

MASSES FOR THE MUSIC

Muziek als muze en marketing

Maarten van 't Klooster voltooide zijn bachelor kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit. Daar doet hij momenteel de master museumconservator en is redactielid van Tijdschrift Kunstlicht. Tijdens zijn masteropleiding liep hij een jaar stage in het Van Gogh Museum.

James Whistler en Henri Fantin-Latour hebben in de tweede helft van de negentiende eeuw een nauwe vriendschap onderhouden. In het werk van beide kunstenaars speelde muziek een belangrijke rol, maar waar de één de kunstgeschiedenis is ingegaan als avant-garde kunstenaar is de ander meer in de luwte gebleven. Maarten van 't Klooster beschrijft de dichotomie die door de twee kunstenaars wordt gevormd en de rol die muziek hierin vervulde.

'As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject-matter has nothing to do with harmony of sound or of colour.'

– James Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890 -

'[...] all art is to be the science of form and colour, particularly of colour; and it is to care no more for subject than Wagner cares for tune.'

– Richard Whiteing, 2 augustus 1886 -

De kunstgeschiedenis staat bol van winnaars en verliezers, succesvolle helden van hun tijd en marginale genieën, van vernieuwers en traditionalisten. Een dergelijke, kunsthistorische dichotomie wordt ook door de Amerikaan James Whistler (1832-1903) en de Fransman Henri Fantin-Latour (1836-1904) gevormd.¹ De pedante en zelfbewuste Whistler wist zich door een zorgvuldig uitgekende marktstrategie en een talent voor dispuut op te werken tot een van de voornaamste leden van de esthetische beweging. Fantin had zeker ook veel schildertalent maar ontbeerde het weerspannige karakter van Whistler. Hoewel Fantin vriendschappen onderhield met de belangrijkste eigentijdse kunstenaars was hij erg op zichzelf. Na zijn huwelijk verbleef hij steeds vaker in familiekringen en begaf zich nauwelijks nog in het kunstenaarsmilieu.² Via Whistlers netwerk wist Fantin veel van zijn bloemstillevens te verkopen. Misschien wel juist door zijn gebrek aan branie raakte Fantin gedurende lange tijd op een zijspoor van de geschiedenis. Hoewel in de jaren '80 van de twintigste eeuw enige herwaardering voor Fantins werk kwam, was dat voornamelijk gebaseerd op zijn schilderkunstige kwaliteiten en niet zozeer zijn prentkunst. Fantin en Whistler brachten ondanks hun uiteenlopende karakters veel tijd samen door,

schreven elkaar frequent en deelden een gezamenlijke, onuitputtelijke bron van inspiratie: de muziek. Hoewel ze hun gedeelde muze anders beleefden dreef zij hen tot grote artistieke hoogten.

Ouverture

In 1858 ontmoetten Henri Fantin en James Whistler elkaar in Musée du Louvre. Er ontstond een hechte vriendschap tussen de twee jonge schilders. Ondanks hun jeugdige leeftijd waren zij op dat moment al behoorlijk ervaren kunstenaars. Fantin stelde Whistler voor aan zijn vrienden, waaronder Édouard Manet, die op dat moment zijn doorbraak beleefde. Samen met Alphonse Legros (1837-1911) vormden Whistler en Fantin de *Société des Trois*. De vrienden vormden een hechte groep en werkten veel samen. Zowel Whistler als Legros zouden enkele jaren later in Londen gaan wonen. Ondanks een voortvarende samenwerking beklifde de vriendschap tussen de drie niet en na ruzie over geld werd Legros' plek in de *Société* ingevuld door de Engelse schilder Albert Moore (1841-1893).³

De artistieke carrière van Fantin was vanzelfsprekend, hij was de zoon van de verdienstelijke portrettist Jean Théodore Fantin-Latour. Vanaf het moment dat hij vijf jaar oud was onderwees zijn vader de jonge Henri in tekenen. Negen jaar later volgde hij het avondonderwijs van de École de Dessin en het jaar erop leerde hij van Horace Lecoq de Boisbaudran kopieën naar oude meesters te maken in het Louvre. Lecoq de Boisbaudrans werkwijze was ongebruikelijk: zijn leerlingen moesten in het museum schilderijen goed bestuderen en deze in het atelier uit het geheugen naschilderen.⁴ Deze methode zou de eigenheid van de kopiist waarborgen. Ondanks de opleiding van kinds af aan wist Fantin de proefplek die hij in 1854 op de École des Beaux-Arts kreeg niet te verzilveren: binnen een jaar werd hij afgewezen. Zijn gedegen vooropleiding legde



1. James McNeill Whistler, *Au piano*, 1859, olieverf op doek, 67 x 90,5 cm, Taft Museum of Art, Cincinnati, Verenigde Staten.



