



René Lalique

Oude vormen in nieuwe kunst

Lilian de Visser

Bachelor scriptie

10-7-2020

Begeleider: Jean-Pierre van Rijen

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 2
Hoofdstuk 1: Het renaissancesieraad	p. 3
1.1 Typologie	p. 5
1.1.1 Enseignes	p. 5
1.1.2 Ringen	p. 6
1.1.3 Hangers	p. 6
1.2 Materialen en technieken	p. 8
1.2.1 Edelstenen	p. 8
1.2.2 Parels	p. 10
1.2.3 Emailleren	p. 10
1.2.4 Cameeën en intaglio 's	p. 11
1.3 Ornamentiek	p. 11
Hoofdstuk 2: De negentiende eeuw	p. 13
2.1 Stijlen in de negentiende eeuw	p. 15
2.2 Neorenaissance	p. 18
2.2.1 Reinhold Vasters	p. 20
2.3 René Lalique	p. 22
2.3.1 Stijl	p. 23
Hoofdstuk 3: René Lalique	p. 24
3.1 Invloed van de renaissance	p. 25
3.2 Japan	p. 26
3.3 Art-nouveauhangers	p. 28
3.3.1 Grondvormen	p. 28
3.3.2 Ornamentiek	p. 30
3.3.3. Materialen en technieken	p. 31
Conclusie	p. 34

Inleiding

Kunst uit de negentiende eeuw staat bekend om zijn eclectische karakter. Meer dan ooit keken kunstenaars naar verschillende stijlen en disciplines binnen de kunst en haalden daar inspiratie uit. Kunstenaars uit de negentiende eeuw waren op zoek naar een nieuwe vormentaal, en deden dit door te kijken naar de vormentaal uit het verleden. Ornamenten uit bijvoorbeeld de oudheid konden gecombineerd worden met vormen van eeuwen later, wat resulteerde in vele stijlen die naast elkaar ontstonden. Sommige kunstenaars wilden oude stijlen doen herleven door zo exact mogelijk in die stijl te werken, met de nieuwe technieken van de negentiende eeuw die door de industriële revolutie beschikbaar werden. Anderen zochten naar de beste elementen van verschillende stijlen en combineerden deze tot een nieuwe stijl.

Naast de heruitvinding van oude stijlen, ontstaat er in de negentiende eeuw ook een nieuwe stijl: de art-nouveau. De art-nouveau was vernieuwend en hoewel de stijl maar kort bestond, was het definiërend binnen de kunstgeschiedenis. Kenmerkend voor de art-nouveau zijn de organische lijnen, natuurlijke motieven en sierlijke vormen. De art-nouveau kwam veel voor binnen de architectuur, ontwerpen voor affiches, tijdschriften, boeken en in de schilderkunst. Ook goudsmeden gingen werken in de art-nouveaustijl. Een van de bekendste goudsmeden die in de art-nouveaustijl werkte, was René Lalique. Hij werd geprezen om zijn innovatieve ontwerpen, die meer weghadden van kunstwerken dan van daadwerkelijk draagbare sieraden. Hij maakte gebruik van onconventionele materialen zoals opaal, dat tot die tijd niet graag gebruikt werd voor sieraden, en goedkope materialen zoals hoorn.

Dat René Lalique grote vernieuwingen binnen de goudsmeedkunst veroorzaakte, zal niemand ontkennen. In vele boeken staat geschreven hoe zijn vakmanschap leidde tot een andere kijk op sieraden en later op glaswerk. Hij was een pionier voor art-nouveausieraden en velen volgden in zijn voetsporen.

Innovatie heeft altijd een beginpunt, een inspiratiebron die leidt tot nieuwe ideeën. Ook bij Lalique is dit het geval. Hij begon met het ontwerpen van neorenaissancesieraden, die uitgroeiden tot de art-nouveausieraden waar hij naam mee maakte. Hoe groot de rol van renaissance is in het art-nouveauewerk van René Lalique, trachten we in deze scriptie te achterhalen. De onderzoeksvraag luidt dan ook: *'In hoeverre zijn de art-nouveausieraden van René Lalique geïnspireerd door de renaissance?'*

Hoofdstuk 1: Het renaissancesieraad

Om te bepalen welke invloed de renaissance had op de art-nouveausieraden van René Lalique, zal eerst gekeken moeten worden naar de periode van de renaissance.

