

## TIMON FOKKER (1880-1956), NEDERLANDS

## PLEITBEZORGER

## VAN DE ROMEINSE BAROK

In 1938 verscheen in Oxford in twee kloeke delen *Roman Baroque Art* van de hand van Timon Fokker, over de Romeinse schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur van de Barok.<sup>1</sup> Het betrof nadrukkelijk de Barok als *stijl*. Het was niet het eerste werk met dit onderwerp dat in die periode verscheen, zij het dat de meeste studies op dit gebied slechts een van die kunsten behandelden. Binnen de Nederlandse kunstgeschiedschrijving vormen Fokkers beide delen echter beslist een aparte categorie, want vóór de Tweede Wereldoorlog was er nauwelijks een Nederlander die zich met de Italiaanse of Romeinse Barok bezighield en zeker niemand die dat zo intensief deed.

Ongetwijfeld zegt de naam Timon Fokker (afb. 1 en 2) velen niets. Het is dan ook verrassend dat hij wel in het *Biografisch Woordenboek van Nederland* is opgenomen, terwijl kunsthistorici van groter faam als Willem Vogelsang en Jan Emmens ontbreken – Vogelsang, de eerste hoogleraar Kunstgeschiedenis in Nederland die een hele generatie kunsthistorici opleidde en Emmens, de kunsthistoricus wiens iconologische benadering een nieuw perspectief opende op de schilderkunst uit de Gouden Eeuw en die bovendien een intrigerend dichter was. Fokker is blijkbaar voor historici – het *Biografisch Woordenboek* was een initiatief der historici – interessanter dan zijn bekendere collega's. Ongetwijfeld heeft dat van doen met de rol die Fokker kon spelen ten tijde van de Russische Revolutie, vóór hij tot de rangen der kunsthistorici toetrad.

Nadat Fokker in 1907 een rechtenstudie had afgerond met een proefschrift over zeevaartrecht en enige tijd als advocaat in Amsterdam had gewerkt, belandde hij, in dienst van het ministerie van Buitenlandse Zaken, in 1917 als consul in Sofia en eind 1918 als consul-generaal in Kiev. Vanuit deze laatste post informeerde hij het ministerie over de revolutionaire ontwikkelingen, met opvallend verstandige en realistische rapporten. Bij afwezigheid van Engelse en Poolse collega's moest hij trouwens ook de belangen van die landen behartigen. Toen de bolsjewieken het pleit in hun voordeel beslecht hadden en ook de Oekraïne beheersten, moest Fokker met alle andere buitenlandse vertegenwoordigers het land uit. Met de dubbele longontsteking die hij inmiddels opgelopen had, werd hij naar Constantinopel vervoerd, waar hij in juli 1919 arriveerde. Twee jaar later werd hem meegedeeld dat om financiële redenen aan zijn gewaardeerde, maar kennelijk tijdelijke aanstelling bij het departement een einde moest komen. In datzelfde jaar vestigde

Fokker zich in Rome, om nooit meer te vertrekken.<sup>2</sup> Het moet vooral de rol van diplomaat zijn geweest die hem een plek bezorgde in het *Biografisch Woordenboek*, waarbij de kunstgeschiedenis enige kleur gaf aan zijn personage. In dit artikel staat Fokkers activiteit als kunsthistoricus centraal en zeer in het bijzonder zijn specifieke belangstelling voor de Romeinse Barok. Juist zijn positie als buitenstaander in de academische wereld lijkt hem de vrijheid gegeven te hebben om aandacht te besteden aan de Romeinse Barok, een onderwerp dat tot dan toe ternauwernood behandeld was door Nederlandse kunsthistorici.

*Enige biografische gegevens*

Timon Henricus Fokker, die op 8 maart 1880 te Batavia geboren werd en op 6 januari 1956 te Rome overleed, stamde uit een geslacht van Zeeuwse kooplieden en reders dat tot de sociale en economische elite behoorde. Zijn vader, Anthony Herman Gerard Fokker, maakte carrière in Indië, bij de Factorij van de Nederlandsche Handel Maatschappij in Batavia waar hij het tot president bracht. Hij hielp er zijn jongere broer Herman op weg, de vader van de vliegtuigbouwer; vader noch zoon had erg willen leren op school.<sup>3</sup>

In 1894 keerde het gezin Fokker terug naar Nederland en daar voltooide Timon zijn middelbare school. Hij was tot 1896 leerling aan de jongenskostschool Noorthey te Voorschoten, een particulier instituut voor zoons van de protestante elite. Hij kreeg er les van de dichter P. C. Boutens, die in hetzelfde jaar 1894 aangetreden was als docent klassieke talen. Boutens zou er tien jaar werken. Na het vertrek van Fokker stierf een van de leerlingen, jonkheer Willem van Tets, aan hersenvliesontsteking. Deze tragische gebeurtenis noopte Boutens tot het schrijven van *Naenia*, een lijkzang of treurdicht. Een van de gelukkige want zeldzame bezitters van dit werk – het exemplaar ligt nu in het Meermanno – was Timon Fokker, die kennelijk na zijn schooltijd het contact met Boutens een tijdlang continueerde, net als de andere gewezen leerlingen jonkheer (later baron) Anton van Herzelee, Henri Guillaume Arnaud Obreen, Henri Louis de Beaufort en Johannes Enschedé, telg van het geslacht dat in 1903 de kostbare uitgave van *Naenia* verzorgde.<sup>4</sup> Dat was dus het milieu waarin Fokker zich bewoog.

Het gezin waaruit Timon Fokker stamde was welgesteld en van dat fortuin heeft hij tot aan de Tweede Wereldoorlog kunnen profiteren. Het valt trouwens aan te nemen dat ook zijn moeder, een Der Kinderen, van gegoede afkomst was. Na de oorlog was het echter gedaan met Fokkers welstand en moest hij voortaan leven van zulke nederige ambten als directeur van de Galleria Doria Pamphili en, nog spijtiger, lector Nederlands aan de Sapienza te Rome.<sup>5</sup>

Ondanks de financiële tegenslag wist Fokker zijn fraaie boekencollectie te behouden, want die ging pas ná, maar ook niet lang na zijn dood onder de hamer. Tot wat toen geveild werd, behoorde niet die zeldzame editie van *Naenia*, wel allerlei andere bijzondere uitgaven van Boutens en trouwens van Leopold, van Henriëtte, Richard, Adriaan Roland Holst en andere literatoren. Fokkers bibliotheek over de Barok vond een weg naar verschillende personen en bibliotheken: de Utrechtse hoogleraar en monumentenman Murk Ozinga

