

L'ŒUVRE
DE
REMBRANDT

GF9
7
4

REPRODUIT
PAR LA PHOTOGRAPHIE

DÉCRIT ET COMMENTÉ

PAR
M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'ANNONCIATION AUX BERGES. —	ECCE HOMO. —
FUITE EN ÉGYPTE, DANS LE GOUT D'ELZHEIMER. —	LES TROIS CROIX. — LA GRANDE DESCENTE DE CROIX. —
LE BON SAMARITAIN. —	LA MORT DE LA VIERGE. —
LA GRANDE RÉURRECTION DE LAZARE. —	SAINTE JÉRÔME DANS LE GOUT D'ALBERT DURER. —
JÉSUS-CHRIST GUÉRISANT LES MALADES. —	SAINTE JÉRÔME (LE GRAND). —
JÉSUS-CHRIST PRÉSENTÉ AU PEUPLE. —	LE PAYSAGE AUX TROIS ARBRES. —

PARIS
GIDE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE BONAPARTE, 5

M DCCC LVIII

Rembrandt in fotografische staat

Charles Blanc, Bisson frères en
*L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la
photographie, 1853-1858*

• SASKIA E. ASSER •

Afb. 1

Titelpagina: Charles Blanc, *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, Parijs (Gide et J. Baudry) 1853-1858.

Geschenk

Op 11 september 1858 verscheen in de *Algemeene Konst- en Letterbode* een overzicht van de aanwinsten over de jaren 1857-1858 van het Kabinet van Pleisterbeelden, Teekeningen en Prenten van de Hoogeschool in Leiden, nu het Prentenkabinet van de Leidse Universiteit. De directeur van het Kabinet, J.L. Cornet (1815-1882) deed hierin verslag van de tientallen schenkingen en aankopen die het Kabinet het afgelopen jaar had mogen ontvangen, waaronder drie etsen van Rembrandt.¹ Onder de aanwinsten voor de bibliotheek schreef Cornet: *Van de hooge regering ontvingen wij door tuschenkomst van heeren curatoren der akademie vijf afleveringen, no. 11-15, van L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par Charles Blanc. (...) De vorige afleveringen van dit werk, waarvan de uitgave in 1853 aanving, werden in de jaren 1853-1855 door de regering toegezonden. Het bezit van deze photographiën is voor het kabinet niet onbelangrijk, omdat nog veel van het werk van Rembrandt hier ontbreekt en de voorhanden afdrukken niet altijd bijzonder geschikt zijn om het groote talent van den beroemden man te doen kennen, gelijk de fraaije verzameling van Rembrandt's*

*werk op het Trippenhuys te Amsterdam dit bij uitnemendheid doet.*²

L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie verscheen tussen 1853 en 1858 bij de Franse uitgevers Gide et J. Baudry (afb. 1). Het boek verscheen in 20 afleveringen met in totaal 100 fotografische reproducties, op ware grootte, naar etsen van Rembrandt uit de collectie van de Bibliothèque Royale, de huidige Bibliothèque Nationale de France. De inleidende tekst en de catalogusteksten waren geschreven door Charles Blanc, oud-directeur van de École des Beaux-Arts. De foto's waren gemaakt door Bisson Frères, die op dat moment een van de grootste fotostudio's van Parijs voerden (afb. 2).

Uit de correspondentie van het Ministerie van Binnenlandse Zaken blijkt dat niet alleen het Prentenkabinet van Leiden een exemplaar van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* had mogen ontvangen, maar ook de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag en het Rijksmuseum in Amsterdam. Op 18 juli 1853 ontvingen de drie betreffende instellingen een brief van de minister waarin deze hen aankondigde voor eenige exemplaren van Charles Blancs boek te hebben ingetekend bij de uitgevers Gide et J. Baudry in Parijs. Tien dagen eerder,

op 8 juli 1853, had Charles Blanc, mede namens de uitgevers, de minister een brief geschreven om hem op de publicatie attent te maken. Blanc beschreef hem het nut van de publicatie en het bijzondere van de illustraties en sprak de hoop uit dat de Nederlandse regering zou intekenen en zo een publicatie zou ondersteunen *qui en France, touche à l'intérêt de l'art, mais qui, en Hollande, se rapporte à un intérêt plus élevé encore, celui de la gloire nationale*.³ Op 9 oktober 1854 werden door het ministerie de eerste zes afleveringen verstuurd. Op 3 april 1855 volgden afleveringen 7 tot en met 10. Afleveringen 11 tot en met 15 werden op 14 juli 1857 verstuurd en ten slotte op 31 augustus 1858 ontvingen de instellingen de laatste vier afleveringen.⁴ Deze aankoop door de Nederlandse regering van drie exemplaren van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* werd zo de eerste officiële fotografie-aankoop van overheidsweg. En dat niet alleen: het geschenk betekende tevens onbedoeld de eerste officiële fotoaanwinst voor de genoemde instellingen. Hoewel zij in de volgende decennia fotografie bleven verwerven, werd de fotografie pas officieel verzamelterrein voor het Leidse Prentenkabinet en het Rijksmuseum in respectievelijk 1953 en 1994.⁵

Foto's uit de pioniersfase van de fotografie, die van het uitvindingsjaar 1839 tot ongeveer 1860 loopt, zijn over het algemeen kwetsbaar en zeldzaam. Bovendien zijn er, ondanks het reproduceerbare karakter van het medium, onder de ruim 4000 foto's uit die periode in Nederlandse collecties relatief weinig doublures te vinden.⁶ In dit opzicht is de aanwezigheid van drie exemplaren van Blancs portfolio met in totaal 300 foto's opvallend.⁷ Vanuit Nederlands oogpunt bezien is de aankoop op zich zelf niet heel merkwaardig: Rembrandts populariteit was halverwege de 19de eeuw snel stijgende, nadat de kunstenaar in de 18de en begin 19de eeuw een wat dubieuze

reputatie had gekregen mede door toedoen van Houbraken en zijn fabels. In 1852 werd het standbeeld van de kunstenaar in Amsterdam onthuld en kon Rembrandt eindelijk toetreden tot het pantheon van nationale helden.⁸ Maar niet alleen de hernieuwde belangstelling van Nederland voor een van zijn belangrijkste kunstenaars uit de Gouden Eeuw speelde een rol bij de aankoop. Ook het revolutionaire karakter van de publicatie, zoals benadrukt door Blanc in zijn brief, moet de Minister van Binnenlandse Zaken niet zijn ontgaan.⁹ Voor het eerst kwam er een catalogus van Rembrandts etswerk voorhanden met reproducties die zo trouw mogelijk het origineel volgden. Dit betekende betrouwbaar referentiemateriaal voor het Leidse Prentenkabinet en het Rijksmuseum, die beide over een collectie etsen van Rembrandt beschikten.¹⁰ Hoewel de publicatie van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* een zekere bekendheid moet hebben genoten in Nederlandse kunstkringen, constateerde de *Algemeene Konst- en Letterbode* in 1854 spijtig dat zij lang naar een verslag van dit werk in den Bode [-] door een kunstkundige geschreven uitzagen, maar: *tot op heden hierin teleur gesteld, nemen wij de pen ter hand, niet om de kunstwaarde dezer onderneming op de goudschaal der kritiek te wegen, wat wij ons geenszins zouden durven aannemen, maar, om er de aandacht op te vestigen, en misschien een kunstkenner uit te lokken, om zijn oordeel over deze onderneming te zeggen*.¹¹

Zoals uit het citaat van Cornet blijkt werd de geste van de Nederlandse regering gewaardeerd. Hij onderkende het nut van de publicatie en achtte de fotografische reproducties voldoende geschikt om het talent van de kunstenaar te kunnen appreciëren. Tegenwoordig lijkt een dergelijke constatering evident: na het originele kunstwerk wordt de fotoreproductie het meest geëigend beschouwd om als visueel referentiemateriaal te dienen.

Afb. 2

BISSON FRÈRES,
Reproducties naar
Rembrandts etsen
'De Schaatsenrijder'
(B 156) en 'Studieblad
met zieke vrouw in
bed' (B 369), 1853.
Zoutdruk, uit: Charles
Blanc, *L'Oeuvre de
Rembrandt reproduit
par la photographie*,
Parijs (Gide et
J. Baudry) 1853-1858.
Bibliotheek, Rijks-
museum, Amsterdam.

44/45



Bl. 120

S. 106.



Bl. 121
Goué et J. Baudry éditeurs

Photog par Bisson Fr. - Imp. Lemerain Paris S. 106.

Omstreeks 1855 was de fotografie echter lang nog niet zo ver: de techniek behoeftede de nodige verbetering en de mentaliteit ten aanzien van fotografische reproducties diende te veranderen. Dit blijkt ook uit het aankoopbeleid van Cornet in de jaren 1856-1863, dat goed te volgen is in de aanwinstenrubrieken van de *Algemeene Konst- en Letterbode* en, daarna, de *Nederlandsche Spectator*. Slechts zeer sporadisch koopt hij fotografische kunstreproducties, waaronder foto's naar werk van Paul Delaroche, Ary Scheffer en Raphael. In 1860 legt Cornet uit waarom: *Daar ik op grond van verkregen ondervinding sterk betwijfel, of de photographien die duurzaamheid zullen hebben, welke aan de kunstprenten eigen en vooral voor eene publieke verzameling noodig is, heb ik mij tot den aankoop van slechts enkelen bepaald. Ik stel mij voor in het vervolg ook slechts bij groote uitzondering photographien aan te koopen, en alleen zulke, die als de bovengenoemde, niet naar prenten, maar onmiddellijk naar de originele stukken genomen zijn.*¹² Cornet stipt hier al de belangrijkste problemen aan die de fotografische kunstreproductie op technisch vlak had te overwinnen. De fotoafdruk leed nog altijd onder haar reputatie snel te verbleken. Daarnaast waken veel fotografen voor de reproductie van een schilderij uit naar de gravures die van het werk beschikbaar waren. Het fotograferen van een schilderij vergde het uiterste van het technische kunne van de fotograaf.

L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie markeerde het begin van de onstuitbare opmars van de fotografie als reproductietechniek en het gebruik van fotografie voor kunsthistorische doeleinden. Daarnaast verscheen het boek op een moment dat Rembrandts leven en werk door de historici voor het eerst sinds eeuwen grondig werd herzien en de kunstenaar daarmee, zeker in Nederland, een nieuwe plaats binnen de kunstgeschiedenis kreeg.

Charles Blanc

Het initiatief voor *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* lag ongetwijfeld bij de auteur, Charles Blanc (1813-1882). Blanc was een bekende Franse kunstcriticus die van 1848 tot 1851 directeur van de *École des Beaux-Arts* was geweest. Met de komst van Napoléon III had hij als overtuigd republikein deze functie opgegeven om zich verder te wijden aan het reizen en schrijven over kunst. Zo richtte hij in 1859 het tijdschrift *Gazette des Beaux-Arts* op. In dit tijdschrift publiceerde hij tussen 1860 en 1866 diverse kunsttheoretische artikelen die uiteindelijk in 1867 zouden leiden tot de publicatie van zijn monumentale studie *Grammaire des Arts du Dessin*. Na de revolutie van 1871 en de afzetting van Napoleon III werd Blanc opnieuw aangesteld als directeur van de *École des Beaux-Arts*. Tijdens zijn directeurschap ontwikkelde hij het idee een 'Musée des Copies' te maken. Hierin zou door middel van facsimile's naar alle grote kunstwerken de gehele esthetische geschiedenis van de mensheid te zien zijn. Het 'Musée des Copies' had vooral tot doel de smaak van de Fransman te verfijnen en te verbeteren. Het plan mislukte en Blanc moest uiteindelijk nogmaals de *École* verlaten. Tot zijn dood in 1882 zou hij verder blijven schrijven.¹³

L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie was een van de eerste boeken die Blanc publiceerde. Tevens was het de eerste versie van zijn catalogue raisonné van Rembrandts etsen die enkele jaren later, tussen 1859 en 1861, zou verschijnen. In 1873 en 1880 volgden een tweede en derde editie van de catalogus. Rembrandt zou een beslissende rol in het leven van Charles Blanc hebben gespeeld. Zo gaat het verhaal dat Blanc in 1830 als jonge man in Parijs geen concrete plannen voor de toekomst had, totdat hij op de Quai Voltaire een paar etsen van Rembrandt zag hangen. Vooral de onverwachte chiaroscuro effecten en

poëtische fantasie van de meester wekten Blancs bewondering. Hij raakte zo geïnspireerd dat hij als graveur in de leer ging in het atelier van de graveurs Luigi Calamatta (1801-1869) en Paul Mercuri (1804-1884). Calamatta zou overigens niet zo ingenomen zijn geweest met Blancs voorkeur. Diens gravure naar Rembrandts portret van Jan Lutma leverde een scheldpartij van zijn leraar op, die de kopie afdeed als een 'romantische escapade'.¹⁴ De betreffende reproductie is helaas nooit teruggevonden. Niettemin zou zijn opleiding als graveur onder Calamatta een beslissende factor vormen voor zijn latere kunsttheoretische ideeën over de kopie in het algemeen en reproductiegrafiek in het bijzonder.

