pinacoteca Nazionale di Siena bewaard wordt (inv. 35; cat. 3), in 1313 ontstond onder Duccio's directe supervisie en dat hij een deel ervan voor eigen rekening nam.

Het werk werd soms, om verschillende redenen, uit de catalogus geschrapt, maar enkele kenners, onder meer Miklós Boskovits, bleven het toeschrijven aan de meester. Bij de contouren van de figuren is veel verf weggevallen, zodat het werk daar niet goed leesbaar is. Elders bleef de verflaag zeer goed behouden. De schade is dan ook te wijten aan een werkwijze die noch door Duccio noch door de school van Siena in het algemeen werd toegepast: het bladgoud van de ondergrond sluit niet perfect aan bij die contouren.

Om tal van redenen, gaande van de vormelijke nauwgezetheid van de meester-schilders tot het repetitieve van de composities (dat geen gevolg was van gebrek aan ideeën, maar waarvoor bewust gekozen werd), werden afzonderlijke figuren of groepen van personages gewoonlijk nauwkeurig omschreven (in de letterlijke zin van het woord). Dat was alleen mogelijk als de compositie vooraf op de drager goed werd voorbereid, wat veronderstelt dat de schrijnwerker en de vergulder vanaf het begin goed wisten waar de figuren zouden komen en welke delen van het paneel figuurvrij zouden blijven. Met dit soort doorgedreven vakmanschap en samenwerking kon men de benodigde hoeveelheid bladgoud aanzienlijk beperken. Voor ons, die beschikken over een overvloed aan grondstoffen, is dat moeilijk te begrijpen, maar toen kon men dit materiaal alleen betrekken uit het Byzantijnse Oosten, in de vorm van gouden munten.⁸

Bij het aanbrengen van het bladgoud op de met Armeense bolus voorbereide vlakken die vrij moesten blijven, moest men dus zeer nauwgezet te werk gaan. De overblijvende gedeelten werden dan met tempera beschilderd. Alleen zo zou het eindresultaat duurzaam zijn, want tempera hecht nauwelijks of niet op bladgoud. Bovendien vermeed men zo dat het metaal door de verf schemerde, een probleem dat schilders slechts moeilijk konden oplossen.⁹

⁸ In Sovano werd in de kerk van San Mamiliano onlangs een schat van 129 solidi uit de vijfde eeuw teruggevonden. Zie Laura Arcangeli, Gabriella Barbieri en Maria Angela Turchetti, *Il Tesoro ritrovato*, Pitigliano 2012.

⁹ Soms werd dit doorschemer-effect bewust nagestreefd. Men gebruikte dan ofwel bladzilver ofwel bladgoud. Een goed voorbeeld is de *Madonna del Popolo* in de basiliek Santa Maria del Carmine in Florence.

De besproken triptiek (afb. 6) was onbetwistbaar draagbaar, al moest je dan gezien zijn afmetingen wel over een muilezel beschikken. Hij was dus bestemd voor een hooggeplaatst iemand. Dat hij werd vervaardigd als geschenk voor Hendrik VII van Luxemburg, die in Siena verwacht werd toen hij in 1312-1313 naar Rome trok en vandaar weer naar huis, blijkt uit het feit dat de man die op het middenpaneel links van Maria vroom neerknielt, door zijn purperen gewaad en zijn gekroonde hoofd onmiskenbaar een soeverein is. Bovendien vertoont het gewaad *clavi*. In de oosterse mode, zoals die bijvoorbeeld te zien is op de mozaïeken van de San Vitale in Ravenna (om een voorbeeld van hofcultuur in Italië te noemen) waren deze ingewerkte stroken stof of borduursel voorbehouden aan de heersende klasse. En last but not least garandeert de verhouding in afmetingen tussen Maria en de geknielde dat deze laatste zeer hoog in rang moet staan.



Afb. 6 - Duccio di Buoninsegna en atelier (Meester van de Gondi-Maesta), triptiek met taferelen uit het leven van Maria, tempera op deels verguld paneel, Keizer Hendrik VII knielend voor Maria, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 35. Detail van cat. 3

Deze gegevens zijn zo onaanvechtbaar dat het moeilijk wordt om te beweren dat de uitvoering van dit meesterwerk niet werd toevertrouwd aan Duccio – waarbij dit auteurschap moet worden geïnterpreteerd zoals het toen gold: het betekent niet dat hij elk detail eigenhandig heeft geschilderd.

De opdrachtgever, naar alle waarschijnlijkheid het stadsbestuur van Siena, zal erop aangedrongen hebben dat het snel ging, want het werk moest klaar zijn bij de aankomst van het keizerlijke gevolg. Dat verklaart waarom het bladgoud, tegen de gewoonte in, niet heel nauwkeurig werd aangebracht. De vergulder zal geweten hebben wat er zou worden afgebeeld, maar niet waar alles precies moest komen. Dat verklaart de slordige profielen van de berg rond de Geboortegrot en van de rots waarin het graf van Christus is uitgehouwen. Omwille van de beperkte tijd die beschikbaar was voor de uitvoering van het werk, zullen medewerkers ingezet zijn om de zijvleugels te schilderen.

Dat de contouren van de figuren verloren gingen, heeft begrijpelijkerwijs twijfel gezaaid over het auteurschap van Duccio. Een geoefend oog ziet inderdaad vormelijke discrepanties die wijzen in de richting van een medewerker met de noodnaam Meester van de Gondi-Maestà. Niettemin kunnen de gedurfde verkorte weergaven van Maria's tronen, met name die van de Annunciatie in het rechterzwijk, moeilijk worden toegeschreven aan een medewerker, net zo min als de ravissante Maria in Majesteit die met een sierlijk en letterlijk hoffelijk gebaar een bloem toont: haar menselijke, helemaal niet meer iconachtige gezicht, de weergave van de plooval (traditioneel in één kleur, maar met vaste hand uitgewerkt en gehoogd) en van de volumes en de vloeiende omtreklijnen van de stoffen geven haar een consistentie die haar krachtig doet uitkomen tegen de marmeren achtergrond van de troon.

Als je denkt aan de plechtigheden rond de installatie van de *Maestà* in de dom van Siena in 1311, lijkt het mij voor de hand te liggen dat de stad aan de hoogste seculiere gezagsdrager van het Westen een meesterwerk van zijn grootste kunstenaar wilde schenken.

Een dergelijk eerbetoon stemde trouwens overeen met wat Siena elke keer deed als een vooraanstaande figuur de stad aandeed. En dat gebeurde haast elke dag. Geen wonder dus dat de collecties van musea en verzamelaars nog steeds veel kleine werken van de lokale school bevatten.

Een daarvan is een paneeltje (afb. 7) dat in de 19de eeuw helaas sterk te lijden had van een onoordeelkundige schoonmaakbeurt en waarop de Gekruisigde is afgebeeld met links en rechts van hem Maria en Johannes de evangelist, die, voor zover kan worden afgeleid uit de tekening op de imprimatura, ingehouden droefheid en vertwijfeling uitstralen. Dit werkje van Simone Martini, met dezelfde rijke bestempeling als het zogeheten Stroganoff-diptiek in Sint-Petersburg en op de *Engel* in

Washington, beide van Simone Martini, lijkt Duccio's interpretatie van het prototype deels te volgen en deels te vernieuwen. Later in de 14de eeuw zouden trouwens veel kunstenaars zich aansluiten bij Duccio's versie.¹⁰



Afb. 7 - Simone Martini (en medewerkers?), paxtafel, *Kruisiging met Maria en Johannes*, ca. 1330, Cerreto Guidi, Museo Storico della Caccia e del Territorio, verzameling Stefano Bardini.