1. Timon Fokker in Rome, met onbekende vrouw (foto Koninklijk Nederlands Instituut te Rome)



schafte Weingartners *Römische Barockkirchen* uit 1930 aan, het KHI Utrecht kocht Baldinucci's *Bernini* uit 1912 (vertaling en commentaar van Alois Riegl) en het Leidse Prentenkabinet ontfermde zich over Fokkers eigen exemplaar van *Roman Baroque Art*, in de veilingcatalogus niet zonder enige overdrijving aangeduid als een 'magnificently bound copy'.<sup>6</sup> De 1300 foto's en reproducties uit zijn nalatenschap, vooral van Nederlandse kunstwerken in Italië en van Italiaanse kunstwerken uit de tijd van de Barok, werden niet geveild; zijn weduwe schonk die aan het RKD in Den Haag.<sup>7</sup>

#### ***Fokkers banden met het Nederlands Historisch Instituut te Rome***

Boutens maakte Fokker misschien niet rijp voor de Barok, wel voor een cultus voor de schoonheid. Een tijdlang gebruikte Fokker een ex libris met daarop de tekst: 'waar de bron van schoonheid vliet' (afb. 3). Die bron zal hij wel gesitueerd hebben in de ideeënwereld van Plato, die hij door Boutens moet hebben leren kennen. Over de wezens in deze wereld 'achter gouden avondstond' dichtte Boutens reikhalzend: 'Eindelijk, eindelijk lesschend hun dorst oneindig / in den koelen louteren laaien vloed der / Eeuwige schoonheid'.<sup>8</sup> In het *In Memoriam* dat J. J. Poelhekke, destijds directeur van het Nederlands Historisch Instituut in Rome, aan Fokker wijdde, maakte hij er gewag van dat deze zozeer door liefde voor kunst en schoonheid gedreven werd dat 'liefhebberij', het woord staat er tussen aanhalingstekens, hem een gruwel was. Fokker legde in zijn werk strenge wetenschappelijke normen aan.



2. Edzar Dietz, *Portret Timon Fokker*, ets, droge naald (foto RKD Den Haag)

Poelhekke haalt ook twee blijkbaar kenmerkende uitspraken van hem aan: 'Dat mag je niet mooi vinden' en 'Daar mag je niet eens naar kijken'. Poelhekke nam hier zelfironie waar. Is het niet veeleer zo, dat scherts er in deze uitspraken niet in slaagt vérgaande intolerantie te verhullen?<sup>9</sup>

Welke band had Fokker met het Nederlands Instituut in Rome? In het boek dat in 2004 verscheen bij het honderdjarig bestaan van dit instituut werd Fokker onbezoldigd medewerker genoemd, van 1922 tot 1935. Hij verzamelde uit oude gidsen e.d. – *niet* uit archieven – gegevens over de aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in Italië en reisde ze op eigen kosten door heel Italië na.<sup>10</sup> De gegevens over de Nederlandse kunstenaars, uit Zuid en Noord, publiceerde hij in een viertal artikelen in de *Mededelingen* van het Instituut in Rome, om ze in 1931 bijeen te brengen in een boek, *Werke niederländischer Meister*.<sup>11</sup> In 1931 publiceerde hij ook een boek over de schilder Jan Siberechts, waarbij hij gebruik maakte van de vele gegevens die verzameld waren door de man aan wie het boek is opgedragen, Gabor Terey, voormalig directeur van het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest.<sup>12</sup>

Het boek over de Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars werd besproken door J. Lavalleye, het boek over Siberechts door Arthur Laes, beide in de *Revue Belge*. Lavalleye signaleerde de logica waarmee Fokker te werk was gegaan en Laes het methodische van zijn aanpak.<sup>13</sup> Logica en methode moeten de kern zijn geweest van wat voor Fokker wetenschap was, een degelijk standpunt waarin wellicht zijn achtergrond als jurist herkenbaar is. Ondanks deze degelijkheid zijn Fokkers publicaties niet vrij van avontuur. Fokker was namelijk niet bang voor gedurfde stellingnamen, zoals te zien is in enkele afzonderlijke artikelen over Nederlandse kunstenaars in Italië. Zo droeg hij als oplossing voor de verwarrende documentatie rond Matthijs Stomer aan, dat er een tweede, nagenoeg gelijknamige schilder moet zijn geweest, Matthias Stom.<sup>14</sup> Helaas, en dat geldt voor meer gedurfde stellingen van Fokker, kreeg zijn opinie geen aanhangers in de academische kunstgeschiedenis.

Na de Tweede Wereldoorlog maakte Fokker nog een enkele, geheel geïsoleerde zijstap naar de iconografie<sup>15</sup>, maar verder verschoven zijn activiteiten toen naar de Galleria Doria-Pamphili, waar hij al sinds 1932 directeur van was, maar welk ambt na de oorlog een groot deel van zijn broodwinning

uitmaakte.<sup>16</sup> Hij bezorgde twee edities van de gids tot deze verzameling en voorts publiceerde hij nog een artikel over de collectie in de *Mededelingen* van het Nederlands Instituut, waar hij zich van een kritische zijde liet zien. Hij keerde zich vooral tegen Leo van Puyvelde, in wie hij (ook in een afzonderlijke recensie) de tendens laakte om aan kwalitatief mindere schilderijen toch de naam te verbinden van belangrijke Zuid-Nederlandse meesters als Rubens en Van Dijck.<sup>17</sup>

Voor dit deel van Fokkers kunsthistorische werk was de context van het Nederlands Historisch Instituut richtinggevend, met name het voorbeeld van Hoogewerff. Tot de vele kunsthistorische onderwerpen waarover Hoogewerff, van huis uit historicus, publiceerde, behoorde echter niet de Barok als stijlperiode. In zijn populair wetenschappelijke boek over Rome, *Felix Roma* (1928), slaat Hoogewerff vaak juist de zeventiende en achttiende eeuw over.<sup>18</sup> Daarnaast werd het instituut voor de oorlog gefrequenteerd door onder anderen Willem Vogelsang.<sup>19</sup> Mogelijk heeft deze hoogleraar in de Kunstgeschiedenis, zoals gezegd de eerste in Nederland, in zijn onderwijs ruim aandacht besteed aan de Barok, in zijn bibliografie is daar weinig van te zien. De belangstelling die Fokker ontwikkelde voor de Barok, en met name de focus op de stilistische ontwikkeling van deze periode, werd dus door andere factoren dan de Nederlandse kunsthistorische wereld beïnvloed.

#### *Voorgangers in de Barok*

Waar eerdere publicaties van Fokker wel ondernomen werden om werk van anderen te voltooien, staat *Roman Baroque Art* op zichzelf. Fokker schreef het op eigen initiatief, in reactie vermoedelijk op het vele dat recentelijk over de barok verschenen was.

