KRONIEK van het Rembrandthuis



- Verzameling Jean de Jullienne
- Borgstelling Titus van Rijn
- Ken Aptekar: Rembrandts hoedencollectie

95/1

KRONIEK van het Rembrandthuis

95/1

De Kroniek van het Rembrandthuis
Jodenbreestraat 4-6, 1011 NK Amsterdam
telefoon: 020 - 624 94 86 / 638 46 68
fax: 020 - 623 22 46

Redactie/ editors:
Marlies Enklaar, Ed de Heer, Hidde Hoekstra, Peter Schatborn
Samenvatting en vertalingen/ summaries and translations: Patricia Wardle
Vormgeving: Vincent van Baar, Barlock
Druk: Bariet, Ruinen

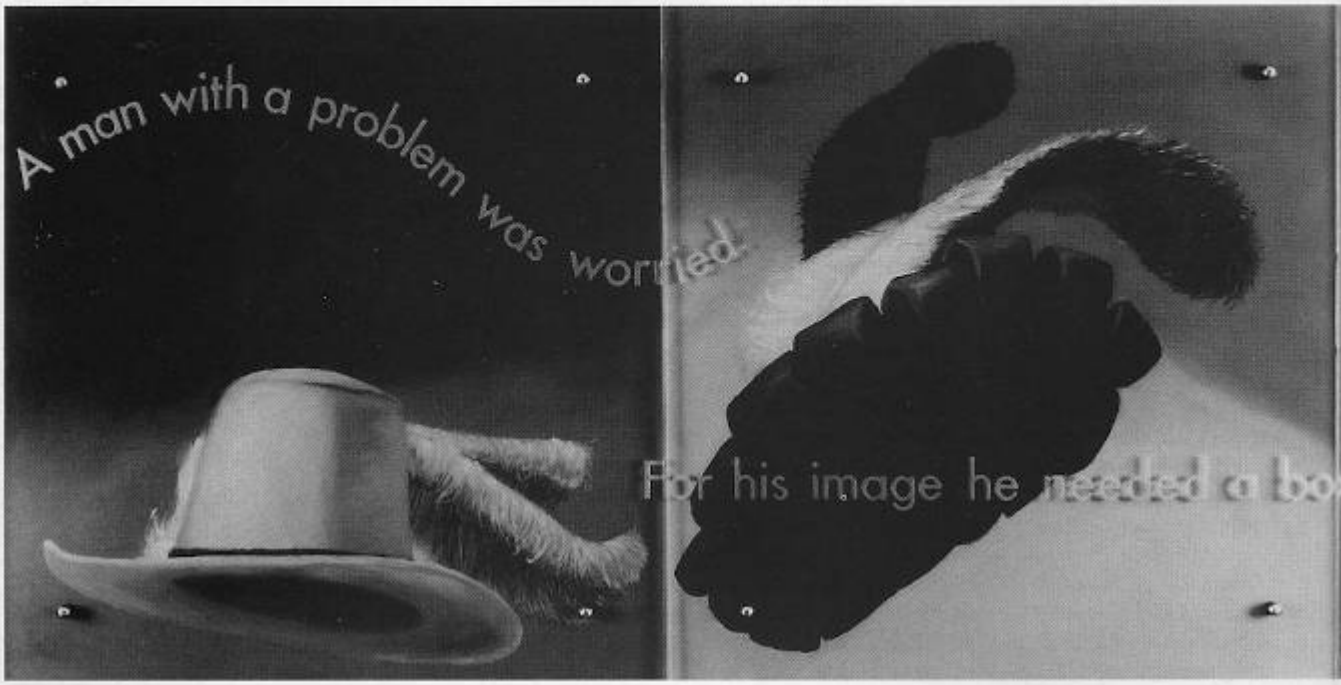
Lidmaatschap en abonnement/membership and subscription:
minimum bijdrage/ minimal fee Hfl 35,-
Postgiro 2348541 t.n.v. Vereniging van Vrienden van Museum het Rembrandthuis
ISSN 0166-0381