2. Henri Fantin-Latour, *Un Morceau de Schumann*, 1864, ets., 18,6 x 27,7 cm.

hem echter geen windeieren en hij kreeg opdrachten voor kopieën naar werk van Titiaan en Veronese. Fantin zou hierna geen klassieke scholing meer volgen en besloot zijn eigen weg naar de waarheid te zoeken. In 1857 leerde Fantin Otto Scholderer kennen, een Duitse schilder in wording. Scholderer speelde goed viool en hij bracht Fantin in aanraking met laatromantische Duitse muziek.⁵

James Whistler genoot een totaal andere jeugd dan Fantin. Hij werd geboren in Lowell, Massachusetts, in de Verenigde Staten en op zijn achtste verhuisden zijn ouders naar het Russische Sint Petersburg voor het werk van Whistlers vader. Hij kreeg privétekenles en werd op zijn elfde toegelaten tot de kunstacademie. In 1849 toog de familie Whistler naar Londen. Daar zag hij etsen van Rembrandt uit de collectie van zijn zwager Francis Seymour Haden (1818-1910).⁶ De opleiding

van Whistler kwam op een laag pitje te staan toen zijn vader in 1849 overleed en hij met zijn moeder terug naar de Verenigde Staten ging. Op twintigjarige leeftijd voer Whistler weer naar Europa om in Parijs, voor het eerst sinds zijn vaders overlijden, formeel kunstonderwijs te volgen. Hij schreef zich in bij de *École Impériale et Spéciale de Dessin* en als leerling op het atelier van Charles Gleyre. Aan het *École Impériale* leerde Whistler Alphonse Legros kennen en de twee jonge ateliergenoten en Fantin raakten bevriend.

Société des Deux

In 1859 beëindigde Whistler zijn formele opleiding met het schilderij *Au piano*, een verbeelding van zijn zus en nichtje (afb. 1). Het werk laat direct de meest typerende kenmerken van het latere oeuvre van de schilder zien. De tonaliteit – zich uitend in de relatief monochrome kleurverhouding –, muziek als onderwerp, afstandelijke portretten en een verband met muziek – de vrouw zit ten slotte aan de piano – zijn aanwezig. Het ontbreken van een duidelijk narratief en de afstand die Whistler van zijn onderwerp nam maken het tot een overtuigend contemporair werk. Desondanks viel de verstilling erin ook in eigen tijd al op. De kunstcriticus Théophile Thoré, bekend onder zijn pseudoniem W. Bürger, wilde *Au piano* graag in zijn privé-verzameling opnemen. Een aantal jaren na de voltooiing van het schilderij schreef hij aan Manet: 'Si le prix n'est pas effrayant pour un artiste comme moi, je tâcherai de me donner cette peinture que j'arrangerais très bien avec mon van der Meer de Delft.'⁷ Whistlers schilderij sprak Thoré niet toevallig aan, hij bezat vier werken van de door hem herontdekte Johannes Vermeer, waaronder de *Staande virginaalspeelster* en de *Zittende virginaalspeelster* uit de National Gallery in Londen.⁸ Niet alleen critici als Thoré waardeerden dit werk maar ook Gustave Courbet bewonderde het doek van de jonge Amerikaan.⁹

Whistler vertrok in het jaar dat hij *Au piano* schilderde naar Londen. Daar vond hij aansluiting bij de esthetische beweging die floreerde. In 1851 had in Londen de *Great Exhibition* plaatsgevonden. De aftrap van een reeks wereldtentoonstellingen liet aan de hele wereld de *splendour* van de Britse stand van wetenschap en technologie zien. Direct naar aanleiding van de tentoonstelling werd het South Kensington Museum opgericht. Henry Cole, gerenommeerd uitvinder, werd de eerste directeur van het nieuw opgerichte museum voor kunstnij-

verheid. Doel van het museum was om de Engelse kunstnijverheid als nooit tevoren te laten opbloeien.¹⁰ Met William Morris als lichtend voorbeeld nam de esthetische beweging een vlucht.¹¹ Voor de schilderkunst betekende dit een prominente voorttrekkersrol voor de Prerafaëlitische Broederschap, het kunstenaarsgenootschap rond John Everett Millais.