In 1887 had Cornelius Gurlitt zijn pionierende *Geschichte des Barockstils in Italien* gepubliceerd, maar in 1924 stelde dezelfde Gurlitt, die er trots op was autodidact te zijn, dat de bestudering van de Italiaanse Barok inmiddels mode geworden was.<sup>20</sup> Tussen 1887 en 1924 zagen inderdaad allerlei boeken over de Italiaanse Barok het licht, vooral in het Duits, en toen Fokkers boek in 1938 verscheen, was er inmiddels ook heel wat bijgekomen, uit diverse landen, maar opnieuw vooral uit het Duitstalige gebied. In deze ontwikkeling bleef Nederland bepaald achter. In zijn bibliografie in *Roman Baroque Art* nam Fokker zelfs niet één landgenoot op, ook niet Orbaan of Juynboll.

Johannes Albertus Franciscus Orbaan (1874-1933) die in 1903 in Amsterdam promoveerde op een proefschrift over Stradanus, was van 1904 tot 1909 als assistent verbonden aan het Nederlands Instituut in Rome, met de overheidsopdracht om onderzoek te doen naar de aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in Italië. Hij continueerde dit onderzoek ook nadat hij het Instituut in 1909 door ruzie met zijn superieuren verlaten had en de opdracht op Hoogewerff was overgegaan. Orbaans inspanningen in het archief mondden uit in de *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden* (1911-17) en in *Documenti sul Barocco in Roma* (1920). Het laatstgenoemde boek behelst een bronnenpublicatie. Het woord Barok in de titel diende slechts als tijds aanduiding, zestiende, zeventiende eeuw, want met de problematiek rond de Barok als stijl had het boek niets te maken. Geen wonder dan ook, dat Fokker Orbaan niet opnam in zijn bibliografie. Nadien

publiceerde Orbaan trouwens nog diverse artikelen in *Oud Holland*, onder meer over de bezoeken van Hooft en Buchelius aan Italië, om al op 59-jarige leeftijd te overlijden, in 1933. Coïncidentie of niet, in datzelfde jaar 1933 publiceerde Fokker zo ongeveer zijn eerste artikelen over de Barok. Hij koos daarbij echter wel een geheel andere benadering dan Orbaan; archiefonderzoek was niet zijn stijl.

In Fokkers bibliografie ontbreekt ook de naam van Juynboll, de enige Nederlander die zich in dezelfde tijd als Fokker met de Italiaanse Barok als stijl bezighield. Willem Rudolf Juynboll (1903-1977) voltooide in 1928 zijn kandidaats in de kunstgeschiedenis aan de Leidse universiteit, waar hij in 1934 bij Willem Martin promoveerde op een proefschrift over het komische genre in de Italiaanse schilderkunst van de zeventiende en de achttiende eeuw. Op 6 mei 1936 gaf hij een openbare les als privaattoeant in de geschiedenis van de Italiaanse kunst aan de Leidse universiteit. Deze les droeg de titel: *Barok en Classicisme te Rome*. Anders dan verwacht mocht worden evenwel, gaf de openbare les geenszins de richting aan van Juynbolls toekomstige activiteiten. Nadien publiceerde hij namelijk nog slechts sporadisch over de Italiaanse Barok; hij legde zich toe op projecten van nog aanzienlijk ruimer draagwijdte. In 1938, het jaar waarin Fokkers boek over de Romeinse Barok uitkwam, publiceerde Juynboll een bewerking van Waller's *Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs* en na de oorlog maakte hij deel uit van de redactie die Huizinga's *Verzamelde werken* bezorgde en bovendien en vooral had hij een groot aandeel in de driedelige *Winkler Prins van de kunst: encyclopedie van de architectuur, beeldende kunst, kunstnijverheid*. Voor de bestudering van de Barok was Juynboll echter na zijn openbare les van 1936 nagenoeg verloren.

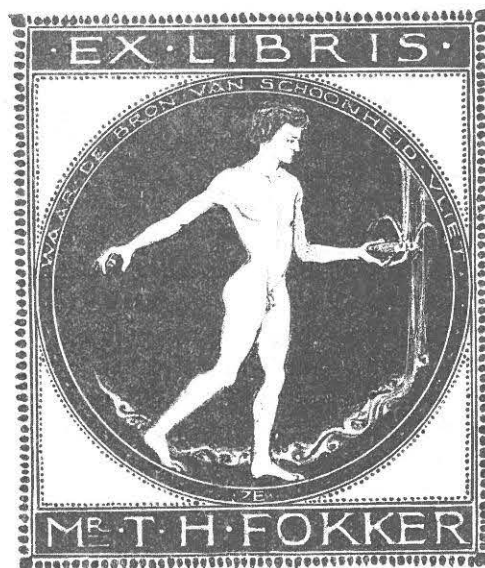
#### *Roman Baroque Art*

Fokkers *Roman Baroque Art* verscheen bij een wetenschappelijke uitgeverij, de Oxford University Press, en daarom verbaast het dat het slechts van een bibliografie en niet van voetnoten of eindnoten voorzien is. Bovendien kiest Fokker positie in het debat over de Barok zonder één van zijn opponenten of medestanders in de tekst bij name te vermelden. Met die zwijgzaamheid maakt hij het zijn exegeet niet makkelijker.

In zijn introductie laat Fokker enige verklaringen voor de Barok de revue passeren, slechts om ze te verwerpen. De relatie die eerder gelegd was tussen Barok en de Contrareformatie wijst hij af met als argument dat het optreden van grote figuren van de Contrareformatie noch samenviel met het begin van de Barok, noch met haar hoogtepunt. Het verband tussen de Barok en het Absolutisme erkent hij evenmin, om min of meer dezelfde reden. Als begin van het Absolutisme zag Fokker de overeenkomst die paus Clemens VII en Karel V in 1529 sloten, een moment beduidend vóór de Barok zich manifesteerde.<sup>21</sup>

Met deze positie koos Fokker impliciet stelling tegen Werner Weisbach die nu juist deze beide verklaringen had verdedigd. Het uitgangspunt voor Weisbach was, dat de Barok slechts bestudeerd kon worden in een religieuze, culturele en sociologische context. Hij meende wel dat er een *immanente Stilwille* was, maar hij stond gereserveerd tegenover het geloof in wet-

3. Ex Libris Timon Fokker  
(foto Universiteitsbibliotheek  
Leiden)



matigheden binnen de ontwikkeling van stijlcomplexen, waarbij hij zich expliciet kritisch uitliet over Wölfflin. Het louter formele van Wölfflins benadering beschouwde Weisbach als te eenzijdig. Vormanalyse moest voor hem gepaard gaan met een analyse van de *Ausdrucksproblematik*.<sup>22</sup> Zo niet voor Fokker. Hij sloot veeleer bij Wölfflin aan: geen economische, sociale of cultuurhistorische vorm van kunstgeschiedenis maar stijlgeschiedenis waarbij stijl wordt beschouwd als een autonoom verschijnsel, dat zich ontwikkelt volgens een gedetermineerd patroon en dat door middel van een strenge 'vormanalyse' kon worden ontleed.