Religieuze en profane luxeobjecten; zeldzame, kostbare materialen

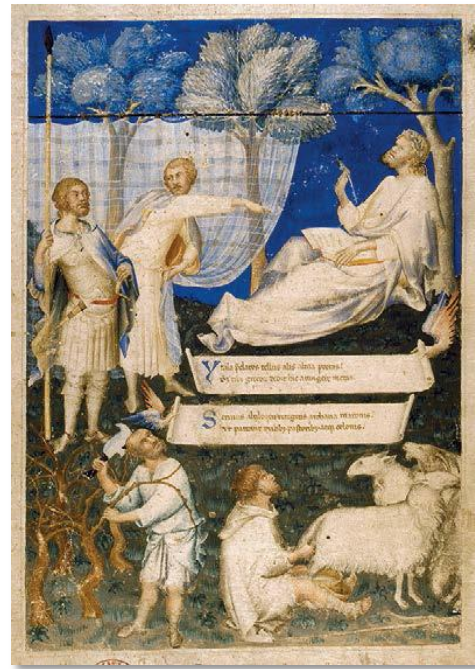
De bloeiende handel in geschilderde objecten verrijkte de stad en bood werk aan een groot aantal meesters. Deze bron van inkomsten was zo belangrijk, dat na de Zwarte Pest van 1348 het aantal arbeiders in de sector werd geteld – zoals men dat zou doen voor elke bron van inkomsten die door een ramp getroffen werd. Wat bewaard bleef van de schilderijtjes, de handschriften met miniaturen, en de gebruiksvoorwerpen (bijvoorbeeld kisten en dozen die werden versierd met een reliëf van gips en lijn en vervolgens verguld) geeft ons een goed idee van de omzet in de kunst- en de geloofswereld van Siena. Over de edelsmeedkunst en het bewerken van minder edele metalen (door de zogeheten *ottonari*) (afb. 8) zijn we veel minder goed gelicht.



Afb. 8 - Siënese of Franse edelsmid, 1290-1310, *Bozzetta voor paardenbit, met het wapen van de familie Tolomei en hybride wezens of pauwen*, kopersnijwerk (vroeger verzilverd en geëmailleerd), privécollectie.

¹⁰ Met dank aan Luciano Bellosi, die mijn veronderstelling bevestigde. Ook kunstenaars als Bartolomeo Bulgarini werkten met dit soort stempels (bijvoorbeeld bij de heilige Ansanus en de heilige Galganus op de triptiek in de Pinacoteca Nazionale di Siena, inv. PNS 42-43). De elegante gotische lijnvoering van de *Kruisiging met de heilige Franciscus* van Ugolino di Nerio (Pinacoteca Nazionale di Siena, inv. PNS 34) lijkt afhankelijk van het hier gereproduceerde paneeltje (een *pace*) dat misschien door Simone Martini werd geschilderd en ooit tot de collectie Bardini behoorde. Dat dit het prototype is of minstens dichterbij het prototype staat dan het werk van Di Nerio, kan worden afgeleid uit het feit dat zijn compositie helderder is: er is een evenwicht tussen lege ruimten en volle volumes, wat de treurende figuren een sprekende monumentaliteit verleent, de contouren zijn krachtig en de houdingen origineel. Ugolino slaagt er niet in de juiste verhouding aan te houden tussen de krachteloze Christus, Maria en Johannes, die de zoom van zijn mantel naar zijn gezicht brengt en daardoor doet denken aan de schuwe Uta van Naumburg en aan de ridder van het Camposanto Monumentale in Pisa, die zijn verontwaardiging niet kan verbergen als hij de drie weggrotende doden ziet. Bij Ugolino is de boogvorm van Jezus' onderlijf vrij stug, op het Bardini-paneel is hij van een natuurlijke soepelheid.

Over deze productie is nog steeds niet veel geweten. De enige vondst die we hier kunnen reproduceren, een *bozzetta* (een ornament van paardentuig) met daarop het wapen van de familie Tolomei, moet beslist in verband worden gebracht met het familiezegel dat Elisabetta Cioni Liserani toeschreef aan Guccio di Mannaia. Niettegenstaande zijn hoge kuraliteit werd de *bozzetta* zelf door Liserani niet in de oevrecatalogus van deze meester opgenomen. Zijn activiteit valt moeilijk te reconstrueren en moet nog verder worden onderzocht, maar op grond van de internationale accenten in veel van de bewaard gebleven producten van de lokale metaalbewerking, mogen we niet uitsluiten dat Guccio misschien geen geboren Sienese was. Men bleef ook bekledingen maken voor de platten van de rekenboeken van de stad Siena, zelfs nog in de 16de eeuw, toen de stad feitelijk door de Medici was geannexeerd. Tegelijk bereikte ook de miniatuurkunst een hoge bloei. De aanwezigheid van een groot aantal monastieke orden op het grondgebied van Siena zal daar niet vreemd aan geweest zijn. Zeker is dat abdijen als die van Sant'Antimo in Montalcino, van San Galgano in Montesiepi en van Monte Oliveto in Asciano belangrijke opdrachtgevers waren. Dat de meeste Sienese meesters gewoon waren miniaturen op perkament te maken, blijkt onder meer uit het feit dat Simone Martini aan Petrarca een goed doordacht frontispice bezorgde (afb. 9) waaruit blijkt hoe beiden dachten over de ridderstand: zelfvoldaan, opgeblazen en al even onwetend als de boerenstand.



Afb. 9 - Simone Martini, *Allegoria Virgiliana*, frontispice van een exemplaar eigendom van Francesco Petrarca, ca. 1338, tempera op perkament, Milaan, Biblioteca Ambrosiana.

Petrarca hield niet van de wereld van de ridders. In Napels verweet hij hen dat ze met hun barbaarse tornooien hun leven op het spel zetten, in Florence dat ze door gebrek aan idealen lomp en boertig waren. Het ridderschap paste bij de Florentijnen ‘als een zadel bij een varken’, zei hij.

Simone Martini gaat met zijn miniatuur nog verder. Op de twee tekstbanden bij de figuren lezen we respectievelijk *Ytala pleclaros tellus alis alma poetas / Se tibi Graecorum dedit hic attingere metas* en *Servius altiloqui retagens archana Maronis / Ut pateant ducibus pastoribus atque colonis* (‘Gulle grond van Italië, grote dichters voedt gij, / maar deze man gaf u te bereiken wat de Grieken nastreefden’ en ‘Servius is de geheimen van Maro’s welsprekendheid aan het onthullen / om ze duidelijk te maken aan heersers, herders en boeren’).

Servius¹¹ wijst naar Publius Vergilius Maro en kijkt naar een condottiere die Aeneas voorstelt. Terwijl Aeneas’ wapenrusting voor Martini’s tijdgenoten duidelijk eigentijds was, werd ze later geïnterpreteerd als antiquiserend. Dankzij nieuwe filologische inzichten op dit gebied weten we nu dat het gaat om een 14de-eeuwse Frans-Italiaanse rusting. Het tafereel is dus bewust ambigu: geen van de drie die naar Vergilius kijken – de condottiere, de boer en de herder – kent Latijn, want ze hebben de uitleg van Servius nodig om hem te begrijpen. Dat wordt bevestigd door de historische reconstructie die het ontstaan van de miniatuur in verband brengt met het terugvinden van het Latijnse handschrift twaalf jaar nadat het in 1326 aan Petrarca ontstolen was: men bracht het uiteindelijk terug naar zijn oorspronkelijke eigenaar omdat geen enkele tijdgenoot het Latijn meester was; Petrarca moest wel de rechtmatige eigenaar zijn, want hij was een van de weinige geleerde leken die de inhoud en de waarde van het manuscript konden begrijpen.¹²

¹¹ Romeins grammaticus uit de 4de eeuw n.C. die vooral beroemdheid verwierf met zijn commentaar op de werken van Vergilius. [nvdv]

¹² Giulietta Chelazzi Dini, ‘Pittura senese dal 1250 al 1450’, in G. Chelazzi Dini, A. Angelini en B. Sani, *Pittura senese*, Milaan

Alle kunsthistorici die zich hebben beziggehouden met de verspreiding van de kunst van Siena en haar nauwe banden met de Franse kunst, zagen bij Simone Martini invloeden van verfijnde hofkunst. Mijns inziens moet die observatie worden opengetrokken: ook de invloed van bepaalde Duitse gebieden – het Rijnland en het gebied aan het Bodensee – mag niet worden onderschat.