De naadloze artistieke aansluiting die Whistler in Londen ervoer was voor hem aanleiding om Fantin uit te nodigen in Engeland te komen:

'il faut que nul idée, théorie ou autre absurdité t'empêche de venir ici de suite - Du reste je t'en prie laisse toi conduire pour une fois. sois un petit peu influencé par ma bonne étoile - tu sais que je t'assurais toujours que quelque chose allait tourner - eh bien c'est l'Angleterre mon cher qui s'avance avec les deux mains tendues aux jeunes artistes.¹²

Fantin ging op de uitnodiging in, en in juli 1859 bracht hij zijn eerste bezoek aan Engeland. Ook na het vertrek van hun collega-schilder zouden Whistler en Francis Seymour Haden Fantins werk aanprijzen en diens roem verspreiden onder bevriende kunstliefhebbers.¹³ Terug in Parijs zou Fantin merken dat het hem daar minder voor de wind ging dan Whistler in Londen. In Frankrijk zouden Fantins esthetische schilderijen en prenten alleen nog door een kleine kring liefhebbers worden gewaardeerd. Een belangrijke oorzaak daarvan ligt in het feit dat Fantin voor vrijwel elk bloemstillevens dat hij schilderde een koper in Engeland had. Zo zag men in Parijs simpelweg Fantins stillebens nooit. Hij wist voor zichzelf, net als zijn vader, wel een bescheiden reputatie in portretkunst te creëren, al hield hij niet van het maken van portretten.¹⁴

Un morceau de Fantin

De liefde van Fantin voor muziek is voelbaar in een groot deel van zijn oeuvre. Vooral laatromantische muziek bleef gedurende zijn hele carrière een grote inspiratiebron. Wagners muziek bewoog hem tot het maken van een hele reeks lithografieën. Deze litho's vormen de basis voor de latere symbolisten.¹⁵ De hoogromantische beeldtaal van Fantins op Wagners opera *Tannhäuser* geïnspireerde prenten waren voor hem een uitdrukking van wat hij bij het luisteren van Wagners muziek ervoer. De voornaamste inspiratiebron, muzikan-



3. Henri Fantin-Latour, *L'Anniversaire*, 1875, olieverf op doek, 220 x 170 cm, Musée de Grenoble, Frankrijk.

ten uit de kring rond Richard Wagner, zag hij als de toekomst van de muziek.¹⁶ Hij deelde die passie voor romantische muziek onder andere met Edwin Edwards – een Engelse advocaat – en diens vrouw Elizabeth.¹⁷ Whistler had het echtpaar in Londen leren kennen en introduceerde Fantin bij hen. In 1861 ontmoette de Franse kunstenaar het echtpaar Edwards en door hun melomanie onderhielden zij een hechte vriendschap. Het in Sunbury-on-Thames wonende echtpaar ontving Fantin nog meerdere keren. In 1861 had Fantin hen gewezen op de muziek van Robert Schumann. Edwin en Elizabeth Edwards interesseerden zich steeds meer voor avant-garde muziek en deelden Fantins passie voor Schumann.¹⁸ Een van de eerste etsen van de hand van Fantin verbeeldt het echtpaar Edwards dat aan het spelen is. Elizabeth op piano, Edwin op de dwarsfluit. Het opschrift leest: 'Sunbury Oct 1864, cher Edwards, Un morceau de Schumann' (afb. 2). Prenten zoals deze vormen door hun onderwerp en de scherpe etslijnen het toegankelijke deel van het grafisch oeuvre van Fantin. De lithografieën die hij zou maken zijn minder gemakkelijk te duiden en waren toen hij ze voor het eerst maakte niet *en*



4. Henri Fantin-Latour, *La Muse*, 1886, lithografie, 227 x 150 mm.

vogue – het relatief jonge medium werd als inferieur beschouwd.¹⁹

Geheel parallel aan de bloemstillevens waarmee Fantin zijn brood verdiende en de portretten waar hij in Frankrijk zijn roem aan dankte werkte hij in de luwte aan een dromerig deel van zijn oeuvre. Nadat hij Wagners *Vliegende Hollander* zag, raakte hij diep geïnspireerd door de overweldigende totaalbeleving.²⁰ Dit moment wordt wel gezien als het startpunt van een serie prenten die erg vooruitstrevend is. Voor het eerst in zijn werkzame leven week Fantin af van het zo geraffineerde realisme dat hij van het begin af aan had gehanteerd. De feeëriek zwart-wit lithografieën zijn allegorisch en romantisch van aard. Daarmee nemen deze prenten afstand van het realisme, dat wars was van fantasievol werken.