Blanquart-Évrard

Het initiatief om van Blancs studie een luxueuze portfolio op groot formaat te maken lag vrijwel zeker bij de Parijse uitgevers ervan, Gide et J. Baudry. Ook de keuze voor fotografie moet ongetwijfeld van hen zijn uitgegaan. In 1852 was bij Gide et J. Baudry een van de incunabelen van de fotografische literatuur verschenen: *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* met tekst en foto's van de Franse auteur Maxime Du Camp.¹⁵ De foto's had Du Camp gemaakt op zijn reis met Gustave Flaubert door de Oriënt tussen 1849 en 1851. De 125 foto's, die in serie verschenen, waren gedrukt in de *Imprimerie photographique* van Louis-Désiré Blanquart-Évrard, een zakenman uit Lille. In 1851 had Blanquart-Évrard, die niet alleen ondernemer maar ook enthousiast amateurfotograaf was, zijn drukkerij geopend. Deze moest gaan voorzien in een behoefte aan foto's in hoge oplagen. Tot zijn voornaamste doelgroep behoorden 'artistes et amateurs', kunstenaars en kunstliefhebbers. In de drukkerij werden tussen 1851 en de sluiting in 1856 een twintigtal luxueuze albums en portfolio's geproduceerd met foto's van

voornamelijk kunstwerken, architectuur en reisfotografie. Deze foto's werden naar gebruik van die tijd in serie uitgebracht. De negatieven werden door verschillende fotografen geleverd. In september 1851 verscheen de eerste aflevering van *L'Album photographique de l'Artiste et de l'Amateur*, Blanquart-Évrards eerste publicatie. Dit album zou in totaal 36 platen tellen waaronder diverse reproducties naar schilderijen en kunstwerken op papier: zo betreft plaat 28 een reproductie van een gravure van J.G. Wille naar een schilderij van Gerard Dou: *La Mère de Gérard-Dow*. De foto werd omstreeks 1853 gedeponneerd in het *dépot légal*.¹⁶ In 1853 begon Blanquart-Évrard aan de uitgave van een album dat specifiek aan kunstwerken op papier was gewijd: *Dessins originaux et gravure célèbres*. Er verschenen slechts vier, door de onbekende fotograaf Houdoit (of Houdoy) gemaakte platen: twee tekeningen van Jean-Baptiste Greuze, een gravure naar Rubens door Christoffel Jegher en een houtsnede naar Titiaan.¹⁷

Met deze albums was Blanquart-Évrard de allereerste die voor de fotografie de rol opeiste die tot dan toe aan de prentkunst was voorbehouden: het reproduceren van kunstwerken in hoge oplagen, in series en in portfolio's en voor een publiek van kenners. Vanaf de uitvinding van de fotografie in 1839 was kunstreproductie een van de toepassingen waarvoor het nieuwe medium bij uitstek geschikt werd geacht. De eerste tien jaar was de fotografie echter technisch nog niet ver genoeg om daadwerkelijk een alternatief voor de prent te kunnen bieden. De daguerreotypie was als verzilverd koperplaatje niet geschikt voor vermenigvuldiging en verspreiding en de calotypie, de vroegste fototechniek op papier, was op dat moment nog niet stabiel genoeg.¹⁸ Aan het begin van de jaren '50 zagen enkele essentiële verbeteringen aan de fotografische techniek het licht. Het natte-collodium-

procédé zorgde bijvoorbeeld voor haarscherpe glazen negatieven. Zo werd de weg vrij gemaakt voor een veel bredere toepassing van de fotografie en kon de industrialisatie van het medium aanvangen. Blanquart-Évrard was zich welbewust van zijn rol als pionier. Zo schreef hij in 1869 in zijn overzicht van de geschiedenis van de fotografie, *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations* dat zijn voorbeeld weldra gevolgd werd door anderen. Zo kwam Benjamin Delessert met een uitgave van het werk van Marcantonio Raimondi, direct gevolgd door Bisson frères *qui donnent, par les procédés anciens, des fac-simile des eaux-fortes de Rembrandt. C'est ainsi que la photographie est entrée résolument dans sa voie sérieuse.*¹⁹

Raimondi

Eerst verscheen Benjamin Delesserts *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*, en daarna *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* met foto's van Bisson frères. Dit is de volgorde die Blanquart-Évrard aanhoudt in zijn historisch overzicht en het is ook de volgorde die over het algemeen door fotohistorici wordt aangehouden. Waren de albums die Blanquart-Évrard daarvoor samenstelde vrij eclectisch van aard, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi* beoogde de eerste serieuze monografie te zijn waarbij de fotografie als reproductietechniek was gebruikt. Het bijzondere aan de publicatie was dat alle reproducties naar de originele prenten waren gemaakt, en niet naar 18de- of 19de-eeuwse kopieën (afb. 3). Bovendien hadden de foto's nagenoeg hetzelfde formaat als het origineel. Benjamin Delessert (1817-1868) was een zeer welgestelde amateurfotograaf. Hij bezat een aanzienlijke kunstcollectie met zowel schilderijen als prenten. Voor de foto's in *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi* gebruikte hij

grotendeels prenten uit zijn eigen verzameling. Delessert werkte met papieren negatieven. Hij ging hiermee tegen de adviezen in glazen negatieven te gebruiken, volgens het sinds 1851 bekende natte collodium procédé. Dit leverde immers sneller een haarscherp en glashelder resultaat op. Dat was echter precies wat Delessert wenste te voorkomen, zoals blijkt uit de inleiding bij zijn boek. Hij was bang dat de gravures juist door die techniek te hard en te droog over zouden komen. Door de papiervezel in het negatief kregen de gravures een zachtere uitstraling die, naar hij meende, een betere indruk van de oude meester gaven. Overigens was het geenszins Delesserts bedoeling om het publiek te misleiden, maar wilde hij mensen die zelf geen prenten bezaten een goed idee geven van Raimondi's werk. Zowel kunstenaars als kunstliefhebbers konden op deze wijze veel makkelijker in contact komen met de echte kunstwerken dan daarvoor. Originelen waren immers moeilijk te bezichtigen, laat staan te bemachtigen: alleen al de kosten vormden een grote hindernis.

Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi verscheen tussen 1853 en 1855 in 7 afleveringen met in totaal 87 foto's: 86 reproducties naar het werk van Raimondi en, ter vergelijking, één naar een prent van Dürer. De negatieven waren afgedrukt door Blanquart-Évrard. De uitgave was verzorgd door Goupil & Cie te Parijs en vanaf 1854 ook in Londen door Colnaghi. De kosten waren relatief laag: 20 francs per deel, dat zo'n 12 foto's bevatte. De Franse Académie des Sciences reageerde verheugd op Delesserts onderneming. Zij prees de verbazingwekkende gelijkenis tussen de foto's en de originelen en de hulp die de foto's kunstenaars kon bieden.²⁰ Op de Wereldtentoonstelling van 1855 in Parijs liet Delessert zijn eigen originele gravures naast de fotoreproducties zien. Hij wilde het publiek ervan

overtuigen dat foto's een goede vervanging van het originele kunstwerk konden zijn en bovendien goedkoper. De Franse fotocriticus Ernest Lacan schreef hierover: *De plus, M. Delessert avait pris soin d'indiquer le prix des unes et des autres: il résultait de cette comparaison qu'au moyen de la photographie on peut se procurer pour 2 francs le facsimile d'une planche qui a coûté jusqu'à 1,000 ou 2,000 francs! On voit de suite quelle est l'importance d'un pareil résultat pour les artistes: c'est mettre à leur portée des richesses enfouies jusqu'alors dans les cartons des collectionneurs privilégiés de la fortune; c'est vulgariser, au profit de tous, ces admirables planches du grand maître bolonais qui étaient le monopole du petit nombre; car les artistes retrouvent dans l'épreuve photographique de 2 fr. tout ce qu'ils auraient cherché dans l'original de 2,000 fr., c'est-à-dire la science de la composition, la beauté de la forme, la largeur et la fermeté du dessin, Raphaël et Marc Antoine tout à la fois.*²¹

Uitgevers Gide et J. Baudry hebben zich duidelijk laten inspireren door het voorbeeld van Delessert.²² Ook de foto's in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* zijn alle gemaakt naar originele etsen van Rembrandt, afkomstig uit één collectie en op ware grootte gereproduceerd. Dezelfde argumenten die Delessert gebruikt voor zijn foto's in *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi*, spelen een belangrijke rol bij de publicatie van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*. In het kort komen die er op neer dat dankzij de fotografie originele kunstwerken voor het eerst voor iedereen toegankelijk zijn en niet alleen voor een geprivilegieerd publiek van gefortuneerden. Gide et J. Baudry beginnen hun voorwoord met een uiteenzetting over de hoge prijs die een originele ets van Rembrandt op dat moment moet opbrengen: *On nous a montré sous verre au British Museum, à Londres, une épreuve du Juif à la rampe, avec la bague noire, qui a été payée*



300 livres sterling, c'est-à-dire 7,500 fr. *L'Avocat Tolling, le Bourgmestre Six et quelques autres pièces, portraits ou paysages, presque introuvables, sont également devenus des objets sans prix, dont la seule apparition dans une vente est un événement qui préoccupe le monde entier des collectionneurs, des amateurs, des marchands, des artistes.*²³ Ter vergelijking: één aflevering van het boek, die 4 tot 6 platen bevatte, kostte 20 francs. In Nederland kostte één aflevering 11 gulden. Dat was niet goedkoop maar nog altijd stukken minder dan de originele etsen, die toen honderden, zo niet duizenden guldens moesten opbrengen.²⁴ Een ander argument dat de uitgevers aanvoeren is dat de meeste catalogi van Rembrandts etsen, zoals de allereerste van Gersaint uit 1751 en die van Bartsch uit 1797, geen platen bevatten.²⁵ Daardoor is de kans op vergissingen groter, bovendien doen hun beschrijvingen niet altijd

Afb. 3
BENJAMIN DELESSERT, *Reproductie naar een gravure van Marcantonio Raimondi, 'God gebiedt Noach de ark te bouwen', 1853-1855. Zoutdruk, uit: Benjamin Delessert, Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes, Paris/Londen (Goupil/Colnaghi) 1853-1855. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-F-22880.*

recht aan het genie van Rembrandt. Kortom, het was de bedoeling dat *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* Rembrandts etsen voor een relatief groot publiek toegankelijk en zichtbaar zou maken en kunstenaars, liefhebbers en handelaren in staat zou stellen het werk van Rembrandt optimaal te waarderen en te bestuderen.

Een van de factoren die de prijs van de foto's in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* opdreef, was het feit dat er uitsluitend originele foto's voor de publicatie konden worden gebruikt. Het was in 1853 nog niet mogelijk om foto's op mechanische wijze te reproduceren, dat wil zeggen door middel van een drukvorm, inkt en pers. Het afdrukken van foto's was daarom een stuk arbeidsintensiever dan het afdrukken van een plaat voor bijvoorbeeld een litho of gravure. De fotograaf was voor zijn afdruk aangewezen op duur papier en dure chemicaliën, waaronder zilver- en soms ook goudchloride. Voor het afdrukken zelf was de fotograaf of drukker afhankelijk van het weer omdat de foto's bij daglicht dienden te worden afgedrukt. Om de belichtingstijden, die vaak enkele minuten bedroegen, zo kort mogelijk te houden gebeurde dit meestal buiten. Alleen zo kon er optimaal van het beschikbaar licht gebruikt worden gemaakt. Daarnaast moesten alle foto's nog eens met de hand op maat worden gesneden en opgeplakt. Een groot deel van de fotografische experimenten in de 19de eeuw was er dan ook op gericht een manier te vinden waarop een chemisch verkregen foto om kon worden gezet in een fotomechanische drukvorm, waarbij de karakteristieke halftonen van de foto behouden bleven. Pas vanaf het moment dat er commercieel bruikbare fotomechanische druktechnieken ter beschikking komen, omstreeks 1870, wordt de concurrentie van de fotografie voor andere reproductietechnieken goed merkbaar. Bleek de angst van veel gra-

veurs en lithografen dat zij met de komst van de fotografie hun broodwinning zouden kwijtraken omstreeks 1850 nog ongegrond, twintig jaar later was de situatie voorgoed veranderd. Aan de hand van de verschillende edities die Blanc van zijn *L'Oeuvre de Rembrandt* tussen 1853 en 1880 uitgaf is deze ontwikkeling goed te volgen.

Bisson frères en Lemercier

De foto's in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* zijn gemaakt door de Franse gebroeders Bisson.²⁶ Louis Auguste Bisson (1814-1876) en zijn jongere broer Auguste Rosalie Bisson (1826-1900) hadden zich in 1852 als fotografen geassocieerd onder de naam Bisson frères. De broers waren afkomstig uit een eenvoudig, maar artistiek Parijs milieu. De oudste broer, Louis Auguste, was zeer geïnteresseerd in chemische experimenten. De uitvinding van de fotografie in 1839 stelde hem in staat om zijn liefde voor tekenen en schilderen te combineren met zijn liefde voor de chemie. Vanaf 1841 vestigde hij zich met zijn vader als daguerreotypist (afb. 4). In hun studio aan huis maakten zij voornamelijk portretten, maar ook reproducties naar kunstwerken en hielden zij zich uitgebreid bezig met allerhande fotografische experimenten. In 1854 vestigden Bisson frères hun gezamenlijke studio op rue Garancière nummer 8. Dit atelier groeide snel uit tot een grote studio met 12 werkruimtes, waar in 1860 een dertigtal mensen werkten. De studio bestond onder andere uit een wachtruimte, een portretstudio, een galerie, en een fotografische drukkerij met de benodigde laboratoria.²⁷ Het maken van reproducties naar kunstwerken, schilderijen en gravures maar ook van wetenschappelijke onderwerpen behoorden tot de meer lucratieve activiteiten van Bisson frères. 1853 was wat dat betreft een goed jaar voor de broers. In dat jaar begonnen ze met

de productie van foto's voor zeker vier uitgaven: *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra*, met 19 foto's, uitgegeven door Gide et J. Baudry te Parijs; *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares des Collections du Muséum d'Histoire Naturelle*, par L. Rousseau et A. Devéria, met 18 foto's, uitgegeven door Masson te Parijs en E. Gambart & Co te Londen; in *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie de MM. Lassus et Viollet-le-Duc* werden 12 foto's opgenomen van Bisson Frères die ze in 1853 hadden gemaakt; ten slotte verschenen in 1853 de eerste afleveringen van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*.²⁸

Veel van de foto's in de hierboven genoemde publicaties zijn tot stand gekomen in samenwerking met de grote Parijse lithograaf Joseph Rose Lemerrier. Dit geldt ook voor de platen in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*. Vermoedelijk wilde Joseph Rose Lemerrier zijn activiteiten als steendrukker uitbreiden en zou hij in navolging van Blanquart-Évrard rond 1851-1852 in zijn drukkerij een fotografische werkplaats hebben ingericht. Hoe de samenwerking met de gebroeders Bisson tot stand is gekomen, is niet bekend, noch hoe de precieze werkverhoudingen lagen tussen de lithograaf en de fotografen. De verantwoordelijkheid voor de opname zal hoogstwaarschijnlijk bij de gebroeders Bisson hebben gelegen, terwijl Lemerriers interesse als drukker ongetwijfeld meer bij de afdruk lag. De studio van Bisson frères aan de rue Garancière bevond zich slechts enkele meters van de grote drukkerij van Lemerrier aan de rue de Seine. Bovendien stonden de gebroeders Bisson tussen 1854 en 1856 met een fotografische atelier geregistreerd in deze drukkerij.²⁹ Omdat de gebroeders vanaf ongeveer 1854 ook een fotografische drukkerij in hun studio aan de rue Garancière hadden, is het echter niet duidelijk waar zij hun foto's precies

afdrukten: in hun eigen studio of bij Lemerrier. Vermoedelijk was het een combinatie van beide en speelde de oplage ook een rol.