Gevolgen heeft dit verschil tussen Fokker en Weisbach bijvoorbeeld voor hun benadering van de rol van de opdrachtgever. Voor Weisbach kwamen de draden vaak in de opdrachtgever bijeen, voor Fokker was hij een storende factor die de kunstenaar in de weg stond bij het nastreven van de doeleinden van de Barok.<sup>23</sup> Want dát is duidelijk: voor Fokker had de Barok principes, doelen en idealen. In dat opzicht was er trouwens geen verschil met Weisbach. Ook die herkende een hoofdideaal van de Barok. Voor Weisbach lag dat in het *Gesamtkunstwerk*.<sup>24</sup> Voor Fokker niet; hij splitste de kunsten op in architectuur (inclusief stedenbouw), beeldhouwkunst en schilderkunst, al zocht hij wel naar verbindende schakels tussen de stilistische ontwikkelingen in deze drie media.

In zijn inleiding maakte Fokker duidelijk, dat het voor hem een uitgemakte zaak was dat de ontwikkeling van stijlen noodzakelijker wijze een curve beschreef, waarin drie fasen te onderscheiden zijn. Hij bediende zich in dit verband ook van de term 'logica' om de ontwikkeling te beschrijven. Gedurende de eerste fase van een stijlperiode maken de kunstenaars zich de nieuwe expressiemiddelen eigen, gedurende de tweede fase beheersen ze die zodanig dat ze er met alle vrijheid mee omgaan, waarbij zij echter ook een nieuw element toevoegen dat ogenschijnlijk haaks staat op wat de meesters

van het eerste uur beoogden, gedurende de derde fase wordt één van de elementen die tijdens de beide voorgaande periodes werd ontwikkeld nog slechts voor decoratieve doeleinden benut.<sup>25</sup>

Ook de Barok beschreef zo'n curve van opkomst, bloei en verval. Ten-einde vast te stellen hoe dat proces zich voltrok, koos Fokker, op grond van algemene opinie en vooroordeel, Bernini, Borromini en Pietro da Cortona als de voornaamste representanten van de Barok, in de beeldhouwkunst, architectuur en schilderkunst. Het is echter op basis van een eerste analyse van de *architectuur* van dit drietal, maar vooral die van Bernini en Borromini, dat Fokker concludeerde, dat deze architecten gepreoccupeerd waren met 'space' en 'mass', ruimte en massa ofwel volume, als expressiemiddelen. Fokker geeft weliswaar de indruk dat zijn boek bedoeld is als toetsing van de hypothese dat 'space' en 'mass' kenmerkend zijn voor de Barok, maar het is onmiskenbaar dat het boek deze hypothese beschouwt als een stelling die bewezen wil worden.<sup>26</sup>

Fokker ontleende zijn criteria dus aan de architectuur. Alvorens te bezien, hoe die werkwijze uitpakt voor de schilderkunst – want daar is het onderstaande hoofdzakelijk toe beperkt – dient echter een stapje terug gezet te worden. De sleutelwoorden 'space' en 'mass' in Fokkers typering van de Barok zien we al in twee eerdere artikelen van zijn hand in *The Art Bulletin*, beide uit 1933; ook die artikelen kenden trouwens geen voetnoten. Het ene artikel heet: 'The first Baroque church in Rome', waarmee Fokker de Gesù in Rome op het oog had, het tweede artikel draagt de titel: 'The origin of Baroque painting' en die oorsprong zag hij in de schilderijen van Annibale Carracci in de Galleria Farnese, ook te Rome. Anders dan in de oudere architectuur was in het interieur van de Gesù ruimte gebruikt als expressiemiddel, aldus Fokker, en in de façade volume, massa. En in Carracci's schilderijen in de Galleria Farnese nam Fokker een cesuur waar. In zijn optiek vormden de beide schilderijen met Polyphemos het begin van de Barok, de Vroege Barok dus (afb. 4). De overige schilderijen in de Galleria Farnese, inclusief de *Triomf van Bacchus*, behoorden nog tot de voorgaande stijlperiode, het Maniërisme. De beide voorstellingen van Polyphemos vormden een kentering, in het oeuvre van Annibale Carracci niet alleen, maar in de schilderkunst als zodanig, omdat hier massa voor het eerst gebruikt werd als expressiemiddel. De kern van Fokkers betoog uit 1938 was daarmee al in 1933 geformuleerd.<sup>27</sup>

Nu wil het geval dat Fokker zijn artikel over de Galleria Farnese een jaar eerder ook al in het Nederlands gepubliceerd had, in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, ook zonder annotatie. Het latere artikel in de *Art Bulletin* volgt het oudere stuk nauwkeurig, met één opmerkelijke koerswijziging: in 1932 herkende Fokker nog niet dat accent op massa in de voorstellingen met Polyphemos.<sup>28</sup> Het inzicht dat in 1938 de leidende gedachte zou worden in zijn *Roman Baroque Art*, gewerd Fokker blijkbaar pas ergens tussen 1932 en 1933.

#### Massa en ruimte

De termen 'mass' en 'space' komt in deze combinatie niet voor in de oudere literatuur over de Barok. Wölfflin evenwel had in zijn *Renaissance und Barock* uit 1888, die Fokker raadpleegde in de editie van 1926, in het deel over

4. Annibale Carracci, *Polyphemus' Wraak*, fresco, Galleria Farnese, Rome



het wezen van de stijlverandering, van Renaissance naar Barok, een paragraaf gewijd aan *Linien und Massen; Fläche und Raum*. *Massen en Raum*, massa en ruimte, kenmerkten daarbij de latere fase. Anders dan Fokker nam Wölfflin deze overgang echter al waar in de *Stanze* van Rafael, tussen Stanza della Segnatura en Stanza di Eliodoro.<sup>29</sup> Fokker situeerde de overgang – en daarmee het begin van de Barok als stijlperiode – dus veel later, maar dat weerhield hem er niet van zich over dezelfde terminologie te ontfemen. Hij gaf beide begrippen ook een veel exclusiever plaats dan ze ooit bij Wölfflin innamen. Het was immers vooral in termen van massa en ruimte dat Fokker de Barok behandelde. Voor de goede orde, Wölfflin sprak in verband met Carracci's *Polyphemus* niet van *Massigkeit* en hij herkende er ook niet om andere redenen een cesuur in en al helemaal niet een cesuur van de omvang die Fokker erin zag.<sup>30</sup> Niemand had die trouwens gezien. Zo noteerde Hermann Voss weliswaar dat Polyphemus 'in mächtiger Körperlichkeit' frontaal was afgebeeld zich omkerend naar Galathea, maar hij verbond daar geen conclusie aan omtrent een stijlverandering bij de Carracci.<sup>31</sup>