Afbeelding omslag:
Jean-Joseph Balechou
Jean de Jullienne met het portret van Antoine Watteau, 1752, gravure
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

2 Michiel Roscam Abbing
De omvangrijke verzameling Rembrandt-etsen van Jean de Jullienne (1686-1766)

22 S.A.C. Dudok van Heel
Borgstelling van Titus van Rijn voor de ontvangst van het geld van de verkoop van het Rembrandthuis
De Hollandse tekst van een verloren gegaan document

29 Aernout Hagen
Ken Aptekar kiest uit Rembrandts hoedencollectie

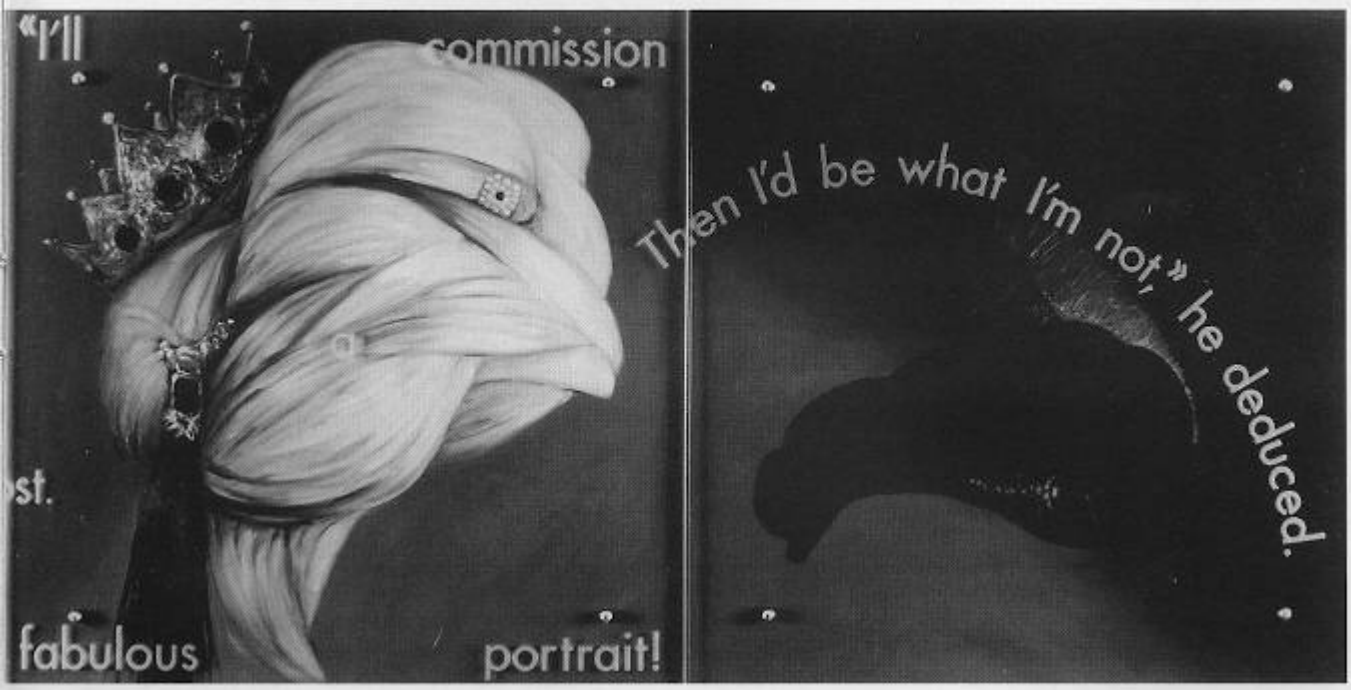


wezen niet veel veranderd. Hij ziet overeenkomsten tussen de strikken en kragen waarmee het jonge paar zich in 1634 presenteert om 'erbij te horen' en de kreten over opleiding en bezit waarmee jonge mensen zich in de jaren '90 van de 20ste eeuw proberen aan te prijzen. Dit is slechts één voorbeeld van hoe Aptekar het werk van Rembrandt heeft gebruikt. Hij vindt dat Rembrandts werk niet tot een afgesloten geschiedenis behoort, maar dat het nog steeds actuele betekenis heeft.