Hoe deze invloed van de hofkunst zich kon ontwikkelen bij een kunstenaar die geboren werd in een republikeinse context, dus in een milieu waarin adellijke families niet de dienst uitmaakten, moet nog verder worden onderzocht. Uit de taferelen over het leven van de heilige Martinus (afb. 10) blijkt niet alleen dat de kunstenaar in staat was tot het overnemen van contemporaine esthetische parameters in verband met houdingen en modes aan het hof – die hij wellicht kende via rechtstreekse contacten met dat milieu –, maar ook dat hij een besef had van de eigenheid van de oudheid, zodat hij de soeverein die de heilige tot ridder slaat, een concreet gezicht kon geven, namelijk dat van Frederik II zoals hij afgebeeld was op gouden *augustali* (afb. 11)¹³.



Afb. 11 - Gouden *augustale* van keizer Frederik II.

Afb. 10 - Simone Martini, *De heilige Martinus tot ridder geslagen*, fresco, Assisi, bovenbasiliek.

Dat *De heilige Lodewijk van Toulouse kroont Robert van Anjou, zijn broer* dateert van 1317 en de fresco's van Assisi van omstreeks 1320, doet vermoeden dat het de franciscaner orde was die de band met het huis Anjou vormde, maar kan dat wel? Werd de spiritualiteit van de orde niet op bevoorrechte wijze in beeld gebracht door de Giotto-stijl? Binnen de orde was er meer dan één denkrichting, zodat het best aanvaardbaar is dat daar zo uiteenlopende vormen van picturale 'welsprekendheid' tegenover elkaar konden staan als het giottisme en Simone Martini's nieuwe stijl, die alleen maar kan zijn ontstaan als deze kunstenaar kennis heeft gemaakt met een groter artistiek repertorium dan wat hij in Assisi had gezien aan werken van kunstenaars van benoorden de Alpen en aan elementen van de daar in veiligheid gebrachte pauselijke schat. Hij moet ook miniaturen en kleine schilderijtjes hebben gekend die we nu nog niet op het spoor kunnen komen, maar zonder dewelke

2002, p. 96, met de noten waarin verwezen wordt naar Luciano Bellosi, catalogusnotitie nr. 64 in *Il Gotico a Siena*, Florence 1982, p. 183. De figuur van de condottiere zou verwijzen naar de *Aeneis*, die van de boer en de herder respectievelijk naar de *Bucolica* en de *Georgica*. Bellosi geeft ook een overzicht van de herkomstsgeschiedenis van het handschrift, dat nu is ondergebracht in de Biblioteca Ambrosiana in Milaan.

¹³ Reeds in het atelier van Duccio, waar Simone Martini opgeleid werd, werden munten als iconografische bron gebruikt. Dat hoeft niet te verwonderen, want munten waren een breed verspreid fenomeen, maar mijns inziens hebben de critici tot hier toe niet voldoende oog gehad voor het feit dat er vermoedelijk ook nog in de late oudheid Romeinse en zelfs Griekse munten circuleerden. Alan M. Stahl, 'Image and Art on Medieval Coinage', in Colum Hourihane (ed.), *From minor to major, the Minor arts in Medieval Art History*, Princeton 2012, p. 217-227, biedt daartoe enkele interessante aanzetten.

onverklaarbaar blijft hoe de overgang plaatsvond van de stijl van Duccio - de grondslag van Simone Martini's kunst, naar wat ons van het tweede decennium van de 14de eeuw bekend is.

Intussen is men de collecties van de Pinacoteca Nazionale di Siena grondig gaan herbekijken, wat nieuwe perspectieven opende voor het onderzoek. Zo heeft men niet alleen aanknopingspunten gevonden met 'internationalistisch ingestelde' schilders zoals Memmo di Filippuccio, maar ook met beeldhouwers die in hun eigen werk wilden aanknopen bij de kunst van de oudheid. De wisselwerking tussen schilder- en beeldhouwkunst mag niet onderschat worden.

Binnen het bestek van deze tentoonstelling kan geen nieuw onderzoek worden gevoerd naar de activiteit van vader en zoon Pisano en van Marco Romano, die mogelijk in Duitsland in de leer ging. Vergeten we tevens niet dat in het naburige Florence Engelse werken terechtkwamen (bijvoorbeeld het kruisbeeld van de Capella della Pura in de Santa Maria Novella) en dat de artistieke gemeenschappen van Pisa en Lucca allesbehalve ongevoelig waren voor wat benoorden de Alpen gebeurde. Verder lijkt het geen twijfel dat Europese kunstenaars toen al werden aangetrokken door de Romeinse beeldhouwkunst. Zo is op de eerste *Madonna met Kind* die aan Simone Martini kan worden toegeschreven (Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 583; cat. 4), een element terug te vinden dat verwijst naar de 'putto met gans'.

De kunst van Siena heeft in haar streven naar inhoudelijke en vormelijke vernieuwing ook vreemde hybride wezens voortgebracht, beladen met zowel positieve als negatieve, maar steeds herkenbare en duidelijk gecodificeerde symboliek. De paneeltjes die werden uitgedeeld aan de pelgrims op de Via Francigena speelden ongetwijfeld een rol in de verspreiding van een iconografie waarvan moeilijk valt uit te maken in welke mate ze schatplichtig is aan de tradities van het huis Hohenstaufen of het huis Anjou.

Jurgis Baltrušaitis¹⁴ en de 'Franse schoo'l hebben indringende studies gewijd aan de introductie van zoömorfe en antropomorfe hybride wezens uit de oudheid in de middeleeuwse kunst. Aan afbeeldingen van deze wezens, gevonden op opgegraven gemmen, munten, amuletten en glazen objecten, werden nieuwe morele betekenissen toegeschreven.

Hoewel er veel verloren ging van de fresco's die vanaf de jaren 1340 door Italiaanse kunstenaars zoals Rico d'Arezzo, Pietro da Viterbo, Filippo en Duccio van Siena, Francesco en Niccolò da Firenze en Matteo Giovannetti op de muren van het paleis van de pausen in Avignon en de verblijven in de omgeving werden geschilderd, bleven er toch behoorlijk wat sporen van bewaard.

Allegorische hybride wezens werden aangetroffen op vaatwerk of majolicategels die uit de funderingslagen van gebouwen werden opgegraven, op architectonische ornamenten die misschien het werk zijn van Engelse ambachtslui, en in de weinige plastische werken die overbleven na de annexatie en verwoestingen onder de Franse Revolutie (afb. 12). Avignon was een culturele en artistieke smeltkroes zonder voorgaande. Nadat Simone Martini er gewerkt had, speelde Matteo Giovannetti er een belangrijke rol: hij en het team waarvan hij de leiding had, decoreerden er niet alleen de Sint-Martialiskapel, maar eerder ook al de Sint-Michielskapel van het pauselijke paleis. Deze laatste moet behoorlijk wat invloed hebben uitgeoefend op de iconografie van engelen, want nog in 1406 vroeg de koning van Aragón kopieën van de verhalen van de echte engelen die er waren afgebeeld.



Afb. 12 - Pauselijke ateliers, *Hybride*, 14de eeuw, zandsteen, decoratie van het pauselijk paleis in Avignon.

¹⁴ Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Parijs 1981 (eerste uitgave 1955), p. 9-52.

De miniatuurproductie, die door kunsthistorici alom werd geprezen, liet in nagenoeg heel Europa haar invloed gelden. Vooral de Meester van het Handschrift van de heilige Joris, die de verworvenheden van Giotto en Simone Martini wist te combineren, geldt als een schitterend vertegenwoordiger van de Italiaans geïnspireerde beeldtaal. Zijn productie werd een referentie voor heel Europa. Het lijkt geen twijfel dat de Franse miniaturisten gevormd werden in de schaduw van de driedimensionaal-plastische beeldtaal van de Italianen, en later van daaruit hun eigen weg gingen.