Fokker herkende een overweldigende monumentaliteit in de voorstellingen met Polyphemus in de Galleria Farnese en dan vooral in die waarin de cycloop op het punt staat een steen te werpen naar de wegvlochtende Galathea. Dat monumentale effect is nog verhoogd doordat de reus belemmerd wordt precies op het moment dat hij zijn beweging gaat inzetten. Juist door die plots stopgezette beweging wordt de indruk van geweldige kracht gesuggereerd, aldus Fokker. Voor het eerst, nog altijd volgens Fokker, werd volume in een schildering afgebeeld louter omwille van de massa en gebruikt als een middel van artistieke expressie. Geheel anders was dat in de overige schilderingen in de Galleria Farnese, maar ook in de voorstelling die Annibale Carracci vervaardigde voor de Cerasi-kapel in de Santa Maria del Popolo. Over dit

schilderij stelde Fokker: 'There is no trace of an effect due to space or volume'. Als we Fokker hier goed begrijpen, ervoer hij in dit schilderij geen suggestie van ruimte doordat het zo vol is met figuren wier volume – en de figuren zijn volumineus – geen belang heeft voor de voorstelling en daarom ongemotiveerd is. En juist dat is anders bij Polyphemus.<sup>32</sup>

Fokker is dus heel gekwalificeerd in zijn oordeel over Annibale Carracci. Dat is veel minder het geval bij Caravaggio die voor dezelfde Cerasi-kapel geschilderd heeft. Over Caravaggio heeft Fokker een onverdeeld gunstig oordeel. Hij illustreerde zijn stelling dat ook Caravaggio de Vroege Barok inluidde met diens schilderingen in de San Luigi dei Francesi, met de *Roeping van Mattheüs* (afb. 5). Het gebiedende gebaar van Christus overbrugt de afstand die hem scheidt van Levi, de toekomstige apostel Mattheüs. De lichtbehandeling toont, aldus Fokker, dat de tussenliggende ruimte doordrongen is van de invloed die Christus op de dan nog wereldlijke figuur heeft. In dit schilderij is, naar de mening van Fokker nog altijd, ruimte voor het eerst gemaakt tot een belangrijk element van artistieke expressie.<sup>33</sup>

Annibale Carracci introduceerde dus massa als expressiemiddel in de schilderkunst, Caravaggio ruimte. Op grond van die vaststelling rekende Fokker hen beiden tot de Vroege Barok. Op deze manier, die niet vrij is van vaak inventief, maar eerlijk gezegd ook suggestief kijkgedrag, om niet te zeggen kijkgedrag met een vooropgezet plan, behandelt Fokker de schilderkunst van de Barok, Vroeg, Hoog en Laat, *Early, Full en Late*.

Guercino, die voor Fokker nog bij de Vroege Barok hoorde, creëerde in zijn plafondschildering van *Aurora* in het Casino Ludovisi een duidelijke spanning tussen massa en ruimte. De gehele schildering was erop toegelegd om het volume van de figuren optimaal te doen uitkomen en juist daarom blijven, aldus Fokker, de plompe vrouwenfiguur van Aurora, haar massieve paarden, Tithonus (haar minnaar van middelbare leeftijd), de drie gezusters die het vanaf hun regenwolk op aarde doen dauwen, scrupuleus binnen de door Guercino zelf gefingeerde grenzen. Fokker stelde, dat de beperking van de ruimte tot doel had het volume van Guercino's figuren te vergroten. Het verschil nu tussen de Vroege Barok waartoe Fokker Guercino rekende en de Hoge Barok is, dat de voor deze tweede periode kenmerkende Pietro da Cortona in zijn schilderingen in het Palazzo Barberini zo heel anders handelde. Pietro legde zichzelf ook grenzen op, maar juist met de uitdrukkelijke bedoeling om die te overschrijden. Ten gevolge daarvan slaagde hij erin de denkbeeldige ruimte tot in het oneindige uit te breiden.<sup>34</sup>

Gaulli was voor Fokker een vertegenwoordiger van de Late Barok. Er is in zijn plafondschildering in de Gesù in Rome een verbinding tussen de hemelse sferen en de aardse ruimte waar de gelovigen zich bevinden. Anders dan Pietro da Cortona die zich toelagde op de suggestie van oneindige ruimte, stelde Gaulli de hemelse wereld niet voor als oneindig, aldus Fokker. Veeleer suggereerde hij een zeker samenspel tussen de hemelse en de aardse wereld en hij deed dat door de figuren die tot de hemelse wereld behoren de ruimte te laten binnenkomen aan deze zijde van het gewelf. Hij sloeg dus een brug tussen de denkbeeldige ruimte en de werkelijke ruimte.<sup>35</sup>

Het verschijnsel dat het verworvene in de eerdere fasen van de Barok louter gebruikt wordt voor decoratieve doeleinden, nam Fokker waar in een



5. Caravaggio, *De Roeping van Mattheüs*, olieverf op doek, Contarelli-kapel, San Luigi dei Francesi, Rome

schilderij voorstellend *De Veertig Martelaren*, door Giacinto Brandi vervaardigd in opdracht van paus Clemens X in 1673 (afb. 6). Let wel, voor Fokker was de Barok in Rome feitelijk een zeventiende-eeuws verschijnsel, waarvan de laatste symptomen rond 1710 verdwenen. Het schilderij van Brandi beschouwde Fokker als typerend voor wat verwacht mocht worden in de laatste fase van een stijl. Het demonstreerde een grillig gebruik van wat eerder verworven was, namelijk desintegratie van volumes, ledematen in dit geval, gegroepeerd in combinaties, die op het eerste gezicht verwarrend zijn.<sup>36</sup> De grote waardering die Fokker niettemin voor Brandi had, bracht hij veel minder op voor andere schilders die hij tot deze laatste fase van de Barok rekende, zoals Giovanni Odazzi of Giovanni Maria Morandi. Op hun werk moet Fokker van toepassing hebben geacht de kwalificatie die hij elders van de Late Barok gaf: hopeloze impotentie.<sup>37</sup>



6. Giacinto Brandi, *De Veertig Martelaren*, olieverf op doek, Ss. Stimmate di S. Francesco, Rome

### *Barok versus Academie*

Hoe waardevol en origineel veel van Fokkers observaties ook zijn – en het accent op massa en ruimte biedt beslist een nuttig gezichtspunt –, in de voorgaande discussie van *Roman Baroque Art* moest enigszins verdoezeld worden dat zijn betoog niet altijd erg duidelijk is. Die onhelderheid heeft ook van doen met Fokkers streven precies die kenmerken van de Barok bloot te leggen die hij er van tevoren in verwachtte. Hij lijkt er vaak vooral op uit, zijn ‘preconceived notions’ bevestigd te krijgen.<sup>38</sup> Met andere woorden: het skelet steekt te duidelijk door het betoog heen. In het verlengde van dit bezwaar ligt dat er meer dan een schijn van willekeur kleefte aan Fokkers benadering van de Barok. Hij is het die de criteria bepaalt op grond waarvan kunstenaars al dan niet tot de Barok gerekend moeten worden.