In 1875 maakte Fantin een olieverfschets voor een groter schilderij. Eerder had hij gewerkt

aan een soortgelijke compositie bij het graf van Schumann, als eerbetoon. De olieverfschets werkte hij uit tot een schilderij ter ere van Hector Berlioz (1803-1869) (afb. 3). Fantin kwam op dit idee na in december van dat zelfde jaar een uitvoering van *Romeo et Juliette* (op. 17) te hebben bijgewoond. Vóór een cenotaaf met daarin de naam van Berlioz gebeiteld staan diverse personages uit muziekstukken van de componist. Met behulp van overtrekpapier kopieerde Fantin de voorstelling en werkte het nauwkeuriger uit in een lithografie. Omdat een lithografie een gespiegeld beeld oplevert merkte Fantin dat de compositie gespiegeld beter uitkwam. Zowel de lithografie als het uiteindelijke schilderij zijn minder etherisch dan de werken die hij in de periode na 1876 maakte.²¹ De figuur op de voorgrond komt niet uit een van de werken van Berlioz. In de laatste, geschilderde versie van deze voorstelling vertoont deze persoon overeenkomsten met Fantin qua baard en haardracht. Mogelijk is dit een uitdrukking van de persoonlijke waardering van de kunstenaar voor het werk van Berlioz.

Het jaar na zijn geschilderde eerbetoon aan Berlioz bezocht Fantin Bayreuth, de woonplaats van Richard Wagner, om aanwezig te zijn bij het eerste Wagnerfestival. De reis die hij daarheen maakte zou zijn leven en werk ingrijpend veranderen.²² Hij hield zich nadien veel bezig met lithografie, dat – onder andere door Fantins en Odilon Redons (1840-1916) inspanningen – uitgroeide tot een volwassen, zelfstandig artistiek medium. De lange, zwierige lijnen en de zachte contouren waren middelen voor Fantin-Latour om iets van de muziek over te brengen in beeld. In de lithografie *La Muse* kijkt de componist Richard Wagner omhoog naar zijn muze (afb. 4). Deze verbeelding van de componist die door zijn muze geïnspireerd raakt, verandert zo haast in een transfiguratief zelfportret van Fantin, die betoverd door de muziek van Wagner een reeks lithografieën maakte. Fantin creëerde deze werken voornamelijk voor zichzelf en vanaf 1885 voor de *Revue wagnérienne*, een blad dat in het leven was geroepen ter promotie van de Duitse componist.²³

Uit eigen beweging gaf Fantin twee albums met lithografieën uit geïnspireerd door componisten.²⁴ Wagner werd op drie prenten, de helft van de bladen, vertegenwoordigd, Schumann, Berlioz en Brahms kregen elk één lithografie.²⁵ Als overkoepelend geheel was er het frontispice *Vérité*, waarop een engel een plaquette omhooghoudt



5. James McNeill Whistler, *Symphony in White, No. I: The White Girl*, 1862, 213 x 107,9 cm, National Gallery of Art, Washington, Verenigde Staten.

met de namen van de componisten die in het album vertegenwoordigd waren. Dat Fantins prentkunst niet onopgemerkt bleef blijkt uit het feit dat hij in 1896 in contact stond met Ambroise Vollard. Deze kunsthandelaar en uitgever stelde een album samen met werk van de meest vooraanstaande avant-garde kunstenaars van dat moment. Dit album, *Album des*

peintres-graveurs, bevatte prenten van onder anderen Pierre Bonnard, Edvard Munch, Félix Vallotton en Édouard Vuillard. Meer dan 25 jaar nadat Fantin aansluiting had gevonden bij de realisten, die op dat moment de vernieuwende kunstenaars waren, werd Fantin wederom – of nog immer – in avant-garde kringen gevraagd. Mogelijk is Fantin door Vollard als deelnemer aan dit album gevraagd om een wat bekendere naam tussen de jonge kunstenaars te kunnen presenteren.

I am not arguing with you – I am telling you.²⁶

Whistler ontwikkelde zich in het Londen van de prerafaëlieten tot een voorloper van de esthetische schildersschool. Zijn eerste grote artistieke prestatie in Londen is het monochrome *The White Girl* (afb. 5). De verbeelde vrouw, Whistlers maîtresse Jo Hiffernan, draagt een witte jurk, iets dat ten tijde van het schilderen, in 1862, totaal uit de mode was.²⁷ Het schilderij veroorzaakte een klein schandaal. Het werd geweigerd voor de tentoonstelling van de Royal Academy. Uit frustratie besloot Whistler om het werk in Berners Street Gallery te hangen. Op het bijschrift stond expliciet vermeld dat het werk geweigerd was voor de Royal Academy.²⁸ Er ontstond enige consternatie omtrent de titel van het schilderij. De handelaar had, met een advertentie in het blad *Athenaeum*, bezoek geworven met ‘Whistler’s extraordinary Picture of “The Woman in White”’. Whistler sprak zijn ongenoegen uit en schreef een brief aan de hoofdredacteur van het blad waarin hij schreef dat hij niet in de titel gekend was.²⁹ Dat was van belang, gezien het verband met de succesroman *The Woman in White* van Wilkie Collins. Whistler wilde het blijkbaar laten overkomen alsof hij afstand nam van een mogelijke associatie met het boek.