De niet aflatende relatie tussen Siena en het noorden van het continent, inclusief Vlaanderen en de Hanzesteden moet nog verder worden bestudeerd. Archivalia zijn daarvoor onmisbare bronnen. Uit diverse documenten die al onderzocht werden, blijkt al dat handelswaar uit het zuiden zijn weg naar het noorden vond via Italiaanse handelaars die zich daar hadden gevestigd. Belangrijk voor ons hier is dat de transposities van klassieke hybride wezens en mythologische verschijningen die in de tweede helft van de 15de eeuw en daarna bij kunstenaars uit het noorden zoals Bosch en Bruegel te vinden zijn, onmogelijk stand hadden gehouden als men daar de banden met de gebieden ten zuiden van de Alpen had doorgesneden.

Hoe groot waren het bewustzijn van wat de oudheid te bieden had en de belangstelling daarvoor in kringen die misschien al te gemakkelijk als ‘voluit gotisch’? Er moet zeker al het nodige voorbehoud worden gemaakt tegen de omschrijving ‘voluit gotisch’. Veelal betrof het niet meer dan een manier om ze af te zetten tegen de nieuwe, humanistische visie waarvan Florence en de renaissancehoven op het schiereiland dan de exponenten waren. Mijns inziens moet over deze complexe problematiek nog heel wat onderzoek gebeuren.

Siena tussen humanisme en traditie

Met de recente ‘herontdekking’ van een *Nike* van eind eerste eeuw (afb. 13) in de depots van de Pinacoteca Nazionale di Siena en de restauratie van dit werk werd een hoofdstuk in de studie van de lokale kunst heropend dat men gesloten achtte maar dat nooit voldoende werd uitgediept, met name de zopas vermelde relatie tot de klassieke oudheid.

Bij de huidige stand van de kennis blijft het inderdaad moeilijk om ons in te denken dat in Siena al vroeg dezelfde filologische kiemen aanwezig waren als in Florence, maar anderzijds lijkt het geen twijfel dat de banden met steden die dichter bij de kust lagen, minstens vanaf het begin van de 15de eeuw leidden tot een grotere aandacht voor het vormenarsenaal van de Romeinse oudheid. De werken van de beeldhouwer van Jacopo della Quercia vormen daarvan sprekende voorbeelden.



Afb. 13 - Romeins, *Nike*, 1ste eeuw, marmeren beeld, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 43s (afkomstig van de ‘binnenplaats’ van de Sint-Augustinuskerk).

Het einde van de 14de eeuw was voor Siena een moeilijke periode. Na een harde strijd kwam de stad in 1399 onder het gezag van Giangaleazzo Visconti – tot aan diens dood in 1402. De vele invloeden die tegelijk van buitenaf op de stad afkwamen,¹⁵ leidden er tot een ‘schaduw van renaissance’ (‘rinascimento umbratile’, Roberto Longhi). Pas met de verkiezing van de bij Siena geboren Enea Silvio Piccolomini tot paus Pius II (1457) zou de humanistische cultuur er volop ingang vinden.

¹⁵ De gebroeders Van Limburg waren in 1413 in Siena, Gentile da Fabriano in 1423.



Afb. 14 - Pietro di Francesco Oriolo, Retabel met de Visitatie, tempera op paneel, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 436.

Men heeft de net vermelde *Nike* menen te herkennen in de *Securitas* van Ambrogio Lorenzetti's fresco met de *Effecten van het Goede Bewind* in de Vredezaal van het Palazzo Publico in Siena. De gelijkenis is echter allesbehalve evident; hooguit gaat het om een verwijzing. Dat neemt niet weg dat de Siënese schilders deze en andere vondsten, misschien samengebracht in een stedelijk *antiquarium*, geregeld konden zien. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het filologische citaat van Pietro di Francesco Orioli op zijn paneel met *De visitatie* in de Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 436), waar twee *Nikai*, zonder vleugels zoals die van Siena, op een fictieve triomfboog staan waarin de kunstenaar het vierspan van de San Marco in Venetië lijkt te combineren met de triomfboog van Titus en de fresco's van de Sixtijnse kapel (afb. 14).

Eind 15de eeuw waren het dit soort werken en de terugkeer naar de stad van Francesco di Giorgio Martini, Antonio Barili, Giacomo Cozzarelli en Giovanni di Stefano die ervoor zorgden dat Siena aansluiting vond bij de renaissance van Urbino en Rome en dat de kunst er in een humanistische vorm herleefde nadat men er lang en met de nodige vernieuwingen had vastgehouden aan de traditie van de gotiek.

De Siënese kunst was geworden wat ze was doordat ze zich ver hield van het filosofische denken, begrepen als drang naar inzicht en afwijzing van geopenbaarde – katholieke – waarheden. Zo werd ze een verblindend getuigenis van mystieke orthodoxie, daarmee vooruitlopend op wat de 20ste-eeuwse filosoof Bertrand Russel 'dionysische overgave' noemde. Doordrongen van de zin voor het wonderbare ontkende de religie het causaliteitsbeginsel van de wetenschap die in het zog van het Florentijnse humanisme aan het opkomen was. De artistieke confrontatie zou even onvermijdelijk als vruchtbaar zijn: het apollinische Florence tegen het dionysische Siena.

De kracht van de creativiteit zou het daarin winnen van die van de wapens. Het lijkt wel de ironie van het lot dat Siena ondanks de hulp van de heilige Michael, zijn beschermengel, viel omdat Frans I van Frankrijk er de hoogste ridderadel van zijn land inzette. In de gewelven van de Loggia di Mercanzia in Siena is nog steeds stucwerk te zien dat in niets moet onderdoen voor de complexe classicistische inventies van Fontainebleau. Het gaat er gepaard met driftige, 'robuustere' Florentijnse inventies. Zo is dit op een van de meest symbolische plaatsen van de stad als het ware een teken van een eeuwwende, van een trauma waarna de kunst van Siena nooit meer dezelfde zou zijn.

THE YELLOW SIDE OF SOCIALITY. Italian Artists in Europe

10.09.2014 > 18.01.2015

PERSBERICHT

Deze groepstentoonstelling brengt verschillende generaties artiesten in beeld van wie het sociaal geëngageerde en poëtische werk de verschillende tonen en betekenissen van geel in de Italiaanse en Europese cultuur weerspiegelt.

The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe wordt gepresenteerd door BOZAR en de Dena Foundation for Contemporary Art. De tentoonstelling verzamelt werk van **Italiaanse kunstenaars, die vaak elders in Europa actief zijn**. Wat de kunstenaars verenigt is niet de geografie van het land, noch het politieke Italië van Berlusconi, Monti of Renzi. In hun werk onderzoeken ze een gemeenschappelijke gevoeligheid die Italië eigen is. Ze voeren in deze tentoonstelling een waaier op aan innoverende voorstellen van samenzijn, in hun land en daarbuiten.

The Yellow Side of Sociality brengt werk samen van **meerdere generaties**: van nestors **Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti** of **Vettor Pisani**, over **Davide Bertocchi, Rosa Barba** en **Cesare Pietroiusti** tot de jonge garde met **Rossella Biscotti, Nico Angiuli** of **Chiara Fumai**.