De consequentie van dit standpunt is dat Fokker de opvatting huldigde dat niet alle kunst in de zeventiende eeuw Barok is, integendeel. Hij sloot er veel van uit. Zo verdedigde hij de originele stelling dat Andrea Pozzo niet tot de Barok behoorde, omdat in diens werk massa en ruimte geen rol speelden. Poussin en Claude Lorrain behoorden evenmin tot de Barok. Fokker ving

Poussin en misschien ook Claude onder de ongemakkelijke noemer Classicisme, ongemakkelijk ook voor Fokker die op dit punt bepaald onduidelijk is. De grote tegenhanger van de Barok wordt echter gevormd door de *Academic School*, waartoe hij het grootste deel van het oeuvre van Annibale Carracci rekende, maar waarvan later Andrea Sacchi en Carlo Maratti de voornaamste exponenten zijn.<sup>39</sup> De *Academic School* maakte in Fokkers optiek niet eenzelfde ontwikkeling door als de Barok, maar hij laat volledig onbesproken waarom de ontwikkeling van de Barok gedetermineerd was en die van de *Academic School* niet.<sup>40</sup> Het voor de hand liggende antwoord zou zijn dat Fokker in de *Academic School* geen afzonderlijke stijl zag, maar uit zijn inleiding blijkt dat hij dat toch wel deed.

Een ander gevolg van Fokkers inzet van door hemzelf bepaalde criteria is dat sommige kunstenaars moesten ervaren gesplitst te worden. De overgang van Vroege naar Hoge Barok deed zich bijvoorbeeld voor binnen het oeuvre van Pietro da Cortona en Gherardi vertegenwoordigde voor Fokker als architect de Late, maar als schilder de Hoge Barok. Gaulli en Odazzi stappen in Fokkers visie op zeker moment over van de Barok naar de *Academic School*.<sup>41</sup> Moeten we werkelijk geloven dat deze kunstenaars hun doelstellingen, principes en idealen zo drastisch bijstelden of af lieten hangen van het medium waarin zij werkten?

Uit Fokkers hele terminologie blijkt dat zijn voorkeur voor de Barok ten koste ging van de Academie. Toch gaf hij te kennen af te willen zien van een kwalitatieve beoordeling, vermoedelijk omdat die hem niet wetenschappelijk voorkwam. Hij beperkte zich liever tot het signaleren van verschillen tussen kunstenaars in hun gebruik van expressiemiddelen, bijvoorbeeld tussen Bernini en Duquesnoy, door hem respectievelijk beschouwd als vertegenwoordigers van de Barok en van de Academie. Fokker liet er echter geen twijfel over bestaan dat er kwaliteitsverschillen waren, zeker tussen beide genoemde beeldhouwers. Bernini is onmiskenbaar een van de helden van Fokkers boek, terwijl over Duquesnoy weinig goeds gezegd wordt, wel veel lelijks. Pedant, dat is de kwalificatie waarmee Fokker Duquesnoy opzadelt.<sup>42</sup> Je hóórt het hem zeggen: 'Dat mág je niet mooi vinden'.

### *Reacties op Roman Baroque Art*

Gezien de interne tegenstrijdigheden en onduidelijkheden verwondert het niet dat Fokkers boek danig uiteenlopende reacties heeft losgemaakt. Het werd besproken door Ellis Waterhouse, Ludwig Schudt en Jean Squilbeck. Over de laatste kunnen we kort zijn. We weten dat het inderdaad een bespreking van Fokkers boek is omdat dat er boven staat; verder noemt Squilbeck Fokker consequent Kessler, en archeoloog. Waterhouse en Schudt waren op het moment dat zij hun recensie schreven allebei bibliothecaris, respectievelijk van de British School en van de Hertziana, beide in Rome. Schudt voorspelt dat Fokkers boek een belangrijke plaats zal innemen in de literatuur over de Romeinse Barok. De aanpak om de ontwikkeling van de Barok te beschrijven aan de hand van de termen 'mass' en 'space' acht hij intrigerend. Vooral waardeert Schudt de aandacht die Fokker besteedt aan pleinaanleg, het Piazza del Popolo en het plein van het Kapitoel en de werkelijk nieuwe inzichten omtrent enige gebouwen die Fokker tot de Late

Barok rekent. Waterhouse daarentegen sabelt Fokkers boek neer, ook vanwege de passages over de architectuur van de Late Barok – de Brit geeft vooral de indruk vanaf de eerste regel van zijn eigen scherpe pen genoten te hebben. Naar zijn mening bedreef Fokker in zijn boek geen kunstgeschiedenis, maar formele logica. Hij bekende het gevoel te hebben – 'doubtless only a deplorably British feeling' – dat de wetten van opkomst en verval van stijlen op een nogal mysterieuze manier werken. Hij geeft echter ook toe, dat Fokker, binnen de termen van zijn esthetica, grote sensibiliteit had tentoongespreid.<sup>43</sup>

We zien veel later een vergelijkbare discrepantie, in de reacties van Wittkower en Treffers op Fokkers boek. Wittkower typeerde het als een 'cumbersome study, biased and difficult to read', terwijl Treffers het nu juist pries om de leesbaarheid en de nuchtere en zakelijke taal waarin Fokker de belangrijkste monumenten uit deze periode beschreven en geanalyseerd had. Ik vrees over te hellen naar de opinie van Wittkower, al is diens karakterisering te eenzijdig negatief.<sup>44</sup>

Wat Fokker ook gedacht mag hebben van de kritiek op zijn hoofdwerk, van Schudt, Squilbeck en Waterhouse, evident is dat hij zich er niet door op andere gedachten liet brengen. In *The Art Quarterly* van 1940 publiceerde hij een stuk over Bernini, dat in hoofdpunten herhaalde wat hij over hem in *Roman Baroque Art* had betoogd. Aan grotendeels dezelfde werken die hij daar had gekozen, demonstreerde hij de veranderingen in Bernini's oeuvre van Vroege naar Hoge naar Late Barok. De Vroegbarokke buste van paus Paulus V toont de man in een frontaal aanzicht, met eenvoudige en versimpelde contouren die slechts de massa benadrukken. In de Hoogbarokke portretten van kardinaal Borghese en hertog Francesco d'Este slaagde Bernini erin de evidente zwaarheid van de figuren om te zetten 'into glorious animation'. In het Laatbarokke portret van Gabriele Fonseca toonde Bernini zijn grote vaardigheid in het tegenover elkaar plaatsen van massa's en leegtes. Dit alles had Fokker dus ook in zijn boek van twee jaar tevoren betoogd. Eén verschuiving is er echter wel. Naar aanleiding van Baldinucci's opmerking dat de reusachtige beelden voor de zogeheten *Troon van Sint Petrus* in de Sint Pieter 'ongelooflijk gracieus waren' zei Fokker: 'To many the idea of "grace" seems incongruous with that of "giant", but to accept such a prejudice is to deny the unquestioned beauty [mijn accent] of these figures'. In dit artikel bekende Fokker zich dan eindelijk ruiterslijk tot de schoonheid van de Barok.<sup>45</sup>