In het Franse fotografietijdschrift *La Lumière* schreef de fotograaf Marc-Antoine Gaudin op 22 januari 1853 hoe de broers te werk gingen bij de eerste opnamen voor het boek: *MM. Bisson frères s'adonnent surtout à la reproduction des anciennes gravures; ils reproduisent, à la chambre obscure, les gravures précieuses et s'arrangent pour obtenir des négatifs de même grandeur que l'original, qu'ils craindraient de tacher en l'appliquant directement sur la glace. Pour cela, ils font usage d'un objectif monstre adapté à un chambre obscure gigantesque, sur le châssis de laquelle la gravure, malgré ses grandes dimensions, n'occupe que le milieu. Ils ont ainsi de la netteté jusqu'au bord. Ils m'ont montré des épreuves d'une gravure de Rembrandt, très-rare, du prix de 2,000 fr., qui ne pourraient être distinguées de l'original par l'œil du plus habile connaisseur*.³⁰ Het reproduceren van de kostbare Rembrandt-etsen was

Afb. 4

LOUIS-AUGUSTE
BISSON, Portret van
onbekende man, 1843.
Daguerreotypie. Rijks-
prentenkabinet, Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. RP-F-F14596.



bepaald geen sinecure en vereiste veel handigheid met de fotografische techniek. Het negatief moest exact even groot zijn als de ets, aangezien het in de 19de eeuw nog niet mogelijk was vergrotingen te maken. Een foto was dus altijd een contactafdruk van het negatief. Dit dwong de fotografen om met gigantische camera's en grote lenzen te werken – zoals hierboven wordt beschreven. Alleen zo kon een opname op ware grootte zonder vervorming van het beeld worden verkregen. Uit het fragment hierboven blijkt ook dat er een mogelijkheid bestond de prenten te reproduceren zonder gebruik te maken van een camera. Hierbij werd de lichtgevoelig gemaakte glasplaat in een contactraam boven op de prent geplaatst waarna deze tegen het licht werd belicht. Hierdoor ontstond er een negatief van de prent. Deze methode was echter vanwege de kwetsbaarheid van het te fotograferen materiaal voor de gebroeders Bisson geen optie: ze waren bang de etsen op deze manier te beschadigen.

Keuze

Honderd van Rembrandts etsen werden in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* gepubliceerd. Charles Blanc was verantwoordelijk voor de selectie van de etsen die in aanmerking voor reproductie kwamen.³¹ Welke foto's koos hij uit het oeuvre van Rembrandt dat op dat moment 356 aan de meester zelf toegeschreven etsen telde?³² Allereerst is zijn keuze zeer gevarieerd te noemen: elk onderwerp is vertegenwoordigd. Deze zijn onder de volgende noemers gerangschikt: *Hiérologie (Ancien et Nouveau Testament)*, *Fictions et Fantaisies*, *Gueux*, *Sujets libre et Figures académique*, *Portraits*, *Paysage et Animaux*. Blanc heeft zich bij de indeling laten leiden door de volgorde die Adam Bartsch in zijn catalogus van 1797 aanhield, met dit verschil dat de uitgevers het niet opportuun achtten met de zelfportretten te beginnen en daarom

de religieuze onderwerpen als eerste hebben geplaatst.³³ Voorts valt er uit de keuze af te leiden dat Blanc veel etsen heeft gekozen die tot het zogenaamde kernoeuvre van de meester behoren. Dat wil zeggen de etsen waar Rembrandt zelf hoge waarde aan toekeende. Dit zijn diverse scènes uit het Oude en Nieuwe Testament en de Klassieke Oudheid, portretten, en landschapsstudies. Kortom, de variëteit in onderwerpen die Rembrandt in zijn geëtste oeuvre aanbracht weerspiegelt zich in de keuze die Blanc maakte.³⁴ Twee van de etsen die Blanc uitkoos worden nu aan een leerling van Rembrandt toegeschreven: *Zieke bedelaar en oude bedelares* (B 185) en *Boomgaard met schuur* (B 230). Een ets is alleen bekend in een latere door een leerling opgewerkte staat: *Oude man met hoge bontmuts* (B 299). Een ets ten slotte is *De vlucht naar Egypte* door Hercules Seghers die door Rembrandt intensief werd herbewerkt (B 56).

Elke foto gaat vergezeld van een catalogustekst. Verder heeft Blanc een uitgebreide inleiding geschreven en heeft hij de integrale Franse vertaling van de boedelinventaris van Rembrandts huis uit 1656 opgenomen. De opname van dit document past bij de veranderende manier waarop er in de loop van de 19de eeuw over Rembrandt werd geschreven, waarbij veel meer aandacht voor archiefvondsten werd ingeruimd.³⁵ Tussen 1850 en 1900 wordt de beschrijving van Rembrandts leven steeds feitelijker. Blanc behoort met zijn biografische notitie van Rembrandt in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* tot degenen die aan het begin van deze ontwikkeling staan. Uit diens tekst blijkt dat hij contact heeft gehad met P. Scheltema, de stadsarchivaris van Amsterdam, die omstreeks 1850 veel documenten over Rembrandts leven ontdekte.³⁶ In zijn biografische notitie van Rembrandt ontzenuwt Blanc met behulp van de documenten die Scheltema had gevonden enkele hardnekkige misvattingen,

zoals het feit dat hij niet met een arme boerendochter was getrouwd maar met de patriciërsdochter Saskia van Uylenburch. Daarnaast doet Blanc zijn best om de verhalen die de ronde deden over Rembrandts slechte eigenschappen in diens voordeel om te buigen. Zo zou hij niet gierig zijn geweest maar zijn geld hebben opgespaard om het te kunnen uitgeven aan zijn ware passie: kunst. Deze redenering past in de lijn van de toen heersende opvattingen over kunstenaars en de symbiose tussen hun werk en hun leven: een goed en waarachtig kunstenaar zoals Rembrandt kon alleen maar geleefd hebben als een deugdzaam mens.

Reacties

Vanuit fotografische hoek kreeg *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* enthousiaste reacties. De fotografen werden geprezen om hun vaardigheid en doorzettingsvermogen. De eerste aflevering werd op 11 april 1853 gepresenteerd aan de Académie des Sciences. Een verslag van de presentatie verscheen in *La Lumière: Il ne nous a été possible que d'entrevoir le texte, qui est magnifique, et quatre épreuves d'une réussite parfaite, dues aux soins laborieux de MM. Bisson frères, photographes de plus en plus habiles, et de M. Lemercier, imprimeur, si avantageusement connu par ses nombreux et excellents travaux.*³⁷ De vier etsen die in de eerste aflevering verschenen waren *De bedelaars aan de deur* (B 176), *De Kruisafname bij fakkellicht* (B 83), *Oriëntaalse kop* (B 286), en *De predikende Christus* ('*La petite Tombe*') (B 67). De recensent schreef verder over de foto's: *MM. Bisson frères et Lemercier ont reproduit avec beaucoup d'habileté, au moyen d'un collodion sur verre qu'ils préparent eux-mêmes, les quatre épreuves-spécimens qui nous ont paru rendre très-exactement l'œuvre de Rembrandt: la lumière magique, les demi-teintes, le claire-obscur, qui produisent un si grand effet dans la plupart des compositions du grand peintre-*

graveur, présentaient des difficultés que les habiles photographes ont su vaincre avec un rare bonheur. De critici zagen niet alleen de technische vaardigheden van de fotografen, maar ook het nut dat de uitgevers met *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* voor ogen hadden. Zo schreef de *Algemeene Konst- en Letterbode* in 1854: *Voorwaar, er kon geen edeler of nuttiger gebruik van de photographie worden gemaakt, dan om eenen kunstschat voor den kunstenaar en kunstminnaar meer verkrijgbaar te stellen, die in zijn geheel, of zelfs gedeeltelijk, voor de meest vermogende verzamelaars onverkrijgbaar was.*³⁸

Het maken van reproducties naar kunstwerken vormde niet alleen een essentieel onderdeel van de bedrijfsvoering van veel fotografen in de 19de eeuw, het werd in fotografenkringen gezien als een genre waarin de fotograaf veel van zijn talenten kon laten zien.³⁹ Op fotografietoonstellingen die vanaf het begin van de jaren '50 regelmatig werden gehouden, maakten kunstreproducties een aanzienlijk onderdeel uit van de inzendingen. Zo zonden de gebroeders Bisson in 1855 diverse voorbeelden van hun foto's, waaronder Rembrandt-reproducties, in naar de Wereldtentoonstelling in Parijs. Dit was de plek bij uitstek waar de foto's op hun gebruikswaarde werden beoordeeld. De jury schreef in haar rapport over de inzending van de gebroeders Bisson: *MM. Bisson frères ont créé à Paris un vaste établissement photographique où ils exploitent avec un égal succès toutes les branches de cet art. De leur atelier sortent les reproductions fac simile des estampes de Rembrandt et de celles d'après Albert Durer, reproductions bien utiles aux artistes, qui, pour quelques francs, obtiennent le fac simile parfait des gravures de ces grands maîtres, devenues aujourd'hui si rares et si chères, et ces grandes épreuves, d'après les chefs-d'oeuvre de la statuaire antique, telles que le buste de l'Apollon du Belvédère, de la grandeur de l'original.*

Ainsi, aujourd'hui, grâce aux perfectionnements de la photographie, les écoles publiques et particulières de dessin pourront se fournir d'excellent modèles à bon marché, d'après les chefs-d'oeuvre des grands maîtres de l'art, qui remplaceront ces mauvaises et ridicules lithographies peu capables d'inspirer aux élèves le sentiment du beau. Les industriels aussi ont souvent recours aux ateliers de MM. Bisson pour faire tirer des épreuves des modèles et des dessins de leurs fabriques, ainsi que l'attestent les photographies de lampes et de candélabres qui figurent dans leur exposition.⁴⁰

Een van de belangrijkste aspecten die in de contemporaine bronnen over fotografische kunstreproductie in het algemeen en over Bissons Rembrandt-etsen in het bijzonder naar voren komt, is de natuurgetrouwheid ten opzichte van het origineel. Tegenwoordig een vanzelfsprekend gegeven, toen een bijzonderheid. Zo schrijft *La Lumière* in 1856 naar aanleiding van Bisson frères' deelname aan de tentoonstelling van *L'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels* te Brussel in 1856: *Bornons-nous à féliciter MM. Bisson d'avoir envoyé à Bruxelles quelques-unes de leurs belles reproductions de l'oeuvre de Rembrandt. Nulle part elles ne pouvaient être mieux appréciées. Le grand maître lui-même aurait peine à les distinguer de ses propres oeuvres, s'il pouvait descendre de son piédestal de marbre pour venir visiter les salles du musée de Bruxelles.*⁴¹ Dat zelfs de grote meester het verschil tussen zijn eigen etsen en de reproducties niet zou kunnen zien, is onwaarschijnlijk, want de foto's wijken in toon, afdruk en sfeer sterk af van de originele etsen. De passage verwoordt echter wel precies waar het de promotors van de fotografische kunstreproductie om ging: dankzij de fotografie was het nu mogelijk een zodanig exacte kopie van een kunstwerk te maken dat deze nauwelijks van het origineel te onderscheiden was. Niet voor niets gebruikten contemporaine schrijvers en critici

met betrekking hierop regelmatig het woord 'facsimile'. *These are all such perfect fac-similes of the originals, even to the discoloured tints of the paper, as, we should imagine, would defy the detection of the most consummate connoisseur, aldus The Art-Journal in 1853 over L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie.*⁴²

Vorm of idee

Hoe dacht Charles Blanc, zelf een onvermoeibaar essayist, eigenlijk over de fotografie? Zoals al aangestipt, waren zijn ideeën hierover gevormd door zijn eigen ervaringen als graveur. In zijn catalogustekst van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* noemde hij de fotografie nog het product van het mystieke huwelijk tussen de kunst en de wetenschap, *appliquée à l'oeuvre de Rembrandt, sera pour ainsi dire une réimpression de ses gravures par la lumière, de sorte que cet artiste, qui avait si magnifiquement interprété la nature, l'aura maintenant à son tour pour interprète.*⁴³ Ruim tien jaar later bleek hij zijn mening aanzienlijk te hebben aangescherpt zoals te lezen valt in zijn *Grammaire des Arts du Dessin*. Voor Blanc mag de werkelijkheid wel het uitgangspunt voor de kunsten zijn maar nooit het principe vormen. Zo schrijft hij: *Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine, au moyen de la nature imitée.*⁴⁴ In het hoofdstuk over imitatie en stijl schrijft hij dat, als kunst niets anders zou hoeven opleveren dan een getrouwe kopie naar de natuur, het maken van kunst een vrij nutteloze bezigheid zou zijn, ja zelfs een pleonasme genoemd kan worden. Want waarom zou je met veel moeite een bloem schilderen wanneer diezelfde bloem in de tuin te zien is? De kunstenaar moet daarom de werkelijkheid niet herhalen maar vertalen, *c'est à lui de découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poème obscur, pour le traduire dans sa langue, ou plutôt pour lui prêter un langage, car la nature est*

silencieuse.⁴⁵ Dezelfde redenering past Blanc toe op zijn ideeën over het maken van kopieën naar kunstwerken en over reproductiegrafiek. In zijn hoofdstuk over de gravure schrijft hij dat als een gravure door de kunstenaar zelf is bedacht – zoals in het geval van Rembrandts etsen –, de prent als ieder ander kunstwerk beoordeeld dient te worden. Maar als de gravure een reproductie naar een kunstwerk betreft, is getrouwheid, *fidélité*, naar het origineel het belangrijkste criterium. Hierbij dient de graveur niet alleen het kunstwerk precies weer te geven maar ook de ziel van het werk in de gravure te leggen. Daarbij moet hij de waarde van de goede kwaliteiten van het origineel benadrukken en tegelijkertijd de onvolkomenheden erkennen.⁴⁶ Kortom een kunstwerk kan uitsluitend op de juiste wijze worden gereproduceerd door een andere kunstenaar die het karakter van het werk in zijn reproductie weet te onthullen. Dat de fotografie voor deze taak dus principieel niet geëigend is, verwoordt Blanc ten slotte in zijn conclusie: *et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas un choix, il n'y a pas un art*.⁴⁷