Diverse kunstwerken in *The Yellow Side of Sociality* nodigen de bezoekers uit om niet onbewogen aan de kant te blijven staan. Je kan een nummer kiezen uit de jukebox met de “top 100” van de internationale kunstscène, een installatie van **Davide Bertocchi**. Of aan de slag gaan op de interactieve filmset van **Marinella Senatore**. Aan de lange tafel van **Christian Frosi** en **Diego Perrone** kan je bladeren in kunstmagazines *made in Italy* door een jonge generatie die de actualiteit van de levendige kunstscène in het thuisland en elders illustreren. **Cesare Pietroiusti** creëert met *BOZAR Silent Tour* niets minder dan een verontrustende rondleiding in de niet-publieke gangen van het Paleis voor Schone Kunsten. Het werk *Eppur si muove* van **Luca Vitone** is een wielvormige sofa, een ruimte voor reflectie en ontmoeting, opgedragen aan de Roma-bevolking in Europa. **Michelangelo Pistoletto** installeert dan weer *Love Difference – Mar Mediterraneo*, een grote spiegelende tafel in de vorm van de Middellandse Zee met stoelen uit de landen van de regio. Het beeld roept de culturele diversiteit rond de zee op en suggereert tegelijk verbondenheid. Iedereen mag aanschuiven en van gedachten wisselen over kunst en samenleving.



Frosi e Perrone
Christian Frosi e Diego Perrone, Vue de l'exposition Les associations libres à La Maison Rouge, Paris Courtesy Cripta 747



Bertocchi
Davide Bertocchi
Top 100, 2011
Courtesy of the artist
Installation view at Magazzino d'Arte Moderna, Rome Photo by Davide Bertocchi

The Yellow Side of Sociality

De titel van de tentoonstelling verwijst naar de vele betekenissen van “geel”, de kleur die de **complexiteit van de Italiaanse identiteit** symboliseert. Geel roept enerzijds positieve associaties op met zonneshijn, optimisme, vrolijke lichtheid en geluk. Anderzijds is geel ook schreeuwerig, een kleur van lafheid en jaloezie. In Italië is een *giallo* bovendien een film of roman die bulkt van sensationele misdaad en mysterie.

Curator Nicola Setari: “Ik heb de problemen van de huidige staat van zaken in Italië niet in de verf willen zetten. Integendeel, ik wil met de tentoonstelling uitdrukken hoe Italië volgens mij Europa kan helpen: met een bijzondere soort sociale gevoeligheid en intelligentie die we als ‘geel’ kunnen definiëren. Deze ‘Yellow Sociality’, die naar voren komt in het werk van de kunstenaars die deelnemen aan de tentoonstelling, kan ons de weg wijzen naar de ‘Sunny Side of the Street’, maar niet op een frivole manier. De kleur is immers beladen met mysterie en balanceert altijd op de grens met gevaar – geel is de internationale kleur voor waarschuwing.”

BOZAR STREET

De tentoonstelling is opgesteld in de BOZAR STREET, een gratis parcours dat de **twee publieke ingangen** van het Paleis voor Schone Kunsten – via de Ravensteinstraat en de Koningsstraat – met elkaar verbindt. De STREET loopt dwars door het Paleis en **verbindt de twee tentoonstellingen in de grote circuits met elkaar**, *Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese gotiek en Sensatie en Sensualiteit. Rubens en zijn erfenis.*

Voor deze gelegenheid loop de STREET helemaal door tot aan het **Justus Lipsiusgebouw** van de Raad van de Europese Unie, waar de bezoekers in de centrale hal een monumentale versie van **Third Paradise van Michelangelo Pistoletto** kunnen bewonderen.

Deelnemende kunstenaars : Nico Angiuli, Micol Assaël, Rosa Barba, Davide Bertocchi, Rossella Biscotti, Christian Frosi, Chiara Fumai, Renato Leotta, Diego Perrone, Cesare Pietroiusti, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Marinella Senatore, Ettore Spalletti, Luca Vitone, Franz West
Curator: Nicola Setari

Coproductie: BOZAR EXPO, Dena Foundation for Contemporary Art

Steun: The Ministry of Foreign Affairs of Italy

In het kader van het Italiaans Voorzitterschap van de Raad van de Europese Unie

Nico Angiuli: *The Tools' Dance – The Vineyards Gestures*

The Tools' Dance, a video project started in 2009, translates the gestures of farm work into choreography. It is an investigation into the changes technological development is introducing into the relationship between the human body and the land. For this multifaceted project, the artist spends time in close contact with the territory, the land and those who work it. *The Tools' Dance – The Vineyards Gestures* was produced in 2013 in Murcia, Spain, where the artist worked and lived alongside a community of Moroccan migrant labourers.

Micol Assaël: *Gli Sconosciuti*

This work consists of an assemblage in paper and beeswax and an audio track in various points of the museum. The sound of a bee flying accompanies the visitor through the exhibition spaces and at the same time works as an aural trap for the bees that fly around the city. The materials used, in fact, might attract them and induce them to remove tiny portions of wax from the model hidden in a strategic point of the BOZAR. This is a possible constructive geometry of a town plan, based on the typographical structure of the page of a newspaper. The empty spaces between the articles assume the appearance of streets or corridors, and the printed parts form the base of the foundations of neighbourhoods and condominiums that have been invented or that emerged as mnemonic traces at the time of reading.

Rosa Barba: *The Indifferent Back of a View Rather Than Its Face*

The text and its double, the ambiguity of the word and of the reality. *The Indifferent Back of a View Rather Than Its Face* is a lightweight tent, like a suspended page whose letters are marks cut in its fabric. The text is a fragment of the autobiography of Vladimir Nabokov. It appears on the wall like an ephemeral projection surrounding the viewer; letters and words made of light filter through the fabric in a dialogue between presence and disappearance, between full and empty spaces, lights and shadows.

Davide Bertocchi: *Top 100*

For more than ten years, Davide Bertocchi has been asking artists and curators to name their favourite music track, thus creating a choral portrait of the multifaceted and complex community of the international art scene. To date, there are more than 600 participants and selected tracks, collected in six *Top 100* compilations. The project, started in 2003 during the artist's residency at the Pavillon du Palais de Tokyo in Paris, is accompanied by a striking yellow vehicle whose wheels – made of old 33 and 45 vinyl records – suggest a decided inclination towards a perennially circular movement.

Rossella Biscotti: *The Sun Shines in Kiev*

Vladimir Shevchenko was one of the first filmmakers allowed to shoot inside Chernobyl's 'red zone' shortly after the accident at the nuclear power plant in 1986. The filmmaker and the film were both exposed to the radioactive particles in the area. Presenting clips from Shevchenko's film with a soundtrack of narrating voices, often unreliable and contradictory, *The Sun Shines in Kiev* investigates the relationship between historical truth and personal memories. The video is accompanied by a poster that collects images of the texts relating to the phases of elaborating the project and a lead plate with the hand-engraved text of the *Protocol on the Privileges and Immunities* from 1957, part of the Treaty establishing the European Atomic Energy Community.

Christian Frosi, Diego Perrone: *Untitled*

For some years now, Diego Perrone and Christian Frosi have been travelling through Italy to discover the independent art spaces of the peninsula. Their travelling experiences resulted in *Artissima Lido* in Turin in 2011 (in collaboration with Renato Leotta). The table on show at BOZAR, with its unusual and vaguely impossible proportions, was originally conceived for *Les Associations Libres*, organized by the Dena Foundation at la maison rouge in Paris in 2012. At BOZAR, it hosts a valuable collection of art

books and magazines from the vibrant and extensive range of art Italian publishing houses with European distribution. A table around which to gather and socialize.

Chiara Fumai: *La donna delinquente*

La donna delinquente is a misogynistic-positivist book by Cesare Lombroso published in 1893, when the criminologist was following the séances of the illiterate medium Eusapia Palladino, in Italy and in Europe. Chiara Fumai invites us to attend the ghosts conference of Lombroso and other positivist scientists, among them Charles Robert Richet, Hugo Münsterberg, Filippo Bottazzi, as well as of the well-known journalist Luigi Barzini. The voices travel through time to quibble about Eusapia Palladino, spirits and images, preconceptions, credulity and the ongoing rivalry between man and woman.