Ondanks het feit dat hij zijn titel *The White Girl* niet zelf gekozen had, lifte Whistler mee op het *succès de scandale*. Er is geen aantoonbaar verband tussen *The Woman in White* van Wilkie Collins en de twee andere schilderijen met vrouwen in het wit die Whistler in de jaren erop maakte, al suggereerde de titel die relatie wel.³⁰ In het volgende jaar stuurde Whistler *The White Girl* in naar de Salon in Parijs. Ook daar werd het geweigerd maar hier werd, op voorspraak van keizer Napoleon III, voor het eerst een Salon des Refusées gehouden. Édouard Manets befaamde *Déjeuner sur l’Herbe* dolf qua schandaal het onderspit bij *The White Girl*.



6. James McNeill Whistler, *Symphony in White, No. III*, 1865-67, 51,4 x 76,9 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, Verenigd Koninkrijk.



7. James McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea*, 1871, 50,2 x 60,8 cm, Tate Collection, Verenigd Koninkrijk.

De jaren na 1863 schilderde Whistler zoals gezegd nog twee andere schilderijen met in wit geklede vrouwen. Het derde schilderij van deze reeks vormt een sleutelstuk in het oeuvre van Whistler. Hij noemde het in 1867 voltooid werk *Symphony in white no. III* (afb. 6).³¹ Hij schilderde het doek met een gedempt palet met kleuren uitgaande van de witte jurk van de linkervrouw. In plaats van een dubbelportret of een bevallige verbeelding van twee vrouwen gebruikte hij zijn modellen als compositorische elementen. De afstand die hij nam van het onderwerp en de esthetische keuze om compositie en tonaliteit voorop te stellen onderstreepte hij door een muzikale titel voor het werk te kiezen.

Whistler zou deze praktijk niet alleen volhouden maar ook verder uitwerken. Hij raakte, aangezet door de theorie van Charles Baudelaire, overtuigd van de samenhang van de kunsten.³² Na 1867, het jaar waarin hij *Symphony in white no. III* schilderde, gaf hij steeds regelmatigere muzikale titels aan zijn schilderijen. Aan het begin van de jaren 1870 schilderde Whistler een reeks nachtafereelen die hij op advies van Frederick Leyland, een vriend van hem, nocturnes noemde. Toen deze schilderijen in november 1872 getoond werden in de Dudley gallery waren deze titels een doorn in het oog van de critici.³³ Verguld met dit nieuws bedankte hij Leyland:

'I say I can't thank you too much for the name 'Nocturne' as a title for my moonlights! You have no idea what an irritation it proves to the critics and consequent pleasure to me – besides it is really so charming and does so poetically say all that I want to say and *no more* than I wish! The pictures at the Dudley are a great success.'³⁴

Het jaar daarvoor werden ook enkele nachtelijke tafereelen getoond in de Dudley gallery. Destijds had Whistler de schilderijen ook met een muzikale titel ingediend, deze titels hadden echter geen reactie in de pers tot gevolg. Er lag een grotere lading in *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea* dan in *Harmony in Blue-Green - Moonlight* (afb. 7). Het is goed voorstelbaar dat juist de formulering van zijn nocturne-titels bij de critici in het verkeerde keelgat schoot. De latere titels zijn nog meer dan eerdere muzikale titels wars van elke vorm van narratief. In zijn publicatie *The Gentle Art of Making Enemies* (1890) haalt Whistler een stuk van zijn hand aan, dat hij in 1878 in het tijdschrift *The World* publiceerde. Daarin ligt hij zijn keuze voor muzikale, niet-beschrijvende titels toe:

'My picture of a "Harmony in Grey and Gold" is an illustration of my meaning—a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All that I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture. Now this is precisely what my friends cannot grasp.'³⁵

In dezelfde tekst betoogt Whistler dat de keuze voor abstraherende, muzikale titels er niet een uit commercieel oogpunt is, omdat hij met gemak veel geld zou kunnen vragen als hij een narratief element in de schilderijen suggereerde. Ondanks deze redenering gaat zijn bewering mank. Critici misprezen ook veelvuldig het onvoltooide karakter van Whistlers schilderijen. De extra aandacht die een schandaalrecensie meebracht bezorgde de kunstenaar wel de nodige bekendheid. Niet angstig voor een opstootje daagde Whistler in 1878 de criticus John Ruskin voor de rechter wegens laster. De gedaagde noemde Whistler in nauwelijks gedekte termen een oplichter die veel geld vroeg voor een onaf schilderij. Zo zou de kunstenaar zijn publiek 'een pot verf in het gezicht slingeren'. Whistler won de rechtszaak maar kreeg slechts een symbolische schadevergoeding.³⁶