### *Twee buitenstaanders: Fokker en Van Marle*

De figuur uit de Nederlandse kunstgeschiedenis met wie Fokker zich het best laat vergelijken is Raimond van Marle (afb. 7). Het werkterrein van Van Marle bestreek de gehele breedte van de vroege Italiaanse schilderkunst, met als bekroning in negentien massieve delen, *The Development of the Italian Schools of Painting*. De internationale reacties op dit werk van Van Marle waren omgekeerd evenredig aan die op Fokker, maar met dezelfde teneur: de Engelsen reageerden gunstig, maar voor de Duitsers was Van Marle te weinig theoretisch.<sup>46</sup> Fokker en Van Marle waren beiden autodidact op kunsthistorisch terrein en omdat zij beiden welgesteld waren, konden zij op eigen kosten in Italië verblijven, wat zij beiden ook jarenlang deden. Van Fokker heb ik dat niet vernomen, maar naar verluidt liet Van Marle zich



7. Raimond van Marle (1887-1936)

daarbij in een limousine rondrijden. Van Marle was een zwaarlijvige man, Fokker daarentegen een ranke verschijning. Niettemin verbaast het dat op de veiling van het boekenbezit van deze leerling van Boutens ook twee sportboeken aangeboden werden. Wie zich zorgen wilde maken, kan gerust zijn: die boeken gingen niet over wielrennen of voetbal – men kan ook moeilijk volhouden dat dáár de bron van de schoonheid vliet – maar over bridge en over golf. We blijven natuurlijk heren!

Vóór Treffers lijkt Fokkers hoofdwerk over de Romeinse Barok nauwelijks door Nederlanders opgemerkt te zijn. De verschijning zo kort voor de oorlog zal er geen goed aan gedaan hebben. In zijn lemma over de Barok in Rome in zijn *Winkler Prins van de kunst* verwees Juynboll echter wel naar Fokker, met tussen haakjes erachter, niet zoals bij Hermann Voss de roemrijke kwalificatie: 'fundamenteel', maar de dreigende aanduiding: 'uitvoerig'.<sup>47</sup> Gezien de aanzienlijke omvang van de opdracht die Fokker zich stelde en die hij in één tekstband aankon, is dit een onbillijk oordeel. Van Marle's *opus magnum* over de ontwikkeling van de Italiaanse schilderscholen is ook nauwelijks in Nederland gerecenseerd. Fokker en Van Marle werden dus beiden geparkeerd in de marge van de Nederlandse kunstgeschiedenis. Zij waren beiden dilettant in de goede zin des woords, maar beiden leden ook ergens aan, de één, Van Marle, aan een gebrek aan systematiek, de ander, Fokker, aan een teveel ervan.

We kunnen de werkzaamheid van Fokker in enkele woorden samenvatten: dienstbaar, onafhankelijk en consequent, om niet te zeggen rigide. Dienstbaar was Fokker aan het land en later aan de kunstgeschiedenis in de beste traditie van de adel waartoe hij niet behoorde, onafhankelijk was hij niet alleen financieel maar vooral ook mentaal – in zijn oordeel over de Russische Revolutie en in zijn keuze voor de Barok – en consequent was hij tenslotte tot aan de grens van de rigiditeit, waarmee de dilettant vaker behept is, overtuigd als hij is van zijn eigen gelijk.

## Noten

1 T. H. Fokker, *Roman Baroque Art. The History of a Style*, Oxford 1938, 2 delen.

2 W. J. M. Klaassen, 'Fokker, Timon Henricus (1880-1956)' in: *Biografisch Woordenboek van Nederland* 3, Den Haag 1989, pp. 177-178.

3 M. Dierikx, *Dwarswind. Een biografie van Anthony Fokker*, Den Haag 1997, pp. 7-8.

4 B. Peperkamp, *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P. C. Boutens 1870-1943*, Amsterdam/Den Haag 1993 en Marco Goud, *Een ondraaglijke drukfout. De ontstaansgeschiedenis van P. C. Boutens' Naenia, gevolgd door acht brieven van Boutens aan Joh. Enschedé en zonen*, Woubrugge 2005, ongepagineerd.

5 H. Cools en H. de Valk, *Instituut Neerlandicum MCMIV-MMIV. Honderd jaar Nederlands Instituut te Rome*, Hilversum 2004, pp. 57, 59-60.

6 *Book Auction Sale June 4 and 5 1956. Collections: Prof. Dr. T. H. Fokker, Rome; M. P. Voûte, Baarn and some additions from other collections* (Burgersdijk & Niermans Templum Salomonis, Leiden). Exemplaar van de Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties.

7 H. Gerson, 'Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie' in: *Verslagen der rijksverzamelingen van geschiedenis en kunst* 78 (1956) p. 221. Fokker had zelf ook al foto's aan het RKD geschonken en enige jaren na zijn overlijden zou zijn weduwe dat nogmaals doen. Zie: *Verslagen der rijksverzamelingen*, cit. 73 (1951) p. 205 en 84 (1962) p. 242. Met dank aan Ursula de Goede voor de verwijzing.

8 Aangehaald in: W. Kramer, 'Het symbool in Boutens' verzen' in: *De Nieuwe Taalgids*, 19 (1925) p. 6.

9 [J. J. Poelhekke], 'In Memoriam T. H. Fokker' in: *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 3/9 (1957) pp. 6-8.

10 Frits Lugt noemt Fokker nog als medewerker aan de inventarisatie van veilingcatalogi uit circa 1600 tot 1825. *Répertoire des catalogues de vente publiques* I, Den Haag 1938, p. v.

11 T. H. Fokker, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen Italiens*, Den Haag 1931.

12 T. H. Fokker, *Jan Siberechts, peintre de la paysanne flamande*, Brussel-Parijs 1931.

13 Jacques Lavalleye en Arthur Laes in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 1 (1931) p. 255 en 2 (1932) pp. 169-171.

14 T. H. Fokker, 'Nederlandsche schilders in Zuid-Italië' in: *Oud-Holland* 46 (1929) p. 124.

15 T. H. Fokker, 'De ikonografie van geboorte en aanbidding in de kunst van de XVIe eeuw' in: *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 3/5 (1947) pp. LXVII-LXXII.