Renato Leotta: *Une installation d'une expérience collective and Belvedere*

The performance *Une installation d'une expérience collective* and the 16mm film *Belvedere* by Renato Leotta are like windows that open onto the Italian landscape set in the exhibition space of BOZAR. The opening to the outside has been a traditional *topos* of pictorial representation for centuries. Updated by the artist through the languages of video and performance, this metaphorical opening to the landscape invites us to ask questions today about the representation of contemporary Italy, as seen through the eyes of someone who would like to leave, but can't.

Cesare Pietroiusti: *BOZAR Silent Tour*

At the end of the exhibition *The Yellow Side of Sociality*, Cesare Pietroiusti invites the public on a guided tour of rooms and spaces usually inaccessible to them, thus unveiling spaces and events that are closely linked to the Art Nouveau building designed by Victor Horta in the 1920s. Pietroiusti is an artist who has always reflected on the ambiguous boundary between reality and *mise-en-scène*, between life and art. This boundary becomes palpable beneath the visitor's feet through these guided tours conceived for BOZAR.

Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti, Franz West: *Cuarto Amarillo*

This environmental work, dominated by a warm yellow tone, is the result of a unique meeting of four extraordinary artists, promoted by the Galleria Pieroni in 1992 for Arco, the contemporary art fair in Madrid. *Cuarto Amarillo* is the joint creation of four sensibilities, each one following its own research and inclinations. The work aimed at presenting, in a commercial and trade context, a singular artistic proposal consisting of 'subtle tensions and relationships that cannot be found in solo or group exhibitions'.

Marinella Senatore: *Rosas-Movie Set*

An attic flooded with light, a mirror, a bar for ballet exercises, as well as all that is needed for a rehearsal room or a photo shoot: this work by Marinella Senatore is a space of possibilities. Simultaneously an environmental installation with a strong narrative character and a place for the public to use, *ROSAS - Movie Set* is a creative platform for exchange between the artist and the audience, freely available to anyone who requests it following a protocol established by the artist.

Luca Vitone: *Eppur si muove*

Eppur si muove is the most famous sentence uttered by Galileo Galilei: Luca Vitone has adopted it for a series of works devoted to the themes of travel, migration and attention to minority cultures, all of which are key to his artistic work, as well as being of critically important both socially and politically. The series, started in 2002, includes *Eppur si muove*, a sofa in the shape of a red spoked wheel, the central symbol of the flag of the Roma people. *Eppur si muove* is an object and a concept, a seat that becomes a space for meeting and reflection.

MICHELANGELO PISTOLETTO

LOVE DIFFERENCE - MAR MEDITERRANEO

10.09.2014 > 18.01.2015

De tafel *Love Difference* is een pleidooi voor interculturele uitwisseling. Hij zet aan tot dialoog, zowel voor de bewoners van het Middellandse Zeegebied als voor alle anderen die willen deelnemen. Door zijn vorm evoceert de reflecterende tafel de Middellandse Zee, terwijl de stoelen symbool staan voor de culturen die haar omringen. *Love Difference* wil mensen prikkelen om elkaar te ontdekken en te verrijken.



Pistoletto

Michelangelo Pistoletto, *Love Difference – Mar Mediterraneo*, 2003-2005, Courtesy Cittadellarte, Biella, Foto : P. Terzi

THE THIRD PARADISE

04.07.2014 > 31.12.2014

Het Derde Paradijs van de beroemde Italiaanse hedendaagse kunstenaar Michelangelo Pistoletto staat symbool voor de enig mogelijke toekomst van de mensheid. De installatie beschrijft de vereniging van de natuur en het kunstmatige, uitgebeeld door de twee buitenste 'cirkels'. Aan de ene zijde bevindt zich het milieu, waarvan de mens een product is; aan de andere kant de intelligentie, waarvan hij de maker is. Deze twee tegengestelde paradijzen bedreigen elkaar met uitroeiing. Hun samensmelting vormt een derde, centrale 'cirkel', waarin ze uiteindelijk tot verzoening komen.



Pistoletto, Third Paradise

© N. Setari

*Plaats: Raad van de Europese Unie,
Justus Lipsius Building, Wetstraat 175, 1000 Brussel
Open: Maandag tot vrijdag: 8u > 19u*

LEZING MICHELANGELO PISTOLETTO & CITTADELLARTE

30.10.2014

Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte Architecture Office zijn te gast in BOZAR voor een uitzonderlijk gesprek over de interactie tussen samenleving en architectuur. Cittadellarte werd in 1998 opgericht door Pistoletto. Het is een creatief en artistiek laboratorium voor nieuwe ontwikkelingen in de cultuur, economie en politiek, gehuisvest in een oude textiel fabriek. Enkele jaren geleden installeerde zich een architectuurbureau binnen de muren van Cittadellarte. De architecten verrichten onder meer pionierswerk naar duurzame en alternatieve materialen. Mis deze ontmoeting niet, het is een unieke kans om deze invloedrijke beeldende kunstenaar te ontmoeten en kennis te maken met zijn visie op architectuur.

PERSBERICHT

Italië is een culturele bakermat die blijft inspireren. De reis naar Rome en andere Italiaanse steden was lange tijd verplichte kost voor schilders en beeldhouwers. Vandaag zwermen Italiaanse kunstenaars uit in Europa. Op de wegen van migratie, metamorfose en sociale betrokkenheid kom je dit najaar de kunstenaars tegen van de BOZAR *Focus on Italy*, met gotische schilderkunst uit Siena, hedendaagse beeldende kunst, concerten, theater, dans, literatuur en architectuurlezingen.

Vertrekpunt vormen twee complementaire tentoonstellingen. ***Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese gotiek*** (10.09.2014 > 18.01.2015) brengt zeldzame werken uit de hoogtijdagen van de Europese gotiek naar Brussel. De meesters uit Siena maakten zich los van de verstilde Byzantijnse traditie en ontwikkelden een meer verhalende beeldtaal.

Het sociale en participatieve aspect vormt de spil van ***The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe*** (10.09.2014 > 18.01.2015). De tentoonstelling brengt werk samen van de *arte povera*-pioniers Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti en Vettor Pisani met dat van de jonge garde.

Paul Dujardin, CEO & Artistic Director BOZAR: *“Het is in onze werking essentieel om niet louter werk te tonen of te laten uitvoeren, maar ook een dialoog met de kunstenaars aan te gaan om hun breder engagement beter te begrijpen. Pistoletto’s werk als kunstenaar en bezieler van de Cittadellarte-Fondazione in Biella spreekt me daarom enorm aan: hij belichaamt de beoogde schakel tussen kunstenaars en burgers, de participatieve gedachte, kunst als een vorm van gemeenschapsvorming, en de constructieve houding die de kunstenaars uit Italië in heel Europa uitdragen.”*

Bijzonder in de *Focus on Italy* is de première van het **Teatro Valle Occupato** uit Rome, een artistieke uitloper van de Occupy-beweging. Uit protest tegen de dreigende privatisering wordt het klassieke theater in Rome sinds juni 2011 bezet door kunstenaars en sympathisanten. BOZAR brengt *Il Macello Di Giobbe* (15 > 16.10), de eerste voorstelling van het gezelschap dat op een uiterst collectivistische wijze theater maakt.

Het rijke Italiaanse culturele erfgoed blijft bron van inspiratie en transformatie. **Virgilio Sieni**, directeur van de Biennale Danza 2014 in Venetië, maakt samen met zijn gezelschap en amateurdansers uit Brussel een dansvoorstelling (*VITA NOVA_BRUSSELS*: 28 > 30.11) in de tentoonstellingszalen van *Schilderijen uit Siena*. In de centrale Horta hall gaat het collectief **Quayola** tijdens het BOZAR Electronic Arts Festival (25 > 27.09) digitaal aan de slag met plafondschilderijen van Italiaanse meesters en altaarstukken van Rubens en van Dyck.