Het Ruskin-proces en de negatieve publiciteit die het Whistler opleverde brachten uiteindelijk zijn faillissement teweeg. Met zijn minder uitgesproken etsen en de publicatie van zijn *Ten o'clock*-lezing wist hij de eerste paar jaar zijn hoofd boven water te houden.³⁷ Halverwege van de jaren '80 van de negentiende eeuw werd hij weer opgenomen in het artistieke milieu. Hij werd in 1886 voorzitter van de Society of British Artists, die door zijn toedoen zelfs het predicaat 'Royal' kreeg. Whistlers verdiensten verhulden zijn status als *enfant terrible* en hij wist zich met enkele trouwe verzamelaars te omringen. In 1892 verhuisde Whistler naar Parijs en sloot zich daar aan bij de impressionisten van weleer. De vier jaren erna ging het hem voor de wind, hij had een groot atelier en was erg productief. Toen in 1895 Whistlers vrouw Beatrix, met wie hij zeven jaar eerder getrouwd was, ziek werd, verhuisde het echtpaar terug naar Londen. Whistler kwam haar overlijden het jaar daarna nooit te boven.³⁸ Zijn productie kwam nooit meer op het peil dat het in de vijf jaar daarvoor was.

Variaties in branie en bescheidenheid – Londen en Parijs

Ondanks hun totaal verschillende achtergrond en karakter is de artistieke erfenis van Fantin en Whistler redelijk overeenkomstig. In de prenten waarbij Fantin zich liet inspireren door avant-garde muziek oversteeg hij zichzelf en vormde zijn werk mede de basis voor de rage die prenten in het *fin-de-siècle* zouden worden.³⁹ Gedurende zijn gehele carrière bevond Fantin zich in de nabije omgeving

van de meest baanbrekende kunstenaars. Zelf was hij nooit vooraanstaand lid van een van de vele kunstenaarsgroeperingen, maar verkeerde stevast onder de radar van het grote publiek. Via Whistler kreeg hij voet aan de grond in Engeland, waar hij vrijwel al zijn bloemstillevens verkocht. Deze constante stroom aan verkoop – Fantin schilderde ruim dertig jaar lang voornamelijk stillevens – gaf hem de ruimte om zijn lithografie te ontwikkelen tot een zelfstandige kunstvorm. Whistler zou al op veel kortere termijn iets merken van het succes van zijn muzikaal geïnspireerde werken. Door zorgvuldig geregisseerde marketing wist hij met zijn esthetische werken veel aandacht te genereren. Zodra hij merkte dat critici aandacht gaven aan de muzikale titels die hij aan werken toekende gaf hij dergelijke titels aan reeds voltooide werken. Toen ook deze titels hun kracht leken te verliezen was de volgende stap de overtreffende trap: titels zonder enige narratieve lading. Nooit vies van een rel wist Whistler steeds opnieuw aandacht voor zijn werk te krijgen.

Mogelijk door Fantins kalme en introverte karakter en de aard van zijn oeuvre is hij de kunstgeschiedenis niet als held of voorloper ingegaan. Het grafisch oeuvre en het aanverwante schilderkunstig werk van Fantin verdienen aanbeveling om nader bestudeerd en kunsthistorisch geduid te worden. Zijn vriendschap met Whistler, hun fascinatie voor muziek en de stilistische verwantschap uit de vroege jaren van hun werkzame leven geeft aanleiding om beide kunstenaars eens te meer in nauwe relatie te zien.