Overigens was er op het moment dat Blanc dit in 1867 schreef geen weg meer terug: het merendeel van de grote prentuitgevers zoals Goupil beschikten reeds over een groot fonds met fotografische kunstreproducties. Daarnaast waren uitgevers die uitsluitend fotografische kunstreproducties produceerden, zoals Braun in Dornach en Alinari in Florence, toen al grote commerciële ondernemingen, die tot ver in de 20ste eeuw actief zouden blijven.⁴⁸

De ideeën van Charles Blanc over de fotografie als reproductietechniek komen sterk overeen met die van Henri Delaborde (1811-1899), hoofdconservator van het Cabinet des Estampes in de Bibliothèque Natio-

nale te Parijs, waar deze tussen 1855 en 1886 werkzaam was. Als zodanig was Delaborde verantwoordelijk voor de aanschaf van grote hoeveelheden fotografische kunstreproducties als referentiemateriaal.⁴⁹ In 1858 schreef Delaborde het voorwoord bij de monumentale monografie over Paul Delaroche waarin 86 fotoreproducties in albuminedruk verschenen, gemaakt door Robert Bingham en gepubliceerd door Goupil et Cie.⁵⁰ In zijn essays trok hij echter stevig van leer tegen de fotografie. Fotografie was weliswaar een nuttige techniek om de vooruitgang van wetenschap en industrie te stimuleren, maar niet die van de kennis over kunst. De fotografie was in zijn optiek niet in staat de idee achter de vorm van het kunstwerk te verduidelijken. Het medium volgde met blinde getrouwheid het onderwerp zonder enige vorm van restrictie of controle.⁵¹

In het artikel 'La photographie et la gravure' dat in april 1856 in *Revue des deux-mondes* verscheen, geeft Delaborde ook zijn mening over *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*. Hoewel hij het nut van de publicatie erkent, betreurt hij het feit dat de kwaliteiten van de etsen in de reproducties nauwelijks tot hun recht komen door de vervorming veroorzaakt door de fotografische techniek, waarbij vooral het gebrek aan transparantie in de donkere partijen de reproducties parten speelt.⁵² Delaborde schrijft: *Dans les pièces originales, les parties obscures sont, malgré l'intensité du ton, pénétrables à l'oeil pour ainsi dire. On y entrevoit des reflets, de chaudes lueurs assoupies; on sent que ces corps voilés d'ombre ont leur relief propre, leur modelé, leur consistance, et que si un rayon venait à les éclairer, ils se comporteraient comme les corps voisins placés en pleine lumière. Dans les reproductions au contraire, l'ombre cesse d'être un voile; elle éteint la forme et l'absorbe. Tout ce qui n'était que mystérieux devient épais ou vide, toute énergie*



Afb. 5
 BISSON FRÈRES,
 Reproductie naar
 Rembrandts ets
 'Jan Six' (B 285), 1853.
 Zoutdruk, uit: Charles
 Blanc, *L'Oeuvre de
 Rembrandt reproduit
 par la photographie*,
 Parijs (Gide et
 J. Baudry) 1853-1858.
 Bibliotheek, Rijks-
 museum, Amsterdam.

de ton se convertit en noir boueux ou dur. Quelle fausse idée, par exemple, ne se formerait-on pas de l'un des plus beaux ouvrages de Rembrandt – le portrait en pied du Bourgmestre Six – si l'on se fiait à la triste contrefaçon que la photographie nous en donne? (afb. 5). Opmerkelijk is dat het probleem dat Delaborde hier beschrijft ook de opvolgers van Bisson frères complicaties zou blijven bezorgen. De donkere partijen in de etsen van Rembrandt hebben de neiging om in de foto dicht te lopen, waardoor ze aan transparantie, diepte en nuance van toon verliezen. Tot op de dag van vandaag staan de zogenaamde nachtstukken en de donkere etsen van Rembrandt, bijvoorbeeld *Thomas Haringh* ('Oude Haaringh') (B 274) of *De aanbidding der herders: nachtstuk* (B 46) en het door Delaborde genoemde portret van *Jan Six* (B 285) bij fotografen bekend als

notoir moeilijk te reproduceren.⁵³

De opinies van Charles Blanc en Henri Delaborde, zoals hierboven beschreven, verklaren deels waarom technische verbeteringen aan de fotografische techniek niet genoeg waren om het medium direct voor iedereen even acceptabel te maken. De fotografie vereiste een nieuwe manier van zien en de foto een nieuwe manier van interpreteren. Het lukte mensen als Delaborde en Blanc, die ruim voor haar uitvinding geboren waren, niet helemaal om zich in hun beoordeling van het medium los te maken van de criteria die eeuwenlang voor de grafische technieken hadden gegolden maar op de fotografie moeilijk toe te passen waren. Kunstreproductie had tot dan toe de status van zelfstandig kunstwerk en haar graveur de status van een kunstenaar. Maker, techniek en onderwerp waren onlosmakelijk met elkaar verbonden en bepaalden samen de waarde van de reproductie. Het feit dat het fotografische beeld in hun optiek op mechanische en automatische wijze tot stand was gekomen – de invloed van de fotograaf werd door hen ernstig onderschat – betekende een logische degradatie van het resultaat. Aan de andere kant hebben we zowel bij Delaborde als Blanc kunnen constateren dat zij zich wel bewust waren van de voordelen van de nieuwe techniek. Zo schreef Delaborde in 1856 dat op alle terreinen waar authenticiteit en precisie de belangrijkste kwaliteiten van de afbeelding moesten vormen, de gravure vaak ontoereikend was.⁵⁴ Hij doelde hierbij op de weergave van archeologische en historische zaken en het gebruik van fotografie binnen de natuurwetenschappen, de botanie en entomologie. Het is vermoedelijk dit bewustzijn geweest dat ertoe heeft geleid dat zowel Delaborde als Blanc toch tot de eersten gerekend mogen worden, die de fotografie op moderne wijze voor kunstgeschiedschrijving gingen gebruiken.⁵⁵

Hoge prijzen

L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie is vermoedelijk geen commercieel succes geworden. Hoewel het niet bekend is hoeveel exemplaren er van zijn verkocht, komt uit de latere versies van het werk duidelijk naar voren waarom de uitgevers in de editie die er na kwam niet op dezelfde manier verder zijn gegaan. De twee belangrijkste bezwaren waren dat het ten eerste slechts een keuze uit het oeuvre van de meester betrof, en ten tweede dat het luxueuze portfolio veel te duur werd gevonden.⁵⁶ Het ironische is dus dat juist een van de argumenten die zij hadden gebruikt om het werk aan de man te brengen, zijn uitwerking had gemist. De reproducties waren met 20 francs per aflevering van 4 tot 6 platen weliswaar stukken goedkoper dan de originele etsen van Rembrandt maar vermoedelijk niet goedkoper dan andere reproductiegrafiek: 3 tot 5 francs per foto lijkt aan de dure kant te zijn.⁵⁷ Behalve dat het maken van de afdrukken een stuk arbeidsintensiever was dan het afdrukken van een gravure of litho – en de gebroeders Bisson samen met Lemerrier bovendien pionierende arbeid verrichtten – speelde de luxueuze afwerking van het foliant natuurlijk ook een rol bij de prijs. In 1856 verzuchtte de jury van de Parijse Wereldtentoonstelling van 1855 in haar rapport dat fotografen niet in staat waren de kosten van hun foto's laag te houden waardoor zowel de verkoop als de populariteit van het medium in het geding kwamen.⁵⁸ Bovendien leden foto's nog altijd aan hun reputatie weinig stabiel te zijn en snel te verbleken – zie in dit opzicht de mening van Cornet hierboven. Hierbij moet wel worden aangekend dat de drukken in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* van uitstekende kwaliteit zijn en na bijna 150 jaar nog altijd zeer sterk van toon zijn. Alleen aan de randen vertonen de foto's in sommige gevallen een lichte verbleking.

Het oeuvre compleet

Tussen 1859 en 1861 verscheen Charles Blancs *L'Oeuvre complet de Rembrandt*, in handzaam octavo formaat als catalogue raisonné, met een beschrijving van in totaal 353 aan de meester toegeschreven etsen.⁵⁹ De inleidende tekst is nagenoeg dezelfde als in de editie van 1853, evenals het voorwoord van de uitgever. Het boek bevat geen foto's maar slechts 40 reproducties in ets, gemaakt door de Belgische graveur Léopold Flameng (1831-1911). Deze etsen zijn met de hand in het boek geplakt. De onderwerpskeuze voor de reproducties lijkt vooral te zijn bepaald door het formaat van de oorspronkelijke ets. Omdat de reproducties net als bij de foto's op ware grootte zijn gemaakt, is het formaat van het boek hierbij waarschijnlijk de doorslaggevende factor geweest. Er is overigens één ets, Rembrandts *zelfportret, blootshoofds* (B 338), die te breed is maar mét vouw toch is opgenomen in het boek (afb. 6). In zijn uitwerking van de reproducties heeft Flameng zich vrij precies gehouden aan de originele etsen. Eigenlijk valt er op de gelijkens tussen reproductie en ets niet veel aan te merken. Elk lijntje staat op zijn plaats de signatuur inclusief. Het enige verschil is dat door deze precisie de reproducties iets stroever aandoen. Een van de meer ingewikkelde etsen die Flameng heeft gereproduceerd is *Abraham verstoet Hagar en Ismaël* (B 30) (afb. 7). Het verschil met de originele ets – hier gerepresenteerd door de foto van Bisson frères – is vooral in het gezicht van Abraham te zien, dat door Flameng ietwat glad is gestreken (afb. 8). Dat de reproducties aan spontaniteit hebben moeten inboeten is in het geval van Rembrandt bijna onvermijdelijk. Rembrandts etsen worden gekenmerkt door een losse stijl die de voorstelling het aanzien geeft spontaan op de plaat te zijn gezet. Voor de reproductiegraveur is het moeilijk deze vlotte stijl te hanteren, aangezien hij wel de plaats van elk lijntje moet

berekenen. Niettemin lijkt Flameng, zeker bij het hierboven genoemde zelfportret, er toch in geslaagd de meester op adequate wijze te kopiëren. Ruim vijftien jaar later, in 1875, zou Flameng een ets naar de *Nachtwacht* maken die tot de hoogtepunten van zijn reproductiewerk gerekend wordt.⁶⁰

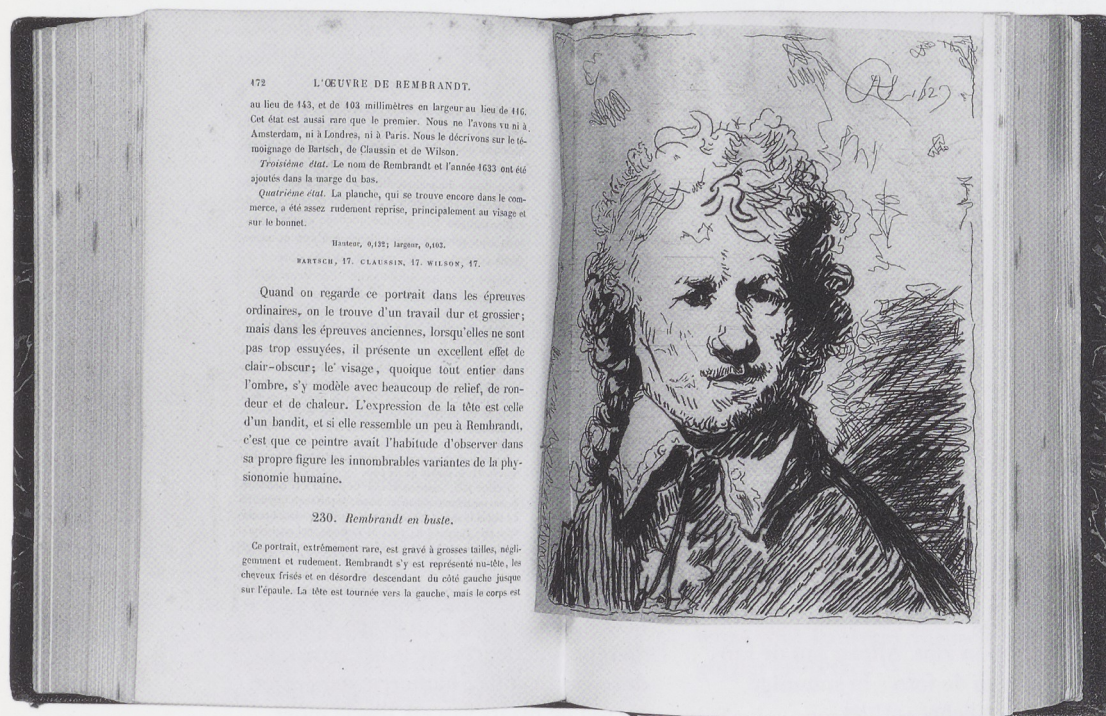
Vanuit 20ste-eeuwse optiek is het moeilijk te bepalen of de reproducties van Flameng meer werden gewaardeerd dan die van Bisson frères. Er zijn mij echter geen concrete uitspraken hierover bekend, noch door Blanc noch door anderen. In gelijkenis met het origineel overtreft Bisson. Maar zoals blijkt uit de ideeën die Delaborde en Blance hierover hadden, hoefde dat niet van doorslaggevend belang te zijn geweest. Het is nu echter moeilijk voor te stellen of Flameng er beter in is geslaagd de ziel van het kunstwerk te verbeelden, zoals van hem als kunstenaar werd verlangd. Virtuoso was hij wel. Vermoedelijk is het vooral een psychologische kwestie geweest: de

wetenschap dat een kunstenaar in plaats van een fotograaf de reproductie had gemaakt, was waarschijnlijk voor critici al genoeg om een oordeel te kunnen vormen. Overigens is een vergelijking tussen beide reproductievormen in Blancs werk wellicht niet helemaal op zijn plaats. De etsen van Flameng in de editie van 1859-1861 zijn duidelijk ondergeschikt aan de tekst, terwijl de foto's van Bisson frères de kern van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* vormen.