Ken Aptekar werd op 13 mei 1950 in Detroit (Michigan) geboren. Zijn opleiding tot *Master of Fine Arts* kreeg hij aan de Universiteit van Michigan in Ann Arbor en aan het Pratt Institute in Brooklyn, New York. Hij kreeg verschillende beurzen toegekend (waaronder in 1987 de *National Endowment for the Arts*) en naast vele groepsexposities, had hij vanaf 1979 acht soloexposities, voornamelijk in New York.[3] Hij heeft tegenwoordig een atelier in New York. Het bevindt zich in de 85ste straat, tussen Amsterdam Avenue en Broadway, ten westen van Central Park. Enkele van zijn kunstwerken op klein formaat heeft hij daar aan de wanden opgehangen. In zijn werk citeert Aptekar vaak uit schilderijen van oude meesters. Onder de kunstenaars



3
Ken Aptekar
What Would You Say To Me?, 1994
olieverf op twee panelen, glas, metalen bouten
76 x 152 cm
New York, particuliere verzameling



die hij heeft gebruikt, neemt Rembrandt een prominente plaats in. Wanneer kwam hij voor het eerst in contact met het werk van Rembrandt?
Aptekar: 'Hoewel ik het me niet exact herinner, geloof ik dat ik voor het eerst werk van Rembrandt zag in het Detroit Institute of Art. Toen ik jong was, gingen we daar vaak heen.'

Afgaande op de collectie van het Detroit Institute, werd hij toen dus aangetrokken door drie aan Rembrandt toegeschreven schilderijen, namelijk *De visitatie* uit 1640, de *Studie van een wenende vrouw* uit omstreeks 1644 en de *Christus* uit omstreeks 1648. Mogelijk heeft hij bij de afdeling prenten toen ook al etsen van Rembrandt gezien, zoals *De kruisafname bij fakkellicht* uit 1654.[4] Wat bewondert hij nu in Rembrandts schilderijen, tekeningen of etsen?
Aptekar: 'Het werk van Rembrandt heeft veel eigenschappen die ik bewonder, zoals het brede spectrum aan tonen en de verscheidenheid aan lijnen in de etsen, en de spontaniteit in de tekeningen. Dat alles is heel opmerkelijk, heel indrukwekkend. Toch moet ik zeggen dat de schilderijen mij het best bijblijven. Ik verwonder me erover dat ik me bewust kan zijn van de materie van de verf en deze tegelijkertijd helemaal kan vergeten. Het is alsof ik in de aanwezigheid ben van een persoon, terwijl ik alleen maar naar een schilderij kijk. Ik houd ook van Rembrandts dramatische enscenering, zonder enige sentimentaliteit, zijn sober kleurgebruik (ik vind het verbazingwekkend dat Rembrandt praktisch nooit blauw gebruikte), de uiteenlopende onderwerpen die hij heeft opgepakt en de verhalende kracht van zijn groepsportretten en bijbelse taferelen. En ik kan mij zijn strijd om als kunstenaar te overleven goed invoelen. Hij ging die uitdaging op een slimme manier aan, ook al was hij daar niet altijd even succesvol in.'

In Aptekars werk zijn (gedeelten uit) schilderijen van Watteau, Boucher, Gericault en Bronzino te herkennen, maar ook van Vermeer en Van Gogh. Vier jaar geleden begon hij schilderijen van Rembrandt te gebruiken.
Aptekar: 'Vlak daarvoor was ik vooral met Rafaël bezig geweest. Het kwam mij voor dat Rembrandts werk in veel opzichten tegengesteld was aan dat van Rafaël: Rembrandts 'warme' manier van schilderen tegenover Rafaëls koelheid, pasteus tegenover glad, worstelend tegenover beslist, van dichtbij nogal rommelig tegenover harmonieus en netjes. Zelf was Rembrandt onhandig wat betreft geldzaken en carrière, als je het vergelijkt met het gemak waarmee Rafaël met zijn beschermheren omging.'