De renaissance is een stroming die in de loop van de vijftiende eeuw ontstond in Italië, maar die zich uiteindelijk verspreidde door heel Europa. Voorafgaand aan de renaissance was de gotiek door heel Europa de meest gebruikte stijl. De gotiek was ontstaan in Duitsland en Frankrijk waardoor in deze landen de gotiek ook langer werd toegepast, zelfs tot ver in de zestiende eeuw. Het geloof was erg bepalend voor de gotiek, met de kerk als grootste opdrachtgever. Christelijke iconografie was duidelijk aanwezig in de vormentaal. De hevig gedecoreerde stukken waren vaak zwaar in toon, wat ook paste bij de ernst van het geloof. Tegen het einde van de middeleeuwen ontstond de behoefte aan een nieuwe vormentaal. De maatschappij was aan het veranderen en zo ook de kunst vervaardigd in die tijd. Kunstenaars in de renaissance verlangden naar een wat luchtigere stijl die minder sterk met het geloof verbonden was. In Italië keek men terug naar de eigen geschiedenis en kwam men snel uit bij de Romeinse tijd. Al in de middeleeuwen bestond een grote waardering voor de Romeinse tijd. De Romeinen excelleerden op het gebied van de kunsten en technische innovaties.¹

Florence floreerde in de ambachten, en bracht veel kunstenaars voort die in deze nieuwe renaissancestijl, de renaissance, gingen werken. Venetië was een belangrijke handelsstad, die sterk bijdroeg aan het verspreiden van de nieuwe stijl door de rest van Europa. Daarbij hielp ook de uitvinding van de drukkunst in het midden van de vijftiende eeuw, die ervoor zorgde dat prenten van ornamenten in grotere oplages geproduceerd en verspreid konden worden.² Voorbeelden van sieraden uit de oudheid waren nauwelijks voorhanden in de renaissance. Pas in de negentiende eeuw werden door opgravingen meer sieraden uit de klassieke oudheid gevonden. De voorbeelden waarnaar werd gekeken waren dus vooral die van overgebleven architectuur uit de oudheid.³

De renaissance was ook de periode waarin het humanisme ontstond. Het humanisme was een maatschappelijke stroming die de mens centraal zette. De humanisten waren geïnteresseerd in het aardse en het intellectuele. Het toepassen van thema's en devormentaal uit de oudheid toonde de kennis van de geschiedenis en dit paste goed bij de idealen van de humanisten. Geleerd zijn en kennis hebben van de wereld op een

¹ Thornton 1998, p. 11

² Thornton 1998, p. 12-13.

³ Philips 1996, p. 75

wetenschappelijk niveau was iets dat nagestreefd werd. Deze manier van kijken naar de wereld stond lijnrecht tegenover die van de gotiek en zorgde dus voor een nieuwe stijl in de kunsten.

De rijke families uit steden als Florence, Milaan en Venetië omarmden het humanisme en uitten dit ook graag in hun sieraden. Deze families waren erg machtig en werden op het gebied van kunst belangrijke opdrachtgevers. Veel geld werd geïnvesteerd in het maken van nieuwe sieraden. Niet veel sieraden zijn overgebleven uit de renaissance. Echter, dankzij schilderijen uit deze tijd krijgen we meer inzicht in de rijkdom van de renaissancesieraden. De schilderijen tonen de rijke bovenlaag van de bevolking met hun beste kleding en sieraden. Soms komen deze sieraden ook overeen met overgeleverde inboedelinventarissen. Daarnaast geven de ornamentprenten die overgebleven zijn ook een idee over welke soorten sieraden wellicht bestaan hebben.

De humanisten hielden zich bezig met literatuur en wetenschap, ze waren gefascineerd door de expedities naar nieuwe werelden en waren bedreven in de handel. Ze keken terug naar de klassieke oudheid en lieten zich inspireren door de vele mythen en sagen. De sieraden die in de renaissance vervaardigd werden, reflecteren veel van deze elementen. Exotische edelstenen en parels, historiserende cameeën, technieken afkomstig uit verre oorden en persoonlijke sieraden, gericht op het individu. Ondanks de interesse in de wereld, bleef het geloof alom aanwezig. Er werden nog steeds veel sieraden gemaakt met christelijke thema's.⁴ Het sieraad was een goede manier om status uit te stralen, maar ook om je kennis te tonen. Een sieraad met een afbeelding van een mythe liet gelijk zien dat je affiniteit had met de klassieke oudheid en hoogstwaarschijnlijk ook met de humanisten. Daarnaast was een sieraad een goede investering, het was immers vaak onderdeel van de bruidsschat van de vrouw. Er werd geïnvesteerd in deze bruidsschatten door de familie van de vrouw, een bruidsschat was als het ware een spaarrekening en een kans op een goed huwelijk. Een omvangrijke bruidsschat betekende een huwelijk van hoge status.⁵