Heliogravure

In 1855 publiceerde mr. Jan Adriaan van Eijk (1808-1887), een van de eerste pleitbezorgers van de fotografie in Nederland, een artikel in *De Volksvlijt* over pogingen die in het buitenland op dat moment werden ondernomen om de fotografie in een etsplaat om te zetten.⁶¹ Zoals hierboven al is aangestipt was men vanaf het begin van de uitvinding van de fotografie op zoek naar goedkopere en snellere manieren om

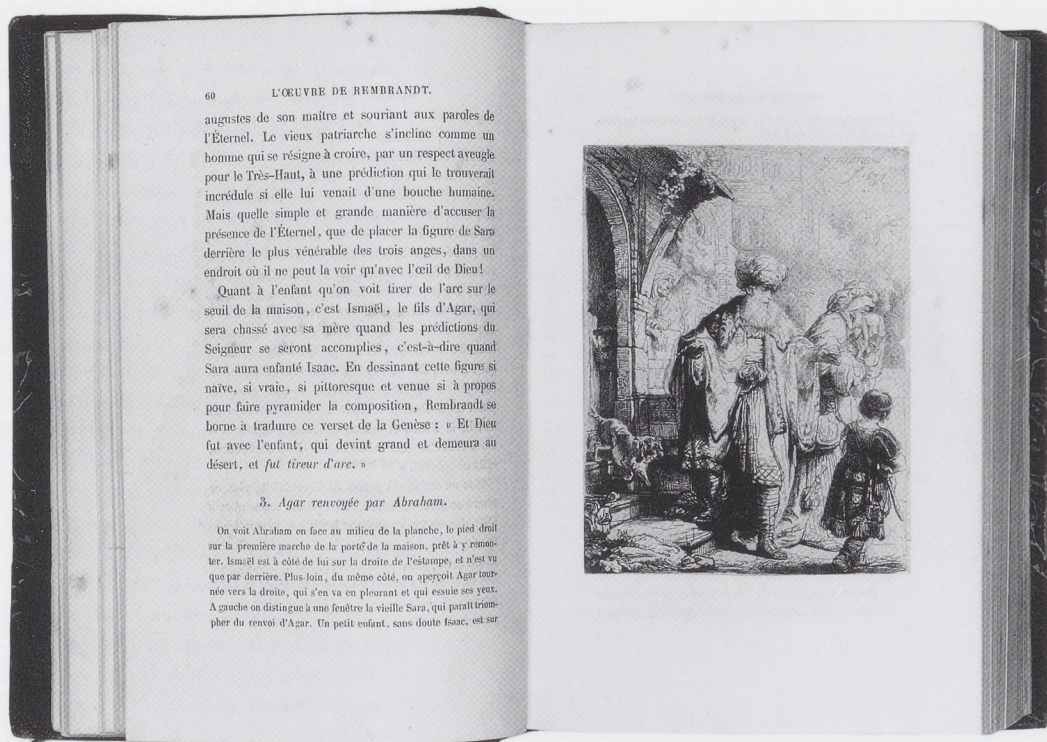
Afb. 6
LÉOPOLD FLAMENG,
Kopie naar
Rembrandts ets 'Zelf-
portret, blootshoofds'
(B 338), circa 1859.
Ets, uit: Charles Blanc,
*L'Oeuvre complet de
Rembrandt*, Parijs
(Gide et J. Baudry)
1859-1861. Bibliotheek,
Rijksmuseum,
Amsterdam.



fotografische afdrukken te produceren. Een grote vooruitgang in dit opzicht zou de uitvinding van een procédé betekenen, dat het mogelijk maakte een fotografisch negatief om te zetten in een traditionele drukplaat. Diverse personen die zich op dat moment met deze problematiek bezighielden, passerden in Van Eijks artikel de revue, als mede een uitgebreide beschrijving van de door hen gevonden procédés. Een van hen is de Franse fotograaf Charles Nègre, van wie zelfs een voorbeeld bij het artikel wordt opgenomen. Het betreft een reproductie van een ets van Rembrandt, *Gebaarde oude man met hoge bontmuts en gesloten ogen* (B 290) (afb. 9). Van Eijk schrijft: *Deze staalplaat is door den uitstekenden Franschen kunstenaar Charles Nègre vervaardigd en door de Vereeniging aangekocht. Deze gravure kan voldoende bewijzen wat de heliographie reeds vermag te leveren. Gewis die kunst is nog niet volmaakt. Geen kenner zal deze copie voor eenen echten afdruk van Rembrandt's*

*etsnaald aannemen, maar als men overweegt wat het zeggen wil de etsen Rembrandt te evenaren, dan mag ik, als ik mij niet bedrieg, gerustelijk verklaren, dat deze gravure der aandacht overwaardig is, en de gegronde hoop geeft, dat de heliographie, welke in het laatste jaar zulke reuzenschreden gemaakt heeft, binnen korten tijd, zeer voortreffelijke gravuren zal opleveren, en in vele opzichten groote diensten zal bewijzen.*⁶² De *Volksvlijt* had dus niet de afdruk aangekocht, maar Nègres geëtste staalplaat zelf, waardoor de Vereeniging voor *Volksvlijt*, waarvan Van Eijk secretaris was, haar leden op een afdruk in het tijdschrift kon trakteren.⁶³ Vermoedelijk was deze 'Venetiaanse kop' ook te zien op de eerste officiële fotografie tentoonstelling die in 1855 in Amsterdam werd gehouden: de 'Tentoonstelling van Photographie en Heliographie', georganiseerd door dezelfde Vereeniging voor *Volksvlijt*.⁶⁴ Aan deze tentoonstelling namen verschillende fotografen uit binnen- en bui-

Afb. 7
LÉOPOLD FLAMENG,
Kopie naar
Rembrandts ets
'Abraham verstoort
Hagar en Ismaël'
(B 30), circa 1859.
Ets, uit: Charles Blanc,
*L'Oeuvre complet de
Rembrandt*, Parijs
(Gide et J. Baudry)
1859-186. Bibliotheek,
Rijksmuseum,
Amsterdam.



60

L'ŒUVRE DE REMBRANDT.

augustes de son maître et souriant aux paroles de l'Éternel. Le vieux patriarche s'incline comme un homme qui se résigne à croire, par un respect aveugle pour le Très-Haut, à une prédiction qui le trouverait incrédule si elle lui venait d'une bouche humaine. Mais quelle simple et grande manière d'accuser la présence de l'Éternel, que de placer la figure de Sara derrière le plus vénérable des trois anges, dans un endroit où il ne peut la voir qu'avec l'œil de Dieu!

Quant à l'enfant qu'on voit tirer de l'arc sur le seuil de la maison, c'est Ismaël, le fils d'Agar, qui sera chassé avec sa mère quand les prédictions du Seigneur se seront accomplies, c'est-à-dire quand Sara aura enfanté Isaac. En dessinant cette figure si naïve, si vraie, si pittoresque et venue si à propos pour faire pyramider la composition, Rembrandt se borne à traduire ce verset de la Genèse: « Et Dieu fut avec l'enfant, qui devint grand et demeura au désert, et fut tireur d'arc. »

3. Agar renvoyée par Abraham.

On voit Abraham en face au milieu de la planche, le pied droit sur la première marche de la porte de la maison, prêt à y remonter. Ismaël est à côté de lui sur la droite de l'estampe, et n'est vu que par derrière. Plus loin, du même côté, on aperçoit Agar tournée vers la droite, qui s'en va en pleurant et qui essuie ses yeux. À gauche on distingue à une fenêtre la vieille Sara, qui paraît triompher du renvoi d'Agar. Un petit enfant, sans doute Isaac, est sur



Afb. 8
 BISSON FRÈRES,
 Reproductie naar
 Rembrandts ets
 'Abraham verstoot
 Hagar en Ismaël'
 (B 30), 1853. Zout-
 druk, uit: Charles
 Blanc, *L'Oeuvre de
 Rembrandt reproduit
 par la photographie*,
 Parijs (Gide et
 J. Baudry) 1853-1858.
 Bibliotheek, Rijks-
 museum, Amsterdam.



tenland deel.⁶⁵ Charles Nègre toonde behalve vijftien Photographiën, naar negatieven, op collodion van voornamelijk Franse stadsgezichten en monumenten, ook eene lijst met verschillende Héliographische figuren. In de catalogus van de tentoonstelling werd bij deze laatste inzending verwezen naar de *De Volkslijst*.⁶⁶



Uit hetzelfde artikel van Van Eijk blijkt dat Charles Blanc en Gide & Baudry voor *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* ook een versie zouden hebben gemaakt met heliogravures in plaats van echte foto's. Uit de betreffende passage zou kunnen worden opgemaakt dat zij daar al mee begonnen waren en de etsen volgens de methode van Niépce de Saint-Victor, die uitgebreid door Van Eijk wordt beschreven, reeds hadden gereproduceerd: *Te Parijs worden verschillende plaatwerken volgens de uitvinding van Niepce bewerkt en uitgegeven. Daaronder behoort, het etswerk van Rembrandt door Charles Blanc bij Gide & Baudry uitkomende, waarvan reeds ettelijke afleveringen zijn verschenen. Ofschoon deze onderneming om het kostbare werk van Rembrandt meer toegankelijk te maken, allen lof verdient, en de uitvoering waarlijk fraai mag genoemd worden, acht ik echter de voorkeur te moeten geven aan de Photographie Zoölogique van Rousseau en Deveria. Hier is de heliographie op hare plaats (...)*. Hoewel de naam van Bisson frères in het stuk ontbreekt, zijn zij degenen geweest die niet alleen de negatieven voor Blancs uitgave hebben gemaakt, maar ook die voor het hier genoemde *Photographie Zoölogique*.⁶⁷ Van deze uitgave is bekend dat de auteurs de ingeplakte foto's wilden laten vervangen door heliogravures volgens het procédé van Niépce de Saint-Victor. Deze plannen hebben ook gedeeltelijk doorgang gevonden, maar waren vanaf het begin af aan omgeven door allereerste controverses. Deze hebben er uiteindelijk voor gezorgd dat de publicatie helemaal werd gestopt – er verschenen uiteindelijk maar 18 platen in plaats van de voorziene 40.⁶⁸ Over een versie van *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* met heliogravures in plaats van foto's is niets terug te vinden in de contemporaine noch in de secundaire literatuur. Ook wordt hiervan geen melding gemaakt in de meest recente biografie van de

gebroeders Bisson.⁶⁹ Wel worden in deze publicatie melding gemaakt van enkele fotolithografische proeven genoemd naar de betreffende foto's van Bisson, die zich in het fonds van de fotograaf-lithograaf Louis-Alphonse Poitevin (1819-1882) in de Bibliothèque Nationale de France bevinden.⁷⁰ Het lijkt echter onaannemelijk dat Van Eijk, die amateurfotograaf was, zich heeft vergist en de zoutdrukken heeft verward met heliogravures. Het verschil tussen beide afdruktechnieken is met het blote oog duidelijk waarneembaar.

Latere edities

Hoewel we niet aannemen dat er van de editie van 1853 ook heliogravures bestaan, hielden de uitgevers van latere edities van Blancs *L'Oeuvre de Rembrandt* de ontwikkelingen op dit terrein in de gaten. De overgang wordt gemarkeerd door de editie van 1873. Deze is niet alleen geïllustreerd met dezelfde etsen van Flameng maar bevat ook heliogravures van Amand Durand.⁷¹ In 1880 ten slotte verscheen bij A. Quantin de laatste en tevens meeste complete editie van *L'Oeuvre de Rembrandt*.⁷² In deze uitgave komt de catalogue raisonné van 1859-1861 samen met *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* uit 1853. De editie van 1880 bevat namelijk reproducties in heliogravure naar alle etsen van Rembrandt. Bovendien betreft het weer een luxueuze uitgave op folio formaat met losse platen. De uitgever schrijft in zijn voorwoord: *notre secrète pensée avait toujours été de publier toutes les estampes de Rembrandt reproduites par un procédé meilleur que la simple photographie. Après des essais et des recherches sans nombre, des progrès inespérés on été accomplis, et c'est alors que notre ami M. Firmin Delangle ayant entrepris la reproduction complète qui était notre désir le plus cher, nous avons pu mettre au jour, à l'intention des amateurs qui ne reculent pas devant le prix élevé d'un livre, cette magnifique*

*édition illustré de toutes les estampes de Rembrandt, dont les fac-similés sans retouches approchent, on peut le dire, de la perfection.*⁷³ Firmin Delangle voerde de supervisie over de productie van de platen, die in teamverband tot stand zijn gekomen: fotograaf Fillon was verantwoordelijk voor de negatieven; Henri Garnier voor de heliogravures, dat wil zeggen voor de omzetting van het fotografische cliché in een drukplaat; Charles Delâtre verzorgde de afdrucken.⁷⁴

Uiteindelijk was het de uitgevers van Charles Blancs studie na dertig jaar gelukt om een volledige bestands-catalogus van Rembrandts geëtsde oeuvre uit te brengen met afbeeldingen naar alle etsen van Rembrandt, op ware grootte gereproduceerd door middel van een combinatie van fotografie en gravure. De platen in *L'Oeuvre de Rembrandt* zijn alle op hetzelfde formaat papier gedrukt: het formaat van het portfolio. De reproducties hebben bij benadering dezelfde grootte als de originele ets. Voor de reproducties zijn ook veel etsen gebruikt die niet uit de collectie van de Bibliothèque Nationale komen: op vele ontbreekt het ontsierende stempel van de bibliotheek (afb. 10). De heliogravures verschillen aanzienlijk van de foto's die Bisson frères bijna dertig jaar eerder maakten. Het opvallendste is dat de sepia-kleurige toon ontbreekt en dat de foto niet op het papier is geplakt, maar er net als bij de originele ets is ingedrukt. Daardoor wordt het grafische karakter van het originele kunstwerk benaderd en krijgt de koper van het foliant het gevoel een echte ets van Rembrandt vast te houden. Verwarring is echter onmogelijk, alleen al omdat alle heliogravures op folioformaat papier zijn gedrukt en een Blanc-nummer dragen. De heliogravures hebben echter een wat vlakke en matte uitstraling (ter vergelijking afb. 11-12 en 13-14). De mechanische productie van de beelden heeft er voor gezorgd dat de inkt niet overal even

Afb. 9

CHARLES NÈGRE,
Reproductie naar
Rembrandts ets
'Gebaarde oude man
met hoge bontmuts
en gesloten ogen'
(B 290), circa 1855.
Heliogravure, uit: *De
Volksvlucht, Tijdschrift
voor Nijverheid,
Landbouw, Handel en
Scheepvaart* 2 (1855),
Universiteits Biblio-
theek, Leiden.