Dat laatste heeft Aptekar ook als thema verwerkt. Hij had op een gegeven moment een moeizame relatie met een Europese verzamelaar

4
Ken Aptekar
A Man With A Problem, 1992
olieverf op vier panelen, glas, metalen bouten
76 x 304 cm
New York, particuliere verzameling



5
Ken Aptekar
Circle of Rembrandt, 1992
olieverf op vier panelen, glas, metalen bouten
76 x 304 cm
Zwitserland, particuliere verzameling

en voelde zich in een onderdanige positie gedwongen. Hij stelde zich voor dat Rembrandt zich vaak net zo gevoeld moest hebben. Vervolgens zocht hij naar een schilderij waarop Rembrandt zijn opdrachtgevers had afgebeeld en kwam uit op *De staalmeesters* (1662).[5] Rembrandt kreeg de opdracht voor dit groepsportret van de keurmeesters van geverfd laken, nadat zijn schilderij *De samenzwering van Julius Civilis* (1661) op last van de burgemeesters uit het stadhuis was verwijderd en het hem financieel niet voor de wind ging.[6] Op twee aaneengesloten panelen schilderde Aptekar zijn versie, getiteld *What Would You Say To Me?* (afb. 3). De tafel waar de staalmeesters omheen gegroepeerd waren en de achterliggende wand liet hij weg. Hij plaatste de figuren dichter bij elkaar en gaf ze een veel sluwere gezichtsuitdrukking dan Rembrandt waarschijnlijk ooit gedurfd zou hebben. De tekst op het glas dat hij erover plaatste, geeft het dilemma aan van de kunstenaar die met een lastige opdrachtgever te maken krijgt. Links staat: *What would you say to me if you didn't have to judge me?* (Wat zou u tegen mij zeggen als u mij niet zou hoeven te beoordelen?) en rechts: *What would I say to you if I didn't need your money?* (Wat zou ik tegen u zeggen als ik uw geld niet nodig had?). Anders dan bij *Heavy Equipment* heeft Aptekar een schreefloze letter gebruikt, zodat het contrast tussen de technische perfectie van het glaspaneel en de onregelmatigheden van het met de hand vervaardigde schilderij nog eens wordt vergroot.

Op humoristische wijze gaat Aptekar bij *A Man With A Problem* (afb. 4) nog eens in op de relatie tussen de kunstenaar en zijn opdrachtgevers. Op vier panelen toont hij een rijtje hoofddeksels uit verschillende schilderijen van Rembrandt. Het lijkt net alsof iemand die zich bij Rembrandt in het atelier wilde laten portretteren, kon kiezen uit Rembrandts hoedencollectie. De letters in het glas vormen een versje waarvan elke regel speels om een hoed is gegroepeerd: *A man with a problem was worried./ For his image needed a boost./ "I'll commission a fabulous portrait!/ Then I'd be what I'm not," he deduced.* (Een man had een probleem, hij maakte zich zorgen. Want zijn *image* moest wat worden opgekrikt. Hij kwam tot de conclusie: 'Ik ga een fantastisch portret laten maken! Dan kan ik zijn wat ik niet ben.').