Dankzij de opkomende handel met andere landen ontstond in de zestiende eeuw veel uitwisseling van vormentalen. Ideeën reisden van land naar land door middel van ornamentprenten. Deze prenten hoefden geen complete ontwerpen voor sieraden te zijn. Goudsmeden maakten ook gebruik van prenten met architectonische ornamenten.⁶

⁴ Wardropper 2000, p. 7

⁵ Wardropper 2000, p. 8

⁶ De term goudsmid wordt hier gebruikt en niet de term edelsmid. Een goudsmid is iemand die kleine objecten van edelmetaal maakt. Dit hoeft niet te betekenen dat zij alleen in goud werkten. Een zilversmid maakt grotere objecten zoals schalen en bokalen. De term edelsmid komt pas voor vanaf het midden van de negentiende eeuw en is een meer overkoepelende term.

1.1 Typologie

Niet veel van de renaissancesieraden zijn overgebleven. Zoals eerder vermeld, komt veel van onze kennis van prenten en schilderijen waarop sieraden zijn afgebeeld. Hieronder zullen de meest voorkomende sieraden kort getypeerd worden.

1.1.1 Enseignes

Een type sieraad dat zeker gedurende het begin van de renaissance belangrijk was, is de zogenaamde *enseigne*, het hoedsieraad. (afb. 1) Tijdens de renaissance was het mode voor de man om een hoed te dragen. In het begin van de renaissance werden sieraden vooral voor mannen gemaakt, maar tegen het einde van de renaissance was het gebruikelijker om sieraden voor vrouwen te ontwerpen. De enseignes kwamen veel voor in de eerste helft van de zestiende eeuw. De rand van de hoed krulde aan de voorkant omhoog. Daar werd de enseigne bevestigd. De enseignes hadden vaak een ronde of ovale vorm. Ze werden meestal vervaardigd van goud, maar er bestaan ook zilveren enseignes. Soms werden ze versierd met email, maar over het algemeen werd alleen edelmetaal gebruikt.⁷ De enseignes werden vaak gegoten met de verlorenwasmethode.⁸ Doordat ze eerst in was gemaakt werden, kon er gewerkt worden met gedetailleerd reliëf. Mythische verhalen of religieuze thema's waren favorieten. De opdrachtgever kon een scène kiezen uit de oudheid of uit de Bijbel, waar de edelsmid een mooie compositie van maakte. De Italiaanse ontwerpers bedachten vaak zelf hun sieraden, terwijl in andere landen meer naar prenten werd gekeken. Daarom zien we bij de Italiaanse enseignes wat meer creatieve vrijheid.⁹ Door de groeiende populariteit van de camee, een afbeelding van een persoon in reliëf, werd dit ook als enseigne gebruikt. De camee was een type sieraad overgenomen uit de oudheid, die toen over het algemeen werd gebruikt voor het afbeelden van keizers en hun vrouwen. Later in dit hoofdstuk wordt dieper op de camee ingegaan.

De enseignes waren afgeleid van de middeleeuwse pelgrimsinsignes. Deze pelgrimsinsignes waren een soort medaillons die pelgrims op hun pelgrimstochten als souvenir met zich meebrachten. Bij elke belangrijke religieuze plek die ze aandeden, kon een

⁷ Philips 1996, p. 86

⁸ Verlorenwasmethode: Eerst wordt het ontwerp in was gemaakt. Aan dit ontwerp worden vertakkingen van was bevestigd, de zogenaamde gietkanalen. Het wassen model wordt in meerdere stappen met klei bekleed. Vervolgens laat men de was smelten, die door de gietkanalen eruit loopt en het edelmetaal wordt er ingegoten. Zo blijft de vorm in edelmetaal over. De gietkanalen worden eraf geslepen. Joppien 1989, p. 24-25

⁹ Hackenbroch 1979, p. 3

medaillon gekocht worden.¹⁰ Rond het midden van de 16^e eeuw werd dit type sieraad minder populair en ging men zich meer richten op het maken van hangers en ringen.

1.1.2 Ringen

De ring is door de geschiedenis heen altijd aanwezig geweest, zo ook in de renaissance. Het was destijds een sieraad dat functioneel kon zijn, zoals een zegelring of een trouwring, of ter decoratie kon dienen. Een ring was dus een belangrijk sieraad, maar was in zijn vorm beperkt. De ring zit om een vinger, dus moet het glad genoeg zijn om te dragen. Er konden ook geen uitstekende elementen aan de zijkanten zitten, aangezien dit het dragen ervan oncomfortabel maakt. Vaak werd de ring meer gezien als een raamwerk voor een edelsteen. De steen of meerdere stenen waren het hoofdonderdeel, waar omheen gouden of zilveren ornamenten aangebracht werden.