Het samengaan van traditie en vernieuwing vertaalt zich in een mix aan generaties. BOZAR LITERATURE geeft het woord aan de jonge schrijvers **Niccolò Ammaniti**, **Silvia Avallone** en **Paolo Giordano** (wereldberoemd sinds *De eenzaamheid van de priemgetallen*) (23.10). We rollen alvast de rode looper uit voor twee diva’s die doen wegdromen: mezzosopraan **Cecilia Bartoli** (13.11) en steractrice **Claudia Cardinale** (06.10).

23.10.2014 & 02.11.2014: *BALLET MEKANIQUE*

Interactief concert door GAME (Ghent Advanced Master Ensemble) & Inga Hákonardóttir (dans). Vijf vurige jonge muzikanten en een danseres presenteren een dansant meespeelconcert waarin een hoofdrol is weggelegd voor een reeks fantastische instrumenten: van vogelfluitjes, speelgoedtrompetten en scheetkussens tot futuristische lawaaimachines, de intonarumori.



Ballet Mekanique

24.10.2014: CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR - *REQUIEM SICILIANO*

Gewoontegetroouw presenteert het Chœur de chambre de Namur boeiende programma's. Ook nu, met het *Requiem* van Bonaventura Rubino (ca. 1600-1668), een onbekend figuur. Deze franciscaanse minderbroeder schopte het tot *maestro di cappella* van de kathedraal van Palermo. Met zijn *Requiem* dompelt hij ons onder in een klankwereld die tegelijk somber en lichtend is, zuiver en onopgesmukt. Tijdloze muziek!



Choeur de Chambre de Namur
© Jacques Verrees

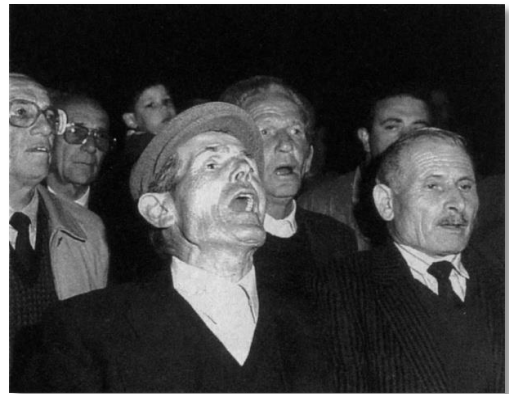


Leonardo García Alarcón
© CCR Ambronay / Bertrand Pichène

06.11.2014: MUNTAGNA NERA & GRAINDELAVOIX

Limburgse koolmijn-blues door de herboren Italo-Belgische Music Club.

Eind jaren 70 en begin jaren 80 brachten de nakomelingen van de Italiaanse mijnwerkers hun traditionele ‘tearjerkers’ op de meest gerenommeerde locaties in Europa. Dankzij Muntagna Nera werd de Limburgse koolmijn-blues een legendarische muziekstijl. Hun hoogtepunt werd gevolgd door een lange onderbreking...Dertig jaar later herontdekt Björn Schmelzer van Graindelavoix de stemmen van een verloren regio en overtuigt hen om opnieuw het podium te betreden, vergezeld door de muzikanten van Graindelavoix.



Muntagna nera

13.11.2014: CECILIA BARTOLI, MEZZO - I BAROCCHISTI

Moeten we Cecilia Bartoli nog voorstellen? Sinds 2000 verrast de Italiaanse diva ons telkens weer tijdens haar concerten in het Paleis voor Schone Kunsten. Niet alleen met haar spectaculaire stem, ook met haar doordachte programma's in het teken van verborgen aspecten van de muziekgeschiedenis. Ze leerde ons vergeten musici als Agistino Steffani weer kennen en bracht de Weense klassieken Gluck, Mozart, Haydn en Beethoven. Deze keer kiest ze weer voor de barok, een repertoire waarvoor ze een voorliefde heeft, en ze doet dat weer op een briljante wijze.



Cecilia Bartoli

05.12.2015: NATIONAAL ORKEST VAN BELGIË - Wereld première Matteo Franceschini

Programma:

Richard Strauss *4 Interludes (Intermezzo, op. 72), Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28*

Sergej Prokofjev *Concerto voor viool en orkest nr. 1, op. 19*

Matteo Franceschini *Wereld première* (opdracht NOB, in het kader van de herdenking van de Eerste Wereldoorlog 14-18 en met de steun van de Kanselarij van de Eerste Minister en de Nationale Loterij)

Liza Ferschtman is een Nederlandse met Russische roots. Als volleeerde violist won ze in eigen land de belangrijke Nederlandse Muziekprijs. Zij vertolkt het romantische *Eerste vioolconcerto* van Sergej Prokofjev. Dat is een vormelijk ongewoon werk, want in plaats van de gebruikelijke drieledige snel-traag-snel-structuur verkoos de componist een traag-snel-traagstramien. Voor en na staan twee werken van Richard Strauss op het programma. We beginnen met een aantal interludia uit de zelden opgevoerde opera *Intermezzo*, terwijl het symfonisch gedicht *Till Eulenspiegels lustige Streiche* een van zijn populairste werken blijft. Tijdens dit concert vindt ook de première plaats van het opdrachtwerk van de jonge Italiaanse componist Matteo Franceschini.

BOZAR CINEMA

06.10.2014: CLAUDIA CARDINALE - Gesprek en « *Il Gattopardo* »

Op 6 oktober ontvangen BOZAR CINEMA & CINEMATEK de grote Italiaanse actrice Claudia Cardinale. In hoogsteigen persoon zal ze de digitale restauratie van *Il Gattopardo*, het meesterwerk van Luchino Visconti, komen voorstellen. Op het podium van het Paleis voor Schone Kunsten geeft ze een interview en bespreekt ze de hoogtepunten uit haar leven en carrière. De film wordt in de loop van de avond op groot scherm geprojecteerd.

Gelijktijdig organiseert CINEMATEK de cyclus Claudia Cardinale (01.09 > 13.11) en een retrospectieve Luchino Visconti, met wie Claudia Cardinale vier keer samenwerkte (01.09 > 06.10).

Claudia Cardinale in
Il Gattopardo



BOZAR LITERATURE

23.10.2014: NICCOLÒ AMMANITI, SILVIA AVALLONE & PAOLO GIORDANO

De grote drie van de jonge generatie Italiaanse schrijvers, samen op één podium. Een unieke ontmoeting over schrijven in een land dat tot de verbeelding spreekt. Het gesprek wordt geleid door Ine Roox, journaliste bij *De Standaard* en auteur van *Italie. De schaduwkant van een zonovergoten land*.



Paolo Giordano, Niccolò Ammaniti, Silvia Avallone

BOZAR THEATRE

15 & 16.10.2014: FAUSTO PARAVIDINO (TEATRO VALLE OCCUPATO)- *IL MACELLO DI GIOBBE*

De veelzijdige Italiaanse auteur, dramaturg en regisseur Fausto Paravidino tekent voor de eerste collectieve productie van het Teatro Valle Occupato. Sinds juni 2011 bezetten kunstenaars en burgers dat theater uit 1727 in het centrum van Rome omdat ze de privatisering ervan willen tegenhouden en ze koste wat kost hun afhankelijkheid graag behouden.

In *Il Macello di Giobbe* maken we kennis met een doorsneegezin. Het leven gaat zijn gewone gangetje tot de financiële crisis toeslaat. De bekende acteur Filippo Dini speelt de rol van Job, de diepgelovige en zwaar beproefde vader.



Il Macello di Giobbe
© Valeria and Tiziana Tomasulo - Teatro Valle Occupato

24 > 27.02.2015: EMMA DANTE - *LE SORELLE MACALUSO* - THÉÂTRE NATIONAL

Le Sorelle Macaluso (*De zussen Macaluso*) is een tragikomedie die deel uitmaakt van het Europees project "Cities on stage". Het stuk wordt opgevoerd in het Siciliaans, met Franse ondertiteling, en was tijdens de zomer al te bewonderen op het Festival van Avignon. Met *Le Sorelle Macaluso* verkent Emma Dante, boegbeeld van het hedendaagse Italiaanse theater, thema's als de menselijke ziel, leven en dood, afkomst en familie.