N° 3

Afb. 10
 FILLON, HENRI
 GARNIER, CHARLES
 DELÂTRE, *Reproductie naar Rembrandts ets 'Abraham verstoet Hagar en Ismaël'* (B 30), ca. 1880. Heliogravure, uit: Charles Blanc, *L'Oeuvre de Rembrandt*, Parijs (A. Quantin) 1880. Bibliotheek, Rijksmuseum, Amsterdam.

diep heeft gepakt waardoor de etsen minder lijken te leven. J.A. van Eijk verwoordt dit, weliswaar met betrekking tot andere reproducties, treffend in het hier bovengenoemde artikel in *De Volksvlijt*: *Ik heb eenige van die heliographische met de echte afdrucken van Rembrandt vergeleken, onder anderen de zoogenaamde Hondert-guldensprent. Bij naauwkeurige beschouwing ontdekt men duidelijk, vooral in het vleesch, dat aan de eerste nog die aangename zachtheid ontbreekt, welke Rembrandt zoo meesterlijk aan zijne etsen wist mede te deelen. Een paar copiën van landschappen daarentegen zijn uitmuntend uitgevallen.*⁷⁵

Misleidend

De directe relatie tussen het origineel en de foto was de belangrijkste eigenschap waarmee de fotoreproductie zich kon onderscheiden van andere reproductiegrafiek van dat moment – zoals gravures en litho's. De foto bracht de beschouwer direct oog in

oog met het kunstwerk, dat voorheen alleen via de interpretatie van een andere kunstenaar – de graveur of lithograaf – te zien was. Dit gaf de foto iets magisch, bijna vergelijkbaar met de impact van een icoon. Men vreesde zelfs dat door de fotografie, niet van echte te onderscheiden fotoreproducties op de markt zouden komen. Deze zouden misleidend voor de kunsthandel kunnen zijn. Zo schreef *The Art-Journal* in 1853 over Blancs boek: *There is a class of individuals however, who will scarcely regard this new scientific discovery with favourable eyes after they have seen the publication now before us; we mean the collectors of and dealers in old engravings, valuable chiefly for their rarity; these gentlemen will now find their occupation lessened, if not entirely gone, when by the photographic process, copies not to be distinguished from the originals can be had for a comparative trifle.* Dat connoisseurs en handelaren zich zullen hebben laten misleiden door de drukken in *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, lijkt onwaarschijnlijk. De afdrucken van de gebroeders Bisson en lithograaf Lemer cier bezitten de karakteristieke sepia kleur eigen aan de zoutdruk, het procédé dat zij voor de afdruk gebruikten. Daarnaast heeft de ets iets aan scherpte verloren door de afstand die tijdens de opname is gecreëerd tussen de originele ets en de glasplaat in de camera. Bovendien ontbreekt het karakteristieke reliëf van de ets: de inkt die op het papier ligt en de moet die door de pers in het papier is achtergelaten. Bovendien dragen alle gefotografeerde etsen overduidelijk het stempel van de Bibliothèque Royale.

Met de komst van goede fotomechanische afdruktechnieken aan het eind van de 19de eeuw leek deze angst als nog reëel te worden. Het aanzien van de fotoreproducties kregen een veel authentiek karakter. In 1924 waarschuwde Arthur M. Hind bijvoorbeeld de verzamelaars van Rembrandt-etsen in zijn *Catalogue of Rembrandt's*



Bl. 314

Afb. 11
 BISSON FRÈRES,
 Reproductie naar
 Rembrandts ets 'De
 Omval' (B 209), 1853.
 Zoutdruk, uit: Charles
 Blanc, L'Oeuvre de
 Rembrandt reproduit
 par la photographie,
 Parijs (Gide et
 J. Baudry) 1853-1858.
 Bibliotheek, Rijks-
 museum, Amsterdam.



11° 312

Afb. 12
 FILLON, HENRI
 GARNIER, CHARLES
 DELÂTRE, Reproduc-
 tie naar Rembrandts
 ets 'De Omval' (B 209),
 circa 1880. Heliog-
 gravure, uit: Charles
 Blanc, L'Oeuvre de
 Rembrandt, Parijs
 (A. Quantin) 1880.
 Bibliotheek, Rijks-
 museum, Amsterdam.

Afb. 13

BISSON FRÈRES,
Reproductie naar
Rembrandts ets 'Huis
verscholen tussen
bomen' (B 222), 1853.
Zoutdruk, uit: Charles
Blanc, *L'Oeuvre de
Rembrandt reproduit
par la photographie*,
Parijs (Gide et
J. Baudry) 1853-1858.
Bibliotheek, Rijks-
museum, Amsterdam.



Afb. 14

FILLON, HENRI
GARNIER, CHARLES
DELÂTRE, *Reproductie naar Rembrandts ets 'Huis verscholen tussen bomen' (B 222)*, circa 1880. Heliogravure, uit: Charles Blanc, *L'Oeuvre de Rembrandt*, Parijs (A. Quantin) 1880. Bibliotheek, Rijksmuseum, Amsterdam.



Etchings voor de bedrieglijke kwaliteiten van de heliogravures, die door Amand-Durand aan het eind van de 19de eeuw werden vervaardigd en verkocht.⁷⁶ In een noot schreef Hind hoe deze heliogravures te herkennen zijn aan het monogram van de firma: I note this to restrain the multitude of people who bring these facsimiles to the British Museum for an opinion. A photogravure may often be detected by the plate-mark (sometimes bevelled, a modern usage) being well outside margin of the etched work, though occasionally the plate itself is cut close to the work so as to be a complete facsimile of the original. The photogravures of the Berlin Reichsdruckerei (published in England by Quaritch between 1889-1900) are among the most deceptive, and I have seen impressions without the word Facsimile Reproduction which, in most cases, is printed on the back.⁷⁷

‘Catastrofale revolutie’

Voor veel 19de-eeuwse fotografen was het duidelijk: de fotografie bezat eigenschappen, die het medium nuttiger maakte dan welke grafische techniek dan ook. Door zijn accuratesse, precisie en objectiviteit bood het kunstenaars, connaisseurs, handelaren en het gewone publiek de mogelijkheid optimaal kennis te nemen van het gereproduceerde kunstwerk. Men kon echter halverwege de 19de eeuw niet voorspellen welke invloed de fotografie op de informatievoorziening zou gaan spelen, noch de betekenis van het medium voor de ondergang van de meer traditionele reproductietechnieken op dat terrein. *A catastrophic revolution* noemde William M. Ivins deze gebeurtenis in zijn veel aangehaalde studie *Prints and Visual Communication* uit 1953.⁷⁸ Hoewel de fotografie eerder als een sluipmoordenaar te werk ging

dan als een revolutionair – het zou immers nog ruim een halve eeuw duren voordat de hegemonie van het medium wat betreft de visuele informatievoorziening een feit was – was de bedreiging vanaf het begin voelbaar. In de 19de eeuw was de vraag naar goedkoop beeldmateriaal explosief toegenomen en evenredig daarmee de productie van allerhande prenten. Nieuwe technieken, zoals de lithografie, en verbeteringen aan bestaande grafische technieken deden in hoog tempo hun intrede. Drukkerijen werden geïndustrialiseerd en persen gemoderniseerd. Niettemin bleef het een arbeidsintensieve industrie vanwege de hoge differentiatie in het productieproces. Voor elk stapje in dit proces was een andere vakman nodig, en bij elk stapje raakte de reproductie meer verwijderd van het originele kunstwerk. Men vreesde echter dat de fotografie deze productieketen overbodig zou maken en vele mensen brodeloos.

Minstens even diep als de angst voor vervanging door concurrerende procédé's ging de angst voor de artistieke degradatie van de graveur – en daarmee de reproductieprent. Een van de belangrijkste argumenten die tegenstanders van de fotografie gebruikten, was dat de fotograaf met zijn camera uitsluitend kon registreren, terwijl de graveur met zijn burijn een interpretatie van het kunstwerk gaf. Voor veel kunstcritici halverwege de 19de eeuw was objectiviteit in een reproductie nog geen noodzaak voor een goede beschouwing over het kunstwerk. Het was veel belangrijker dat de graveur de juiste bedoeling van de kunstenaar en de betekenis van het kunstwerk wist te vertalen in zijn gravure. En wie kon dat beter dan de graveur die immers zelf kunstenaar was. Hij fungeerde als intermediair tussen het kunstwerk en het publiek. Maar ook het begrip virtuositeit speelde een belangrijke rol in de waardering van reproductiegrafiek. Het was echter juist de technische virtuositeit van de graveur die door de

komst van de fotografie sterk devalueerde. Want hoe de graveur ook zijn best deed om textuur, tonaliteit en vorm weer te geven, de fotograaf deed het altijd preciezer en gedetailleerder.

Wat opvalt in de polemiek die met de komst van de eerste serieuze fotografische kunstreproductie ontstond, is de discrepantie die tegenstanders van de fotografie in hun mening en hun houding aan de dag legden. Critici als Delaborde maar ook Blanc zijn zich aan de ene kant welbewust van het belang van de uitvinding van de fotografie en de voordelen van het medium. Aan de andere kant zagen zij de fotografie als een indringer op een terrein waar het in hun optiek als zuivere techniek niet thuis hoort: het terrein van de kunsten. Zo schrijft *The Art-Journal* in 1854: *We are quite ready to admit the marvels and the beauty of a photographic picture, and the aid which the science may render to Art, but we can never place it in the same category with an engraving after Turner, or with a 'Holy Family' after Raffaello. Every one accustomed to draw and paint from nature knows, that, in order to make an agreeable picture, the artist must, in very many cases, omit altogether, or alter, certain objects that would offend the eye; photography gives us only a faithful transcript, none of the poetry of nature, but a mixture, and frequently a most infelicious one, of the inelegant with the graceful, of the awkward with the beautiful, of the lifeless with the living.*⁷⁹

1977

In 1977 publiceerde Gary Schwartz *Rembrandt, Alle etsen op ware grootte afgebeeld*. Het bijzondere van deze uitgave was dat het de eerste uitgave in de 20ste eeuw betrof waarin alle etsen van Rembrandt op ware grootte waren gereproduceerd, en dat deze reproducties niet naar foto's maar naar de etsen zelf waren gemaakt. Dat wil zeggen dat de fotolithografieën, nodig voor het gebruikte offset-procédé, direct naar de originele etsen zijn gemaakt

zonder gebruik te maken van een foto-reproductie. Hiermee wilden de uitgevers afwijkingen, die hoe dan ook ontstaan bij het maken van een foto, tot het minimum beperken. Het Teylers Museum in Haarlem was bereid haar verzameling Rembrandt-etsen voor de reproducties in de publicatie ter beschikking te stellen. Aanvullingen kwamen uit het Rijksprentenkabinet, de Albertina in Wenen, het British Museum in Londen en de Bibliothèque Nationale de France te Parijs. De reproducties in het boek zijn door de gebruikte methode zeer verfijnd, gedetailleerd en goed doortekend, ook in de donkere partijen. Er is maar één nadeel: het door de offset veroorzaakte raster in de reproductie is, weliswaar met veel moeite, te zien. De foto is daardoor een tikkeltje te grijs.

De kleur van het papier dat voor het boek gebruikt is, ligt dicht bij het papier waarop Rembrandt zelf drukte. Vanwege het offset-procédé moest er echter een gladde papiersoort worden gebruikt omdat anders de zwarte partijen aan diepte zouden verliezen. Ook hierdoor wordt de authenticiteit van het beeld enigszins aangetast. *Het is te hopen dat de reproducties in dit boek ons dichterbij het werkelijke uiterlijk van Rembrandt's grafische oeuvre zullen brengen*, schreef Schwartz in zijn inleiding.⁸⁰ Echter, hoe verfijnd de fotografische reproductietechnieken ook mogen zijn en worden, alleen door het aanschouwen van de originele etsen is het mogelijk het werkelijke uiterlijk van Rembrandts oeuvre te leren kennen.

NOTEN

- 1 Het betroffen de etsen: *David in gebed* (B 41), *De aanbidding der herders: met de olielamp* (B 45) en *Hieronymus geknielend in gebed* (B 102).
- 2 J.L. Cornet, 'Aanwinsten van het Kabinet van Pleisterbeelden, Teekeningen en Prenten van de Hoogeschool te Leiden, over 1857-1858', *Algemeene Konst- en Letterbode* (11 september 1858), pp. 290-292, p. 291.
- 3 Algemeen Rijksarchief, Binnenlandse Zaken, 2.04.08, inv.nr. 155: Gide & J. Baudry stuurden met de brief van Blanc nog een vier-pagina lange prospectus van het boek en een fondslijst mee.
- 4 Met dank aan mw.dr. Marieke van Delft van de Afdeling Bijzondere Collecties van de Koninklijke Bibliotheek die mij wees op de betreffende correspondentie die in hun archief wordt bewaard, vervolgens was de correspondentie met betrekking tot de overige exemplaren snel gevonden in het Algemeen Rijksarchief, zie ARA, Binnenlandse Zaken, 2.04.08, inv. nrs. 156, 189, 202, 264 en 296. Hiermee is tevens de tot nu toe onbekende herkomst van het exemplaar in het Rijksmuseum bevestigd.
- 5 Ter vergelijking: het Victoria and Albert Museum begon al in 1853 met een actief verzamelbeleid ten aanzien van de fotografie, niet alleen van kunst-reproductie maar ook van documentaire fotografie. Daarnaast begon het museum in dat jaar met het geven van opdrachten aan fotografen om de collectie en de opstelling te fotograferen. In 1856 stelde het museum zelfs een eigen fotograaf aan. Het South Kensington Museum, zoals het museum toen nog heette, vervulde wel een voortrekkersrol onder de Europese musea, die in het verlengde lag van de educatieve doeleinden van het museum en de persoonlijke interesse van directeur Henry Cole. Ook de Bibliothèque Nationale te Parijs begon al vroeg met het verzamelen van fotografie. Een deel kwam binnen via het dépôt légal waar fotografen vanaf 1852 hun foto's voor de handel konden deponeren. Daarnaast begon het Cabinet des Estampes in 1853, weliswaar aarzelend, met aankopen van portfolio's en losse drukken van zowel kunstreproductie als documentaire fotografie. Zie hierover: Mark Haworth-Booth, Anne McCauley, *The Museum & The Photographs, Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum 1853-1900*, Clark Art Institute 1998.
- 6 Van september 1997 tot en met november 1999 heb ik met een museale onderzoeksbeurs van de Mondriaaninstichting in opdracht van het Rijksmuseum en in samenwerking met het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden een inventarisatie gemaakt van alle foto's in Nederlandse collecties vervaardigd vóór 1860. De bestandscatalogus die hieruit voortkomt zal op den duur op het internet worden gepubliceerd.
- 7 In het Teylers Museum te Haarlem bevindt zich nog een vierde exemplaar van het boek, afkomstig uit de collectie van kunstverzamelaar jhr. Hendrik Teding van Berkhout (1830-1904). Teding van Berkhout kocht het boek vermoedelijk in 1882 op de veiling van de verzameling aquarellen van de Amsterdamse advocaat C.L. Hartogh waar ook