Zelfs voor de echte Rembrandt-kenners zal het even zoeken zijn uit welke schilderijen de vier hoofddeksels overgenomen zijn. De meest linkse hoed zal nog wel gaan; die hoort bij luitenant Willem van Ruytenburch, een van de hoofdpersonen van *De Nachtwacht* (1642). De tweede is moeilijk; die pronkerige baret bedekt schuin het hoofd van een militair, op een schilderij waarvan de verblijfplaats inmiddels niet meer bekend is (ca. 1626). De derde is weer gemakkelijker; de



bekroonde tulband is van de verschrikte koning Belsazar op het schilderij *Belsazars feest* (ca. 1635). Het vierde hoofddeksel is misschien wel het lastigst thuis te brengen; de gepluimde baret wordt door Rembrandt zelf gedragen op een vroeg zelfportret (1629).[7] Het feit, dat het bij deze schilderijen van Rembrandt niet alleen maar om portretten gaat, is volgens Aptekar niet in tegenspraak met de inhoud van zijn tekstregels, waarin sprake is van het laten maken van een portret. Aptekar: 'De rijke verscheidenheid aan hoeden in Rembrandts oeuvre geeft mij de vrijheid om daaruit te kiezen. En ik geloof zeker dat Rembrandt handig gebruik maakte van de hoed als onderdeel van een verkoopstrategie om potentiële opdrachtgevers voor portretten aan te trekken. Hij speelde zo in op de verlangens van de *nouveau riches* om tot een bepaalde klasse te behoren. Een aspect van het hoeden-schilderij dat misschien niet direct duidelijk zal zijn, is dat het werk voortborduurt op een typisch Amerikaans verschijnsel, namelijk de *Burma Shave* billboards uit de jaren 1930, '40 en '50. Deze billboards stonden vooral langs wegen in landelijke gebieden en waren samengesteld uit vijf aparte borden die elk een regel van een limerick bevatten. De laatste had het logo van *Burma Shave*, een soort scheerzeep. Door deze slimme advertentiecampagne werd een onbeduidend bedrijf een groot succes. Op het laatste paneel van *A Man With A Problem* staat - moeilijk zichtbaar - Rembrandts signatuur, vlak onder het woord *deduced*.'

Rembrandts handtekening lijkt een merkteken en een kenmerk voor de authenticiteit van een kunstwerk als een 'echte Rembrandt'. In *Circle of Rembrandt* (afb. 5) houdt Aptekar zich nadrukkelijker bezig met het thema van de eigenhandigheid. Het werk is een commentaar op discussies over toe- en afschrijving. Over vier panelen heeft Aptekar vijf zelfportretten van Rembrandt geschilderd, in leeftijd oplopend van rechts naar links. Helemaal rechts is een stukje van een schilderijlijst geschilderd. De tekst in het glas loopt in een rechte baan over het schilderij heen, in grote, schreefloze letters met ruime spaties ertussen. Aptekar protesteert op een grappige manier tegen de gewoonte onder museumconservatoren om schilderijen die niet meer aan Rembrandt worden toegeschreven, te voorzien van een bordje met de tekst: 'Rembrandt (omgeving van)'. Hij vindt bovendien dat er zoveel verbanden zijn te leggen tussen Rembrandt, zijn voorlopers, leerlingen en navolgers, dat je net zo goed de schilderijen die nog wél aan Rembrandt worden toegeschreven, in Rembrandts eigen omgeving kunt plaatsen. Zonder dat hij zich daarvan bewust was, heeft Aptekar echter ook een 'zelfportret' opgenomen dat inmiddels niet meer door iedereen aan Rembrandt zelf wordt toegeschreven. Door de onderzoekers van het

Rembrandt Research Project wordt het vroegste zelfportret (bij Aptekar helemaal rechts), dat zich in Kassel bevindt (ca. 1629), bestempeld als een kopie naar een zelfportret in het Amsterdamse Rijksmuseum (1628).[8] Zo staat Aptekars keuze ook weer open voor discussie. Heeft het werk daarnaast betrekking op zijn eigen situatie als kunstenaar van nu, levend in de jaren '90 van deze eeuw?
Aptekar: 'Ja, tenminste voor zover wetenschappelijke theorieën het inzicht van iedere kunstenaar wat betreft inventie, bedoeling en betekenissen van een kunstwerk hebben vergroot, maar ook gecompliceerder hebben gemaakt. Wanneer ik jou bijvoorbeeld vertel welke gedachte ik tot uitdrukking wilde brengen in mijn schilderij, wil dat nog niet zeggen dat jij er hetzelfde in ziet. Ik moet dus afstand doen van de opvatting dat ik de enige ben die betekenis aanbrengt in mijn werk.'