16 Hij zou bovendien in de kunsthandel actief zijn geweest. Cools-de Valk, *Instituut Neerlandicum*, cit., p. 60.

17 T. H. Fokker, *Catalogo sommario dei quadri della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rom, 1951 en 1952, en 'Noord- en Zuidnederlandse portretten in de Galleria Doria Pamphilj' in: *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 3.R.8 (1954) pp. 226-240 en 'Leo van Puyvelde. La peinture flamande à Rome (Bruxelles 1950)' in: *Commentari* 2 (1951) p. 63.

18 G. J. Hoogewerff, *Felix Roma. Uit het verleden en heden der zeven heuvelen*, Zutphen, 1928, pp. 156, 191-192 en 207.

19 Cools-de Valk, *Instituut Neerlandicum*, cit., p. 61.

20 'Cornelius Gurlitt' in: J. Jahn (red.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, pp. 10-11.

21 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 4.

22 W. Weisbach, 'Barock als Stilphänomen' uit 1924, geraadpleegd in: *Stilbegriffe und Stilphänomene. Vier Aufsätze*, Wenen/München 1957, in het bijzonder pp. 52-57.

23 Weisbach, *Barock als Stilphänomen*, cit., p. 55 en Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 237.

24 Weisbach, *Barock als Stilphänomen*, cit., p. 56.

25 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 5-7, 13-15 en 328.

26 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 8-9 en 15.

27 T. H. Fokker, 'The first Baroque church in Rome' in: *The Art Bulletin* 15 (1933) pp. 230-249 en 'The origin of Baroque painting' in: *The Art Bulletin* 15 (1933) pp. 299-308.

28 T. H. Fokker, 'Het ontstaan der vroegbarokke schilderkunst' in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 42 (1932) pp. 80-90.

29 H. Wölfflin (red. H. Rose), *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1926, pp. 20-23.

30 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, cit., p. 67.

31 H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, p. 496.

32 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 103-107.

33 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 101.

34 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 120-21 en 230-231.

35 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 332.

36 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 328 en 337-338.

- 37 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 327.  
 38 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 339.  
 39 Het Maniërisme lijkt Fokker niet als een afzonderlijke stijlperiode gezien te hebben.  
 40 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 219-229, 222, 231 en 336.  
 41 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 233 en 328.  
 42 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 246 en 248.  
 43 Jean Squilbeck in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 8 (1938) pp. 365-66; Ludwig Schudt in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) pp. 87-88 en Ellis K. Waterhouse in: *The Burlington Magazine* 72 (1938) p. 245.  
 44 R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1975, 1958, p. 589

en B. Treffers, "'Een zweven door ether en zwemen door glans". Wat Nederlanders vonden van de latere Italiaanse schilderkunst van de 16e tot de 18e eeuw. Oordeel en Vooroordeel' in: Tentoonstellingscatalogus Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) *Van Titiaan tot Tiepolo. Italiaanse schilderkunst in Nederlands bezit*, 1989.

45 T. H. Fokker, 'The career of Giovanni Lorenzo Bernini as sculptor' in: *The Art Quarterly* 3 (1940) 245-266.

46 E. Grasman, 'Raimond van Marle: een kort leven in de kunst' in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* (NS) 16/3-4 (2001) pp. 167-179.

47 W. R. Juynboll en V. Denis (red.), *Winkler Prins van de kunst: encyclopedie van de architectuur, beeldende kunst, kunstnijverheid* III, Amsterdam/Brussel 1959, p. 214.

EDWARD GRASMAN

TIMON FOKKER (1880-1956), AVVOCATO OLANDESE  
 DEL BAROCCO ROMANO

L'articolo presenta Timon Fokker, autore olandese del *Roman Baroque Art* (Oxford 1938), come uno sconosciuto pioniere dello studio del Barocco romano, ingiustamente sconosciuto perfino a molti storici dell'arte. L'obiettivo principale di Fokker in questo suo studio era l'analisi delle forme, sulle orme di Heinrich Wölfflin. La premessa di Fokker era che il Barocco, come ogni stile, segue un determinato sviluppo in tre fasi, nascita, fioritura, declino. Concetti centrali nella sua definizione del Barocco erano 'mass' e 'space', volume e spazio, rispettivamente introdotti come elementi espressivi autonomi nella pittura da Annibale Carracci e Caravaggio. Fokker, che si distingue dagli storici d'arte olandesi di questo periodo sia per la scelta di occuparsi del Barocco romano, che per la sua carriera oltre il mondo accademico, rimase una figura estranea nella storiografia olandese dell'arte, sotto questo rispetto comparabile con Raimond van Marle, l'autore del *Development of the Italian Schools of Painting* che suscitava reazioni paragonabili.

MATTHIJS JONKER

## PRACTICES AND ART HISTORICAL MEANING

### THE MULTIPLE MEANINGS OF GUIDO RENI'S

#### 'ABDUCTION OF HELEN' IN ITS EARLY YEARS\*

Guido Reni's *Abduction of Helen* (fig. 1) was one of the most celebrated paintings by one of the most famous artists of the seventeenth century. In 1627 the painting was commissioned by King Philip IV of Spain at a time when Reni was working in Rome for Pope Urban VIII. However, it was never shipped to Madrid because the deal broke down after an argument between the painter and the Spanish ambassador in Rome. Within the first few years of its existence several copies were made of it for high-placed figures throughout Europe and more than two dozen poetical letters of praise, so-called 'encomia', were written exclusively about this painting and published in Latin, Greek, and Italian, and even in Bolognese dialect. Around 1634/5 the *Abduction of Helen* (from now on: *Helen*) was acquired by the French secretary of state, Louis Phélypeaux de La Vrillière (1598-1681).

In the past, art historians have suggested that the historical meaning of the painting should be connected to the politico-diplomatic situation in Europe.<sup>1</sup> This is precisely the conclusion of Anthony Colantuono, who, in his *Guido Reni's 'Abduction of Helen'* (1997), has carried out the most elaborate analysis of this painting. His suggestive and remarkably detailed examinations of the politico-diplomatic background, the textual sources, the iconography, and the production of the encomia lead him to conclude that the *Helen* was 'conceived, perceived, and actively deployed as an instrument of political influence and diplomatic manipulation.'<sup>2</sup> Colantuono's interpretation is attractive because it reduces all the known facts surrounding Reni's *Helen* to a single meaning or function.

However, in my opinion, Colantuono's interpretation is too one-sided (or reductive), because it assumes that the painting has an intrinsic or essentialist meaning that is somehow attached to it. In this article I examine Colantuono's analysis and his presuppositions as to the meaning of this work of art. And I offer an alternative and multi-purpose understanding of Reni's *Helen* by using a practice theoretical approach. In short, in this approach the meaning of a work of art is conceived as related to its function in a 'social practice', rather than as an intrinsic or essential property it somehow possesses. It can be shown that the *Helen* had different functions, and thus meanings, in three distinct practices in the early years of its existence: diplomatic practices, painting practices and literary practices. These practices can be distinguished from each other because different skills were required from and different