In het kader van « The International selection by BOZAR + Théâtre national + KVS ».

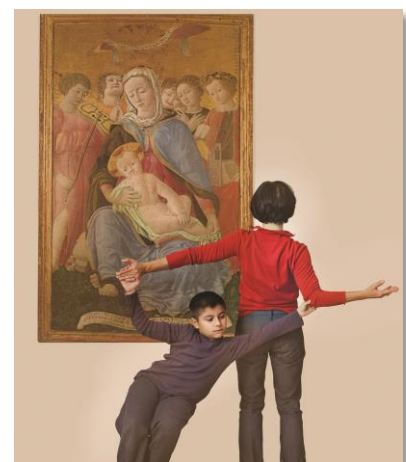


Le Sorelle Macaluso
© Clarissa Capellani

BOZAR DANCE

28 > 30.11.2014: VIRGILIO SIENI - *VITA NOVA_BRUSSELS*

Virgilio Sieni is een van de bekendste Italiaanse choreografen. Hij laat zich in *VITA NOVA_BRUSSELS* inspireren door werken van de tentoonstelling *Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi* in de Europese gotiek om in de expo een creatie te maken over het thema 'Moeders, Kinderen en Engelen'. Het wordt een emotionele choreografie met de dansers van zijn gezelschap en met amateurdansers uit Brussel. Tijdens de dansbewegingen komt een dialoog tot stand tussen de kunstwerken aan de muur en de bezoekers van de tentoonstelling.



Virgilio Sieni,
Madri et figli -
Siena, 2011
© Ela Bialkowska

30.09.2014: MARTINO TATTARA (DOGMA) - *LIVING/WORKING. HOW TO LIVE TOGETHER*



Martino Tattara
Living/Working: How to Live Together.
Proposals for the EU quarter in Brussels.
Urban block, elevations © Dogma

Voor de eerste lezing van het seizoen 2014-2015 nodigen BOZAR ARCHITECTURE en A+ Architecture in Belgium Martino Tattara uit. Hij presenteert de recente verwezenlijkingen van het architectuurbureau Dogma, dat hij in 2002 oprichtte met Pier Vittorio Aureli. Hij zal het vooral hebben over het verband tussen de evolutie van de arbeidsomstandigheden en de architectuur. Arbeid is veel flexibeler geworden dan vroeger en ook de plaats waar mensen werken wordt mobieler. Werkplek en privéruimte lopen meer en meer in elkaar over, maar in de stadsplanning wordt met deze evolutie paradoxaal genoeg geen rekening gehouden. Tattara doet een aantal voorstellen voor steden als Chicago, Tallin en Brussel, waarin wel ruimte is voor de nieuwe aanpak van de problematiek werk versus privéleven. (Co-productie: A+ Architecture in Belgium)

21.10.2014: LEZING DOOR TOBIA SCARPA (IT/EN). Inleiding door Tobia Scarpa & Renata Codello - *Venice Art Mile*

Architect en designer Tobia Scarpa (°1935, Venetië) is actief in design, de restauratie van historische gebouwen en architectuur. Hij stelt meubels tentoon in de meest prestigieuze musea ter wereld, zoals het Louvre en het MoMA. Hij is ook een van de belangrijkste bedenkers van de Benettonfabriek. Tobia Scarpa werkte onlangs de renovatie en de uitbreiding af van de Galleria dell'Accademia in Venetië, die nu deel uitmaakt van de Venice Art Mile, die de Punta della Dogana van François Pinault, de Fondazione Vedova en het Guggenheim Museum verenigt. De lezing wordt voorafgegaan door een inleiding over dit project door Tobia Scarpa en Renata Codella, de superintendent voor Monumenten in Venetië. (Co-productie: A+ Architecture in Belgium)



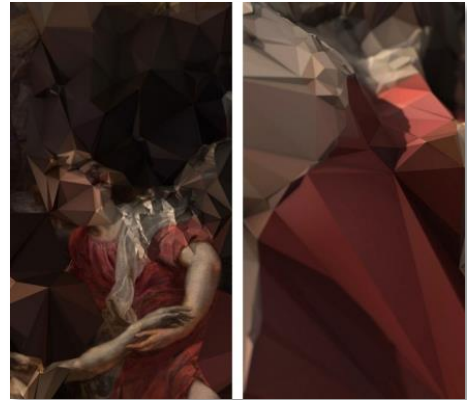
Tobia Scarpa
Galleria dell'Accademia, Venice, 2014
© Riccardo Bucci

BOZAR ELECTRONIC ARTS FESTIVAL

25.09 > 15.10.2014: BOZAR ELECTRONIC ARTS FESTIVAL (BEAF) - Media Art & Installaties: Quayola - *Strata #4*

De altaarstukken van Rubens en Van Dyck lijken ver weg van onze tijd te staan. Met de installatie *Strata #4* brengt de Italiaanse hedendaagse kunstenaar Quayola een harmonieuze dialoog tot stand tussen toen en nu. Met speciale software zet hij symbolen van universele schoonheid en perfectie om in triggers en instructies om nieuwe hedendaagse kunst te creëren. Hij reduceert de oude kunst tot de essentie, naar kleuren en geometrische vormen en ontdoet ze van hun symboliek.

Quayola, *Strata #4*,
2011, Audiovisual Installation



COLLOQUIUM

18.01.2015: BYZANTIUM AND FLEMISH ART - Contact and Influences

Meer info binnenkort op www.bozar.be.

PRAKTISCHE INFORMATIE

Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese gotiek
The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe
Michelangelo Pistoletto: Love Difference - Mar Mediterraneo

Adres

Paleis voor Schone Kunsten
Ravensteinstraat 23
1000 Brussel

Data

10.09.2014 > 18.01.2015

Openingsuren

Open: Dinsdag tot zondag: 10 > 18 uur (donderdag: 10 > 21 uur)
Gesloten: Maandag

Tickets

Schilderijen uit Siena: € 12 - € 10 (BOZARfriends) - € 6 - € 2
The Yellow Side of Sociality + Michelangelo Pistoletto: vrije toegang
Combiticket *Schilderijen uit Siena + Rubens en zijn erfenis* (25.09.2014 > 04.01.2015): € 20 - € 18 (BOZARfriends)

Audiogids *Schilderijen uit Siena*: € 3

Bezoekersgids *Schilderijen uit Siena*: € 2 - € 1 (BOZARfriends)

Catalogus

Schilderijen uit Siena. Ars Narrandi in de Europese gotiek: € 39 (4 versies: NL/FR/EN/IT, silvana editoriale, BOZAR BOOKS)

The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe (2 versies EN/IT , 96p., BOZAR BOOKS)

BOZAR Info & tickets

www.bozar.be – info@bozar.be – 0032 2 507 82 00

Persbeelden

www.bozar.be

Paswoord: press

CONTACTGEGEVENS PERSDIENST

BOZAR – Paleis voor Schone Kunsten

Ravensteinstraat 23

B – 1000 Brussel

Info & tickets: T. +32 (0)2 507 82 00 - www.bozar.be

Leen Daems

Press Officer BOZAR EXPO

T. +32 (0)2 507 83 89

T. +32 (0)479 98 66 07

leen.daems@bozar.be

Hélène Tenreira

Senior Press Officer BOZAR THEATRE, DANCE, CINEMA, CORPORATE

T. +32 (0)2 507 83 91

T. +32 (0)476 96 02 01

helene.tenreira@bozar.be

Barbara Porteman

Press Officer FESTIVAL, WORLD MUSIC, ARCHITECTURE

T. +32 (0)2 507 84 48

T. +32 (0)479 98 66 04

barbara.porteman@bozar.be

Marie Murlon

Press Officer BOZAR MUSIC, LITERATURE

T. +32 (0)2 507 84 27

T. +32 (0)471 86 22 31

marie.murlon@bozar.be