- diens geïllustreerde boekwerken werden geveild. Zie *Catalogue de la superbe collection d'aquarelles modernes, formée par Monsieur C.L. Hartogh, d'Amsterdam*, 14 februari 1882, C.F. Roos & C.F. Roos jr., lot nr. 86. Het blindstempel van Hartogh is op de eerste pagina van het exemplaar in Teylers terug te vinden. Overigens is dit exemplaar incompleet: 17 foto's ontbreken.
- 8 Jeroen Boomgaard, *De verloren Zoon, Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1995, p. 19 e.v.
 - 9 Onder minister G.C.J. van Reenen werd op *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* ingetekend. Minister J.G.H. van Tets van Goudriaan, die vanaf 18 maart 1858 minister van Binnenlandse Zaken was, bleek een persoonlijke interesse in het boek te hebben: op de kopie van de brief die op 31 augustus 1858 bij de laatste afleveringen aan de instellingen werd gestuurd staat linkszonder gekrabbeld *het exemplaar voor de K.Bibl. later zenden, de minister wenscht het nog te zien*, zie ARA, Binnenlandse Zaken, 2.04.08, inv.nr. 296.
 - 10 Dat Teylers in Haarlem geen exemplaar van de regering kreeg, zal waarschijnlijk met het particuliere karakter van deze verzameling te maken hebben gehad. In zijn antwoord van 18 juli 1853 op de brief van Charles Blanc schrijft de minister met nadruk dat hij op drie exemplaren intekent *en faveur des trois établissements publics*, zie ARA, Binnenlandse Zaken, 2.04.08, inv.nr. 156.
 - 11 PAN, 'L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc', overdruk uit de *Algemeene Konst- en Letterbode* (1854) 40, p. 1.
 - 12 J.L. Cornet, 'Aanwinsten van het Kabinet van Pleisterbeelden, Teekeningen en Prenten van de Hoogeschool te Leiden, over 1859-1860', *De Nederlandsche Spectator* (3 november 1860), pp. 348-350, 348-349: de foto's die Cornet had aangekocht betroffen vier reproducties naar Ary Scheffer: *Faust à la Coupe*, *Faust et Marguerite*, *Eberhard le coupeur de nappe* en *Eberhard le larmoyeur*. Hoewel Cornet de maker niet noemt gaat het hier hoogstwaarschijnlijk om de foto's die de Britse fotograaf Robert Bingham voor uitgever Goupil maakte. Bij de foto's verscheen een tekst over Ary Scheffer van L. Vitet. Verder kocht Cornet nog foto's naar Horace Vernet, *Chien de temps*, *Plassan*, *La prière du matin*, 'een vaandrig' naar Ernest Meissonnier en een reproductie naar *Le Soldat* van François Chiffard.
 - 13 Zie voor een biografie van Charles Blanc: Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc 1813-1882*, Ann Arbor, Michigan 1984.
 - 14 *Ibidem*, p. 11
 - 15 De volledige titel luidt: *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction Publique*; in Nederland bevindt zich een volledig exemplaar in de collectie van het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden waarvan de herkomst helaas onbekend is. Het Rijksprentenkabinet bezit diverse losse platen, afkomstig uit de verzamelingen van de Rijksdienst Beeldende Kunst, Bert Hartkamp, Willem Diepraam en Carel Vosmaer. In 1854 en 1856 publiceerden Gide et J. Baudry verder *Jérusalem, Étude et reproduction photographique des monuments de la Villa Sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours* met foto's van Auguste Salzmann, gedrukt in de drukkerij van Blanquart-Evrard te Lille. Een exemplaar van de grote editie van dit boek, met 178 foto's, wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek; in de bibliotheek van het Rijksmuseum wordt de kleine editie met 40 foto's afkomstig uit het legaat Godefroy bewaard.
 - 16 Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Genève 1981, pp. 132-143: in het album verscheen ook nog een reproductie naar een andere gravure van J.G. Wille: pl. 35 *Les Musiciens ambulants. Peints par Dietrich*; onder de gereproduceerde schilderijen waren twee van de Vlaamse schilder Hans Memling, een een contemporain werk van Basile Deloosse.
 - 17 *Ibidem*, pp. 182-183.
 - 18 Zie voor een overzicht van de vroegste fotografische kunstreproductie in Frankrijk en Engeland: Elizabeth Anne McCauley, 'Art Reproduction for the Masses', in: *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven 1994; Anthony J. Hamber, 'A Higher Branch of the Art', *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Londen/Amsterdam 1996, pp. 51-78.
 - 19 L.D. Blanquart-Évrard, 'La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations', *Mémoires de la Société impériale des sciences de l'agriculture et des arts* 3 (1869) 7, Paris/Lille 1870.
 - 20 'L'Oeuvre de Marc Antoine Raimondi', *La Lumière* 3 (12 février 1853) 7, pp. 27-28: *La ressemblance qui existe entre les épreuves photographiques et leurs modèles est véritablement surprenante: sans doute, elle n'est pas encore portée à ce point que les amateurs les plus habiles puissent hésiter entre les deux; mais ces épreuves seront déjà d'un grand secours aux artistes, et elles sont éminemment propres à faire comprendre les services que l'on peut attendre de la photographie*.
 - 21 Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, Parijs 1856, pp. 118-119. De naam van Benjamin Delessert kan ook op een ander manier met de prijzen van kunstwerken in de 19de eeuw in verband worden gebracht. In 1869, een jaar na zijn

- dood, werd zijn omvangrijke kunstcollectie van met name Hollandse meesters geveild. Deze veiling bracht recordbedragen tot 150.000 francs op en ontlokte de redactie van het Nederlandse tijdschrift *Kunstkronijk* in 1870 de volgende opmerking: *het [is] niet te ontkennen dat de wedijver tusschen de schatrijke kunstverzamelaar uit verschillende landen, en waarbij minder van zuiver kunstliefde dan van mode en manie sprake is, de prijzen buiten aller, althans buiten alle wenschelijke en gezonde evenredigheid heeft doen opvoeren.*
- 22 Lacan, *op.cit.* (noot 21), p. 34: *Le succès qu'il [Delessert] obtint encouragea d'autres personnes à suivre son exemple. Le commerce d'empara de son idée, et des éditeurs intelligents donnèrent au public l'oeuvre de Rembrandt, reproduit avec un talent remarquable par des photographes habiles, MM. Bisson frères.*
- 23 Charles Blanc, *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, Parijs (Gide & J. Baudry) 1853-1858, p. 1.
- 24 PAN., *op.cit.* (noot 11), pp.1-2: de schrijver van deze recensie heeft naar aanleiding van de prijzen voor echte Rembrandts, die door Gide et J. Baudry worden genoemd, het een en ander nagevraagd in Nederland en komt tot de volgende opsomming in noot 1: *Voor hen, die dit minder nagaan, voegen wij hier eenige prijzen bij, welke voor Rembrandt's kunst in de laatste jaren zijn betaald. Zijne schilderij van de overspelige vrouw gold te Londen f 70,000; het portret van den dichter Anslø f 50,400; de scheepsbouwmeester f 16,500; de Anatomieles hier te lande f 32000, de portretten van Pellicorne en vrouw uit de galerij van Willem II f 30,200. Zijne teekeningen gelden hier dikwijls meer dan f 1000. Bij Verstolk werd het sterfbed van Maria met f 1750, het portret van Anslø met f 1000 en twee landschappen met f 1340 en f 1488 betaald. Voor de prent van burgemeester Six werd te Parijs onlangs door een engelsch kunstkooper f 1900 gegeven (...) Bij Verstolk in 1847 gold de groote opwekking van Lazarus f 601 (voor deze is f 2160 te Londen besteed volgens den hr. van Lee); de honderd guldens prent f 1609; J.C. aan het volk voorgesteld f 950; Uytenbogaert f 548; de kleine Coppenol f 1250; Six f 895; Tolling f 1800, later te Londen f 2640; volgens opgave van den hr Immerzeel. Voor de teekeningen van andere kunstenaars worden ook groote sommen besteed, maar prenten van anderen zullen wel nimmer tot deze prijs stijgen.*
- 25 E.F. Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Parijs (Helle & Glomy) 1751; Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs composé par Gersaint*, Helle, Glomy & P. Yver, 1797.
- 26 Zie de recent verschenen monografie over de gebroeders Bisson: Bernard Marbot et al., *Les Frères Bisson photographes. De flèche en cime 1840-1870*, Parijs (Bibliothèque nationale de France)/Essen (Museum Folkwang) 1999.
- 27 Marie-Noëlle Leroy, 'La maison Bisson frères, une entreprise photographique', in: Marbot, *op.cit.* (noot 26), pp. 26-29.
- 28 Marbot, *op.cit.* (noot 26), pp. 194-203; Van *Photographie zoologique* bevindt zich een exemplaar in de Bibliotheek van Universiteit Utrecht; in de bibliotheek van het Rijksmuseum bevindt zich een exemplaar van *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie*, afkomstig uit de boekerij van architect P.J.H. Cuypers.
- 29 Sylvie Aubenas, 'Les Bisson au service des arts et des sciences', in: Marbot, *op.cit.* (noot 26), pp. 186-187.
- 30 M.A. Gaudin, 'Imprimerie photographique', *La Lumière* 3 (22 januari 1853) 4, p. 13.
- 31 A.-T. L., 'L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie', *La Lumière* 3 (16 april 1853) 16, p. 62: *On disait que MM. Gide et J. Baudry avaient eu le bonheur de vaincre de nombreuses difficultés; qu'ils reproduiraient la grandeur exacte de l'original, et qu'ils avaient dû, pour atteindre à ce degré de perfection, en annuler un grand nombre, avant d'obtenir ceux qui ont produit les belles épreuves mises sous les yeux des honorables membres de l'Académie.* Een week later schreef hetzelfde tijdschrift: *Le catalogue de la collection complète des estampes de Rembrandt, recueilli depuis l'an 1728 jusqu'à 1755 par M. Amadé de Burgy, et publié à La Haye, contenait 257 portraits, 161 histoires, 152 figures et 85 paysages, faisant ensemble 655 estampes, gravées par la propre main du maître. Les habiles éditeurs, quoiqu'ils aient choisi parmi ce nombre considérable les estampes les plus belles ou les plus rares, ne pouvaient publier cet oeuvre d'un seul jet; aussi se sont-ils décidés à commencer la publication par une première série de quarante planches très-variées, reproduisant des portraits, des paysages, des sujets pieux, fantaisie, gueux, etc. Hoewel de uitgevers hierboven als de initiatiefnemers van de uitgave zouden kunnen worden aangemerkt, moet Charles Blanc degene zijn geweest die de werkelijke keuze heeft gemaakt. Hij was immers degene die het best kon beoordelen welke etsen er voor reproductie in aanmerking kwamen: *L'ancien directeur des Beaux-Arts, M. Ch. Blanc, ne contribue pas seulement par sa collaboration, au succès de cette entreprise; il veut bien encore veiller au choix judicieux des meilleures estampes du célèbre graveur*, zie A.-T. L., 'L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie', *La Lumière* 3 (23 april 1853) 17, pp. 66-67.*
- 32 In 1751 telde Edmé Gersaint 341 aan Rembrandt zelf toegeschreven etsen, Adam Bartsch telde er 375 in 1797, Blanc beschreef in 1859 een aantal van 356. Tegenwoordig ligt het aantal aan Rembrandt zelf toegeschreven etsen op 289.
- 33 Blanc, *op.cit.* (noot 23), pp. 3-4, de uitgever