- 1 Omdat de vader van Henri Fantin-Latour ook kunstschilder was signeerde Henri niet met zijn volle achternaam. Om verwarring te voorkomen refereer ik steevast aan hem als Fantin, zoals hij zelf signeerde.
- 2 In 1876 huwde Fantin met Victoria Dubourg, waarna zijn voornaamste victoria uit huis van en naar hun buitenhuis in de l'Orne zouden zijn, waar hij veel aan zijn bloemstillevens zou hebben gewerkt. A.M. Hammacher, 'De betekenissen van Fantin Latour' in Elsevier's geïllustreerd maandschrift jaargang 38 (1928) deel 75, januari-juli, geraadpleegd via <http://www.elseviermaandschrift.nl/EGM/1928/01/19280101/EGM-19280101-0191/story.pdf> op 8 maart 2012.
- 3 In 1864 had Whistler al ruzie gehad met Legros over geld. Whistler had een overzicht bijgehouden van de schulden die Legros bij hem had op 13 augustus 1864. Mogelijk werd dit overzicht later gebruikt bij het uitvechten van het geschil. In 1867 ontstond er een ruzie met Whistler, waarbij de Amerikaanse Legros 'bestrafte' omdat hij vond dat die hem vals beschuldigde van leugens. Op 16 augustus 1865 stelde Whistler aan Fantin voor om Moore aan hun gezelschap toe te voegen, ten koste van Legros. Zie <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk> systeemnummer 02505, 11312 en 11477, geraadpleegd op 5 maart 2012.
- 4 Op.cit. (noot 2) p. 158
- 5 D. Druick, M. Hoog, *Fantin-Latour*, Parijs 1983, tent.cat. Galeries nationales du Grand Palais, Parijs, p. 65.
- 6 J.F. Heijbroek, M.F. MacDonald, *Whistler en Holland*, Amsterdam 1997, tent.cat. Rijksmuseum Amsterdam, p. 11.
- 7 Vertaling: Als de prijs niet te hoog is voor een kunstenaar als ik, dan zal ik het schilderij een mooie plek naast mijn van der Meer van Delft geven.
- 8 Correspondentie van Théophile Thoré, geraadpleegd via www.whistler.arts.gla.ac.uk systeemnummer: 00433 op 28 februari 2012.
- 9 D.P. Curry, *James McNeill Whistler: Uneasy Pieces*, Richmond, Virginia, V.S. 2004, p. 18.
- 10 Voor een beknopte geschiedenis van het toenmalige South Kensington Museum zie <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum>.
- 11 Morris' Arts & Crafts beweging vormde het middelpunt van de meubel- en interieurmakers in de esthetische beweging.
- 12 Vertaling: laat je door geen enkel idee, geen enkele theorie of andere absurditeit weerhouden om onmiddellijk naar hier te komen – Daarnaast smee ik je om deze ene keer mijn advies te volgen – zoals je weet heb ik je altijd gezegd dat zaken zouden veranderen – wel, *mon cher*, in Engeland worden jonge kunstenaars met open armen ontvangen. Brief van James Whistler aan Henri Fantin-Latour op 29 juni 1859, geraadpleegd via <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk> systeemnummer: 08050 op 18 januari 2012.
- 13 Whistler wilde dat Fantin nogmaals naar Engeland zou komen om te schilderen en te verkopen. Hij regelde zelfs heel concreet kopers voor bloemstillevens van Fantin. Zie <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk> systeemnummer 08031 en 08036, geraadpleegd op 20 januari 2012.
- 14 A.M. Hammacher, 'De betekenissen van Fantin Latour' in *Elsevier's geïllustreerd maandschrift* jaargang 38 (1928) deel 75, januari-juli p. 160 geraadpleegd via: <http://www.elseviermaandschrift.nl/EGM/1928/01/19280101/EGM-19280101-0191/story.pdf> op 17 maart 2012.
- 15 Fantin zowel als Odilon Redon zorgden in de jaren 1870 mede voor een grootscheepse herwaardering van Lithografie als medium. Tot op dat moment gold deze vlakdruktechniek vooral als reproductiemedium. Redon en Fantin werkten alleen in zwart-wit, iets dat rond 1890 plaatsmaakte voor ingewikkeldere kleurenlithografie. Zie: F. Roos Rosa de Carvalho, M. Vellekoop, *Prentkunst in Parijs. De rage van het fin de siècle*, Amsterdam 2012, p. 52.
- 16 Dit idee nam Fantin over uit Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft*. Op.cit. (noot 5), p. 147.
- 17 Ingegeven door de vriendschap met Fantin ging Edwin Edwards zelf etsen en schilderen. Volgens Algernon Graves' *A Dictionary of Artists who have exhibited works in the principal London exhibitions of oil paintings from 1760 to 1880* werden alleen al 58 van zijn werken tot op dat moment getoond. Geraadpleegd via <http://archive.org/stream/addictionaryarti00gravgooq#page/n85/mode/1up> op 17 maart 2012.
- 18 Op.cit. (noot 5), p.141.
- 19 Lithografie werd rond 1798 door Alois Senefelder geïntroduceerd, in eerste instantie werd de techniek met name voor reproductie van bijvoorbeeld bladmuziek gebruikt, later ook om afbeeldingen te reproduceren. Omdat de vervaardiger van de lithografie direct met krijt op de druksteen kon tekenen was het mogelijk heel genuanceerd te werken. Deze werkwijze werd als te gemakkelijk gezien door academisch geschoolde kunstenaars en gelijkgestemde kunstcritici, waardoor het medium een bedenkelijk allood kreeg. In de jaren twintig van de negentiende eeuw en later in de jaren zeventig van diezelfde eeuw werd lithografie wel door kunstenaars als artistiek medium gezien. De etskunst is door het vrije karakter van het medium altijd gebruikt als artistiek en niet-reproductief medium. In het midden van de negentiende eeuw was er sprake van toenemende populariteit in de zogenoemde etsrevival. De mores was om graven en houtsnijden als grotere artistieke prestatie te zien, omdat etsen en lithograferen uit de vrije hand kon, waar een gravure of houtsnede afhankelijk was van de behandeling van een weerbarstig materiaal.
- 20 Op.cit. (noot 5) p. 148.
- 21 T. van Kooten, *Hombres de valeur: Henri Fantin-Latour / Odilon Redon en tijdgenoten*, Otterlo 2002, coll.cat. Kröller-Müller Museum Otterlo, pp. 40-41.
- 22 Fantin stelde zelfs zijn huwelijk met Victoria Dubourg uit om aanwezig te kunnen zijn bij het festival. Op.cit. (noot 5), p. 271.
- 23 De banden tussen Frankrijk en Duitsland waren nogal gespannen na de Frans-Duitse oorlog (1870-71). Omdat Wagner tijdens de oorlog een anti-Franse klucht had geschreven was hij een tijdlang *persona non grata* in Frankrijk. *De Revue Wagnerienne* probeerde opnieuw waardering voor de kunstenaar op te wekken. Op.cit. (noot 5), p. 272.
- 24 Een album is een uitgave waarin prenten van één of meerdere kunstenaars zijn samen-