De beschouwer van Aptekars werk moet een actieve rol spelen. Al kijkend en lezend legt hij het verband tussen het verleden en het heden en formuleert zijn persoonlijke opvattingen daarover. Wie voor een van Aptekars kunstwerken staat, gaat er zelfs letterlijk deel van uitmaken omdat hij zichzelf, tussen de voorgestelde figuren, weerspiegeld ziet in het glas. Aptekar citeert, ironiseert en fungeert als bemiddelaar tussen zijn schilderij en degene die er naar kijkt. Het zijn eigenschappen waardoor je Aptekar tot de zogenoemde *post-moderne* kunstenaars zou kunnen rekenen. Zelf kan hij zich in die benaming wel vinden. Denkt hij tenslotte dat ook toekomstige generaties van kunstenaars zich weer door het werk van Rembrandt geïnspireerd zullen voelen?
Aptekar: 'Rembrandts werk heeft zoveel te bieden waar je over kunt nadenken en waarvan je kunt genieten, dat ik er zeker van ben dat het nieuwe vragen zal oproepen bij toekomstige generaties. Daardoor zullen Rembrandts kunstwerken een betekenis krijgen die we nu nog niet kennen.'

Van eind september 1995 tot eind januari 1996 zullen schilderijen van Aptekar naast 17de-eeuwse kunstwerken worden geëxposeerd in de Walters Art Gallery in Baltimore (Maryland).

Dit is het vijfde artikel uit een serie over kunstenaars uit onze tijd voor wie Rembrandts werk nog steeds een bron van inspiratie blijkt te zijn.

Summary

Ken Aptekar's Choice from Rembrandt's Hat Collection

A. Hagen

In Amsterdam in 1634 Rembrandt painted two full length portraits of the newly-wed couple Maerten Soolmans and Oopjen Coppit, whose recently acquired wealth found expression in their expensive, not to say showy, clothes (notes 1,2). In New York in 1992 the American artist Ken Aptekar (fig. 1) zoomed in on those clothes, which he copied on two large square panels joined together. These were then covered by a glass plate inscribed in sand-blasted lettering with clips from contact advertisements placed in *The New York Times* by people seeking partners, the finished work being ironically entitled *Heavy Equipment* (fig. 2). Aptekar's reflection here, that as far as self promotion is concerned, there has been no essential change since the seventeenth century, is only one example of how he uses Rembrandt's work, which he still regards as highly topical.
Aptekar, who was born in Detroit in 1950, was awarded various grants after training in Ann Arbor and New York. Since 1979 he has participated in group exhibitions and had eight one-man shows, mainly in New York, where he now has his studio. What Aptekar admires in Rembrandt's paintings, which he probably first encountered in the Detroit Institute of Art (note 4), is the feeling they give him of being in the presence of a person, even though he cannot help also being conscious of the medium. Aptekar further admires Rembrandt's dramatic staging, lack of sentimentality, sober colour, diversity of subject-matter and dramatic power. He also sympathizes with Rembrandt's struggle to survive as an artist.
Rembrandt is not his only model among painters of the past. Before he turned to Rembrandt four years ago, he had been using Raphael as such and he was struck by the great contrast not only between the paintings by Raphael and Rembrandt, but also between their handling of their earnings and their clients. Aptekar was having problems himself with a European client at that time and in his empathy with Rembrandt he looked for a commissioned portrait and came upon *The*