- schreef in de inleiding: *Il nous a donc paru plus convenable qu l'œuvre d'ouvrit par les sujets de la Bible, et que l'on fit passer Adam et Ève avant tout le monde, même avant Rembrandt. L'Ancien et le Nouveau Testament et les sujets pieux ne font qu'une seule et même classe, celle que l'on a appelée Hiéroglogie, dans la collection de la bibliothèque nationale, où l'ordre de Bartsch a été remplacé par un arrangement plus heureux et plus méthodique. Sous le titre de Fictions et Fantaisie peuvent être réunis, dans une seconde classe, les allégories, les sujets tirés des poètes, les études de mœurs, les caprices. Les Gueux, par leur nombre et leur singularité, nous semblent dignes de former, comme chez Callot, une suite à part; ce sera la troisième classe. Les Sujets libres, les nudités, les figures académiques, formeront la quatrième. La cinquième se composera de tous les Portraits, d'hommes ou de femmes, parmi lesquels trouveront naturellement place les portraits de Rembrandt lui-même; j'entends ceux qui rappellent plus ou moins sa figure. Enfin la sixième et dernière classe sera celle des Paysages et Animaux. Quant aux griffonnements, ils iront rejoindre les diverses parties de l'œuvre auxquelles ils se rapportent.*
- 34 Zie voor de manier waarop Rembrandt zijn geëteste oeuvre opbouwde: Ger Luijten, 'Rembrandt the printmaker: the shaping of an Oeuvre', in: Erik Hinterding, Ger Luijten and Martin Royalton-Kisch, *Rembrandt the Printmaker*, Amsterdam/Zwolle 2000, pp. 11-22 en Ger Luijten, *Rembrandts etsen*, Amsterdam/Zwolle 2000.
- 35 Zie voor een overzicht van de Rembrandt-geschiedschrijving en de waardering voor diens werk door de eeuwen heen: Jeroen Boomgaard en Robert W. Scheller, 'In wankel evenwicht: de Rembrandt-waardering in vogelvlicht', in: Christopher Brown, Jan Kelch & Pieter van Thiel, *Rembrandt: De Meester & zijn Werkplaats*, Amsterdam/Zwolle 1991, pp. 106-123; zie voor een analyse van de veranderingen in de geschiedschrijving van Rembrandts leven en werk halverwege de 19de eeuw: Boomgaard, *op.cit.* (noot 8), pp. 18-57 en Jeroen Boomgaard, 'De signatuur als zegel', *De Negentiende Eeuw*, 13 (1989), pp. 55-58.
- 36 Blanc meldt in zijn inleiding op diverse plaatsen dat hij de betreffende informatie van Scheltema heeft gekregen. Scheltema zou in 1853 zijn bevindingen publiceren in zijn *Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn*.
- 37 A.-T. L., *op.cit.* (noot 31), p. 62.
- 38 PAN., *op.cit.* (noot 11), p. 1.
- 39 Lange tijd is de fotografische kunstreproductie een onderbelicht onderdeel binnen de fotografie-historie geweest. Het werd gezien als een vorm van fotografie waarin de stijl en creativiteit van de fotograaf minder goed tot uitdrukking kwamen. De laatste jaren is er met de groeiende belangstelling voor de economische aspecten van het kunstbedrijf in het algemeen en de fotografie in het bijzonder, ook meer aandacht gekomen voor de productie, het gebruik en de betekenis van fotografische kunstreproductie in de negentiende eeuw. Een greep uit de recent verschenen literatuur: Mattie Boom, 'Kunstreproductie', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst, Fotografie in de 19de eeuw*, Amsterdam 1996; McCauley, *op.cit.* (noot 18); Hamber, *op.cit.* (noot 18); Helene E. Roberts (red.), Mary Bergstein, *Art History through the Camera's Lens*, Londen/Amsterdam 1995; Susan Lambert, *The Image Multiplied. Five centuries of printed reproductions of printings and drawings*, New York 1987.
- 40 'Documents officiels pour servir à l'histoire de la photographie. Extrait des Rapports du jury mixte international de l'Exposition universelle', *La Lumière* 7 (25 april 1857) 17, p. 67.
- 41 'Exposition photographique de Bruxelles, XI', *La Lumière* 6 (22 november 1856) 47, p. 182.
- 42 *The Art-Journal* (August 1853), p. 208.
- 43 Blanc, *op.cit.* (noot 23), p. 15.
- 44 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, Parijs 1867, p. 708.
- 45 *Ibidem*, p. 18.
- 46 *Ibidem*, p. 661: *Si ce dessin est une invention du graveur, il en faut juger d'une manière générale comme de tout autre dessin. Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en redire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère.*
- 47 *Ibidem*, p. 709.
- 48 Zie bijvoorbeeld: *État des lieux 1, Musée Goupil*, Bordeaux 1994; Maureen C. O'Brien, Mary Bergstein, *Image and Enterprise, The Photographs of Adolphe Braun*, Londen 2000; Michele Falzone de Barbarò (red.), *Das Italien Der Alinari. Italienische Kunst un Kultur in den Aufnahmen der Fratelli Alinari, Florenz, 1852-1920*, Florence 1988. Elizabeth Anne McCauley geeft in haar boek *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven 1994, pp. 270-271 een overzicht van de percentages die de fotografische kunstreproductie uitmaakte van het totaal aantal foto's dat per jaar gedeponereerd werd in het Dépôt légal: 5,5 procent in 1853, 28,5 procent in 1860 maar in 1868 slechts 12,7 procent. Dit betekent echter niet dat de fotografische kunstreproductie in 1868 op zijn retour was, maar dat van het al maar groeiende aantal foto's dat geproduceerd werd voor de markt het percentage kunstreproducties relatief kleiner was geworden. Absoluut gezien zouden de aantallen wel eens veel hoger kunnen hebben liggen dan in 1860.

- 49 Anne McCauley, 'Invading Industry, The South Kensington Museum and the Entry of Photographs into Public Museums and Libraries in the Nineteenth Century', in: Haworth-Booth/McCauley, *op.cit.* (noot 5), pp. 47-48.
- 50 Henri Delaborde, Jules Goddé, *Oeuvre de Paul Delaroché reproduit en photographie*, Parijs 1858: een exemplaar van dit boek bevindt zich in de bibliotheek van het Rijksmuseum; interessant is het hierbij te vermelden dat de firma Goupil eind jaren '50 met succes de fotografie in haar fonds introduceerde maar tegelijkertijd, in 1859, een petitie liet tekenen door graveurs, lithografen en andere kunstenaars, waarin Goupil de Franse keizer opriep Oostenrijk, Pruisen, Italië en de Verenigde Staten over te halen niet hun verzamelingen door de fotografie te laten reproduceren, zie Arsène Durand, 'La photographie, la gravure et la pétition signée chez M. Goupil', *L'Art au XIXe siècle* IV (1859) pp. 51-52, geciteerd in: André Rouillé, *La photographie en France, textes & controverses: une anthologie 1816-1871*, Parijs 1989, pp. 301-302.
- 51 Henri Delaborde, 'La photographie et la gravure', *Revue des deux-mondes* (1 april 1856), pp. 617-638, geciteerd in Rouillé, *op.cit.* (noot 50), p. 229: *La gravure a donc une double tâche à remplir. Elle doit à la fois copier et commenter la peinture, sous peine d'abdiquer ses privilèges et de se dérober aux conditions de l'art. La photographie au contraire, ne procédant que du fait, commence et finit avec lui. Elle l'accepte tel qu'il se présente, se l'approprie sans contrôle, sans développement ni restriction d'aucune sorte; elle ne peut rien au-delà de cette fidélité aveugle.*
- 52 *Ibidem*, p. 233: *Ici encore nous reconnaitrons volontiers ce qu'il peut y avoir d'utile à présenter dans leur ensemble les créations successives du génie, à montrer réunis des chefs-d'oeuvre d'invention et de sentiment disséminés dans les cabinets ou dans les galeries; mais il faut avouer aussi qu'au point de vue de l'art et de l'habileté technique, ces chefs-d'oeuvre n'apparaissent qu'étrangement défigurés. L'imperfection principale des photographies du Rembrandt consiste dans le défaut de transparence des ombres. De là une âpreté d'effet directement contraire l'effet harmonieux qu'à su trouver la main du maître.*
- 53 Met dank aan Ger Luijten die mij erop wees dat deze problematiek nog altijd een rol speelt bij de reproductie van de etsen.
- 54 Delaborde, *op.cit.* (noot 51), p. 336: *Partout donc où l'authenticité absolue est la condition principale, l'unique mérite à rechercher, la gravure pourra être considérée avec raison comme insuffisante, et dans un temps donné se trouver hors d'usage.*
- 55 Zie voor het gebruik van fotografie in de kunstgeschiedenis: Roberts/Bergstein, *op.cit.* (noot 39).
- 56 Uitgever Gide schreef in de inleiding van de tweede editie, getiteld *L'Oeuvre complet de Rembrandt* (1859-1861): *Cet ouvrage qui ne contenait que l'explication et la photographie de cent planches, étant aujourd'hui presque épuisé, beaucoup d'amateurs et d'artistes nous ont engagé à continuer et à terminer l'oeuvre de Rembrandt, mais en rendant cette fois le prix de l'ouvrage accessible à tout le monde, car la première édition, tirée à petit nombre, avait été trop dispendieuse pour n'être exprimé par un public d'artistes et d'amateurs que nous publions la présente édition dans un format et à des conditions ordinaires.*
- 57 McCauley, *op.cit.* (noot 18), p. 270 schrijft bijvoorbeeld naar aanleiding van de prijzen die Blanquart-Evrard in dezelfde periode voor zijn foto's vroeg: *The final cost per print ranged from 1.50 francs for the ten-by-fifteen-centimeter images in Galerie photographique to four francs for the larger plates of L'Oeuvre de N. Poussin and L'Art religieux. The higher price, which exceeded the daily wage of working-class Frenchmen, could have been paid only by members of the middle class and by institutions; the rich could presumably afford to collect the originals. Although these prices were a fraction of the costs of Old Master prints, they were comparable to the prices charged for contemporary etchings (Charles Méryon's etchings sold for two francs each in 1854), reproductive engravings, and lithographs. The ultimate failure of the Blanquart-Evrard photographic printing firm in 1855 could have derived in part from the inability of photographs to be cost-competitive with prints, which already had established editors and distribution outlets.*
- 58 *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. la prince Napoléon*, Parijs 1856, geciteerd in Rouillé, *op.cit.* (noot 50), p. 190: *Généralement, le prix des photographies est encore trop élevé; les fabricants ne comprennent pas assez qu'en réduisant leurs prix ils augmenteraient considérablement la vente de leurs produits, et, tout en popularisant la photographie, accroîtraient la somme totale de leurs bénéfices.*
- 59 *L'Oeuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts, Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte*, Parijs (Gide) 1859-1861; een exemplaar van het boek bevindt zich in de bibliotheek van het Rijksmuseum.
- 60 P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885 (IV): Kopiisten en fotografen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982) 2, p. 75.
- 61 J.A. van Eijk, 'Heliographie of gravure door het licht', *De Volksvlijt, Tijdschrift voor Nijverheid, Landbouw, Handel en Scheepvaart* 2 (1855), pp. 1-14.
- 62 *Ibidem*, p. 10.
- 63 In de bibliotheek van het Rijksmuseum bevinden

- zich nog enkele andere proeven van Nègres heliogravures: *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Parijs (Imprimerie Impériale) 1867 bevat behalve diverse niet-fotografische afbeeldingen ook drie heliogravures gedrukt door Charles Nègre en Ch. Chardon (Ainé).
- 64 Mattie Boom, 'De Amsterdamse fotografietoonstellingen van 1855, 1858 en 1860', in: *Geschiedenis van de Nederlandse Fotografie* 28 (april 1997), p. 6.
- 65 *Ibidem*, p. 6: de gebroeders Bisson waren pas in 1858 in Amsterdam van de partij met diverse architectuur opnamen.
- 66 *Ibidem*, p. 24; *Catalogus van voorwerpen, ingezonden op de Tentoonstelling van Photographie en Heliographie, gehouden door de Vereeniging voor Volksvlucht te Amsterdam, onder bescherming van Z.K.H. Prins Frederik der Nederlanden*, Amsterdam 1855, nr. 32.
- 67 Louis Rousseau en Achille Devéria, *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares de Collections du Muséum d'Histoire Naturelle*, Parijs/Londen (Masson/E. Gambart & Co.) 1853, met 18 zoutdrukken naar glasnegatieven van Bisson frères en Lemercier; een exemplaar van het boek bevindt zich in de Universiteits Bibliotheek van de Universiteit van Utrecht, destijds door de Universiteit aangeschaft, zie: Hans Rooseboom, *Opgenomen 1850-1925. Foto's van wetenschap, studenten en expedities*, Collectie Universiteit Utrecht, Bussum/Utrecht 2000, pp. 9-10, 14.
- 68 Aubenas, *op.cit.* (noot 29), pp. 184-185.
- 69 Marbot, *op.cit.* (noot 26), Aubenas, *op.cit.* (noot 29).
- 70 Aubenas, *op.cit.* (noot 29), pp. 185-186 heeft hieruit afgeleid en uit het feit dat 13 van de 100 platen pas in 1858 verschenen, dat het niet onmogelijk hoeft zijn geweest dat Blanc en Gide & Baudry plannen in de richting van fotomechanische reproducties hebben gehad.
- 71 *Ibidem*, p. 187, nt. 11: ik moet op deze beschrijving afgaan omdat ik deze editie niet in Nederland heb kunnen vinden en niet heb kunnen bestuderen.
- 72 *L'Oeuvre de Rembrandt décrit et commenté par M. Charles Blanc de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts, Professeur au collège de France, Ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du maître exécuté sous la direction de M. Firmin Delangle*, Parijs (A. Quantin) 1880.
- 73 *Ibidem*, pp. IV-V.
- 74 *Ibidem*, p. v; de identiteit van Fillon is nauwelijks vast te stellen. In de registers van de Société française de photographie komt een Fillon voor die in 1863 lid van de vereniging was geworden maar werkzaam was in Lissabon, zie: Pierre-Marc Richard, *La Société française de photographie: membres, correspondants, amateurs, exposants, index 1854-1876*, Parijs 1990; in J.H. Voignier, *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*, Chevilly-Larue 1993 staat dat er in Parijs een Fillon omstreeks 1869 gevestigd was op 29 Boulevard Saint Martin en een T. Fillon in de jaren '80 op de Boulevard du Temple nr. 14. Henri Garnier was al langer betrokken bij experimenten met de heliogravure. In 1856 nam hij met zijn partner Alphonse Salmon deel aan het zogenaamde *Concours de Duc de Luynes*. Deze wedstrijd was door de Franse Graaf Honoré d'Albert, duc de Luynes uitgeschreven ter bevordering van de ontwikkeling van fotomechanische druktechnieken. De 'grand prix' zou gaan naar de beste fotomechanische reproductietechniek en de 'petit prix' naar degene die de meest stabiele fotoafdruk wist te maken. Beide prijzen zouden uiteindelijk toekomen aan lithograaf Alphonse Poitevin voor zijn uitvinding van de fotolithografie, zie: Sylvie Aubenas, *D'encre et de charbon, Le concours photographique du Duc de Luynes 1856-1867*, Parijs 1994.
- 75 Van Eijk, *op.cit.* (noot 61), pp. 11-12.
- 76 Arthur M. Hind, *A Catalogue of Rembrandt's Etchings, chronologically arranged and completely illustrated*, Londen 1924, pp. 24-25: *Most of the copies [18de- en 19de-eeuwse kopieën] may be dismissed without discussion; they are either so distinct from Rembrandt in manner, or so amateurish in style that they could never cause the collector the uneasiness that might well be caused by a faded and framed Amand-Durand.*
- 77 *Ibidem*, p. 25.
- 78 William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, Cambridge Mass. 1953, p. 95: *Photography, although the first tentative steps towards it were taken in the eighteenth century, did not play any important role until the middle of the century, after which it brought about a catastrophic revolution, the extent of which is not even today fully recognized.*
- 79 J. Miller, 'Photography versus the Fine Arts', *The Art-Journal* (september 1854), p. 284.
- 80 Gary Schwartz, *Rembrandt, Alle etsen op ware grootte afgebeeld*, Maarssen/Den Haag 1977, p. 7.