- gebracht. Aan het eind van de negentiende eeuw werden dergelijke verzamelobjecten veelvuldig uitgegeven, vaak in een beperkte oplage van 25 of 50 drukken. Om de verzamelaars tegemoet te treden waren er in sommige gevallen ook luxe uitgaven met een betere papierkwaliteit of andere omslag.
- 25 Op.cit. (noot 21) p. 56.
- 26 Uitspraak ontleend aan Whistlers *The Gentle Art of Making Enemies* (1890).
- 27 Enkele jaren later zou dit type kleding een enorme populariteit genieten, niet in de laatste plaats te danken aan The Woman in White. Dit boek, geschreven door Wilkie Collins, vormde een kleine sensatie in 1859-1860, toen het in delen uitkwam. Zie: D.P. Curry, 'Women in White' in: *James McNeill Whistler: Uneasy Pieces*, Richmond, Virginia, V.S. 2004, pp. 68-113.
- 28 Op.cit. (noot 9) pp. 73-74.
- 29 Brief van James Whistler aan William Hepsworth Dixon op 1 juli 1862, geraadpleegd via www.whistler.arts.gla.ac.uk systeemnummer: 13149 op 18 januari 2011.
- 30 Op.cit. (noot 9) pp. 74-75.
- 31 Pas jaren later zou hij de eerdere twee schilderijen aantoonbaar *Symphony in White* no. I en II noemen.
- 32 Verweven door al zijn kritieken en teksten uitte Charles Baudelaire zijn mening en visie over en op de kunsten. Baudelaire haalde in zijn Salon de 1846 een citaat van Ernst Hoffmann aan, waar hij zich sterk mee identificeerde: 'Het is niet alleen in een droom, en in de milde delirium dat de slaap voorafgaat, maar ook als ik nog steeds wakker ben, dat als ik muziek hoor, ik een analogie en een intieme ontmoeting tussen kleuren, geluiden en parfums vind. Het komt mij voor dat al deze dingen zijn veroorzaakt door een enkele straal van licht, en ze moeten in een prachtig concert samenkomen. De geur van bruin en rood hebben vooral een magisch effect op me. Het doet me in een diepe mijmering vallen, en dan hoor ik in de verte de bas en een diepe hobo.'
- 33 Het jaar ervoor waren ook enkele van de nachttaferelen te zien, op de *5th Winter Exhibition of Cabinet Pictures in Oil* in de Dudley Gallery. Toen hanteerde Whistler de titel 'nocturne' nog niet.
- 34 Brief van James Whistler aan Frederick Leyland op 2 of 9 november 1872, geraadpleegd via www.whistler.arts.gla.ac.uk systeemnummer: 08794 op 13 maart 2012.
- 35 Citaat afkomstig uit *The Gentle Art of Making Enemies* (1890), geraadpleegd via <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm> op 11 februari 2012. De bijdrage in *The World* werd op 22 november 1878 gepubliceerd onder de titel *The Red Rag*.
- 36 Een volledige beschrijving van de rechtszaak en de beschuldiging die Ruskin aan Whistlers adres deed vormen de opening van Whistlers *the Gentle Art of Making Enemies*. Op.cit. (noot 35).
- 37 De lezing werd gehouden in 1885 en samen met andere teksten van Whistler over kunst en samenleving gepubliceerd in *The Gentle Art of Making Enemies* (1890).
- 38 Whistler had in Beatrix een zielverwante en schreef haar: '[...] for I look round and I see no others so happy as we two are in each other.' Geraadpleegd via <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk> systeemnummer 06606 op 13 maart 2012.
- 39 Op.cit. (noot 15).