Syndics (notes 5,6). In his own version (fig. 3) he omitted the table, placed the figures closer together and gave them much craftier expressions, combining them with a text expressive of the artist's dilemma *vis-à-vis* his patron, which is done in sanserif lettering of a perfection that contrasts with the irregularities of the painting.
The relation between artist and patron is given humorous treatment in *A Man With A Problem* (fig. 4), four panels with headgear from various paintings by Rembrandt (note 7) and a text relating to the image of the sitter. Apteker believes that Rembrandt made cunning use of the hat as a sales strategy for attracting *nouveau riche* sitters by playing on their desire to belong to a certain class. The painting is also related to a typical American phenomenon, the lines of billboards along country roads, in this case those of Burma Shave of the thirties to fifties, each of which featured one line of a limerick, with the company logo on the last one - just as Rembrandt's signature appears on Aptekar's last panel under the word 'deduced'.
In *Circle of Rembrandt* (fig. 5) Aptekar uses Rembrandt's self portraits to comment on current discussions regarding attributions. He feels that there are so many links between Rembrandt, his precursors, pupils and followers, that Rembrandt's work itself should be labelled 'Circle of Rembrandt'. The irony here is heightened by his unwitting inclusion of the Kassel portrait, which is now no longer attributed to Rembrandt himself (note 8).
Aptekar is well aware that the spectator may read into his work a meaning quite different from the one he sees in it. Indeed, the spectator is not only required to play a part, but is also incorporated into the work through his reflection in the glass. Thus Aptekar functions as an intermediary between painting and viewer in a typically Post Modern manner. He feels that Rembrandt will continue to raise new questions among future generations and that his work will thus take on ever new meanings.

Noten

* Met dank aan Gary Schwartz, die mij op het werk van Aptekar heeft gewezen

1) Beide stukken in Parijs, particuliere verzameling; A. Bredius/H. Gerson, *Rembrandt. The complete edition of the paintings, revised by H. Gerson*, Londen 1969 (hieronder afgekort tot: 'Bredius'), nrs. 199 en 342
2) Zie I.H. van Eeghen, 'Marten Soolmans en Oopjen Coppit', *Maandblad Amstelodamum* 43 (juni 1956), pp. 85-90
3) 1979 Art Latitude, New York; 1980 Art Galaxy, New York; 1983 New Museum of Contemporary Art, New York; 1984 Sid Deutsch Gallery, New York; 1989 Bess Cutler Gallery, New York; 1990 Margulies-Taplin Gallery, North Miami, Florida; 1994 Jack Shainman Gallery, New York; 1995 Palmer Museum of Art, Penn State University
4) Schilderijen respectievelijk: Bredius 562, 366, 621 en ets: B 83
5) Bredius 415, Amsterdam, Rijksmuseum, bruikleen van de stad Amsterdam
6) Bredius 482, Stockholm, Nationalmuseum; zie over de verwijdering B. Haak, *Rembrandt, zijn leven, zijn werk, zijn tijd*, Amsterdam/Den Haag 1969, pp. 303-304 en: C. Nordenfalk, *The Batavians' Oath of Allegiance*, Stockholm 1982, p. 24
7) Bredius 410, *De Nachtwacht*, Amsterdam, Rijksmuseum; Bredius 132, *Buste van een man met een metalen halsstuk en een gevederde muts*, veiling Christie's 29 maart 1974, sindsdien verblijfplaats onbekend; Bredius 497, *Belsazars feest*, Londen, National Gallery; Bredius 8, *Zelfportret*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
8) Het gezicht van het portret in Kassel is, net als bij Aptekar, veel minder beschaduwd en heeft een minder in zichzelf gekeerde uitdrukking; zie J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 3 dln. deel I, Den Haag/ Boston/ Londen 1982, pp. 172-173; Onbekende kunstenaar, *Kopie naar zelfportret van Rembrandt*, olieverf op paneel, 23,5 x 17 cm, Kassel, Gemäldegalerie, Bredius 1; *Zelfportret*, olieverf op paneel, 22,5 x 18,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum; de andere portretten op Aptekars schilderij zijn, van links naar rechts, nageschilderd van: Bredius 55, 1669, Londen, National Gallery; Bredius 53, 1660, Parijs, Louvre; Bredius 42, 1652, Wenen, Kunsthistorisches Museum; Bredius 32, ca. 1638, Liverpool, Walker Art Gallery, bruikleen van A. Heywood-Lonsdale