De ring vaak een persoonlijk en emotioneel sieraad, dat door meerdere generaties gedragen kon worden. Qua vorm was de ring zeer geschikt voor het plaatsten van cameeën, of mythische dieren die rond de vinger krullen.

Een voorbeeld van het belang van de ring is te lezen in een verslag over de sieraden van Lodovico Maria Sforza, de graaf van Milaan.¹¹ Daarin wordt vermeld dat hij altijd een ring droeg met een carneool. In de carneool was de beeltenis van een Romeinse keizer geëtst. Dit was natuurlijk een mooie manier om aan de wereld te tonen dat hij intellectueel was en geïnteresseerd in het humanisme. Deze ring gebruikte hij als zegelring. Na de vroegtijdige dood van zijn vrouw, op 27-jarige leeftijd, verruilde hij deze ring echter voor een ring met de beeltenis van zijn vrouw. Dit soort sentimentele sieraden passen bij de renaissance, en zien we in voorgaande perioden veel minder.

De interesse van de renaissance voor het wetenschappelijke kan ook teruggevonden worden in ringen. Zo bestonden er ringen met zonnewijzers erin, en zelfs ringen waarin een klok in verwerkt werd.¹²

1.1.3 Hangers

Wellicht het meest voorkomende type sieraad was de hanger. Dit sieraad werd gedurende de hele renaissance gemaakt en kon vele vormen aannemen. Hangers waren goed zichtbaar, de mooiste en grootste edelstenen konden erin verwerkt worden en er was veel creatieve vrijheid in het vormgeven. De hangers hingen rond de nek aan een ketting, of werden

¹⁰ Hackenbroch 1979, p. 5

¹¹ Hackenbroch 1979, p. 10

¹² Philips 1996, p. 87

bevestigd aan het korset van de vrouw. In het midden van de zestiende eeuw veranderde de mode van een laag décolleté naar een hoge kraag. Dit betekende voor de hangers dat ze aan langere kettingen kwamen te hangen. Doordat de hangers zo vrij hingen, werd de voor- en achterkant rijkelijk versierd.¹³ Hangers werden echter ook door mannen gedragen, maar dan vaak aan grovere kettingen rond de nek.

Deze hangers hadden dus erg uiteenlopende vormen. Een type hanger dat voornamelijk in het begin van de renaissance veel voorkwam, waren hangers in de vorm van een tabernakel. (afb. 2) Een tabernakel is een ornamentele kast die op het altaar stond. Hierin werden de hosties bewaard. Tabernakels hadden vaak het uiterlijk van een gebouw. Hier zien we terug dat de makers van sieraden zich niet beperkten tot voorbeelden van andere sieraden, maar ook gebruik maakten van architectonische elementen en prenten. De vorm van de tabernakel zorgde voor een podium waarop figuren geplaatst konden worden. Het christendom was nog steeds sterk aanwezig in de maatschappij en er was veel vraag naar tabernakelhangers. De Antwerpse edelsmid Erasmus Hornick ontwierp in 1560 een reeks van deze tabernakelhangers. Zijn ontwerpen circuleerden door heel Europa en werden vaak als voorbeeld gebruikt.¹⁴ Ook hangers in de vorm van kruizen werden gemaakt. Deze kwamen vooral uit Noord-Europa, na de contrareformatie.¹⁵ Kenmerkend voor de renaissance zijn echter de sieraden die zich losmaakten van het christendom en zich richtten op de klassieke oudheid. Dit uitte zich in sieraden gebaseerd op antieke boeken, zoals de *Metamorfose* van Ovidius, maar ook in het gebruik van cameeën van Romeinse keizers en architectonische elementen zoals zuilen en friezen.

Rond het midden van de renaissance werd de figuratieve hanger populair. Hangers in de vorm van dieren, schepen of mythische wezens waren gewild. Dit soort hangers reflecteerden de bezigheden en gevoelens van de mensen. De wereld van de renaissance groeide enorm, door de ontdekkingsreizen en de handel overzees met andere landen. Dit uitte zich ook in hangers met zeemonsters en zeemeerminnen.¹⁶ (afb. 3) De hangers in de vorm van schepen werden in Venetië verkocht, maar kwamen vaak uit Griekenland.¹⁷ Hangers in de vorm van dieren en mythische wezens werden vaak in de Nederlanden en Duitsland vervaardigd. Als lichaam van het wezen werd een barokparel gebruikt. De barokparel was een parel die niet perfect rond was, maar in allerlei grillige vormen kon groeien. Later in het

¹³ Philips 1996, p. 80

¹⁴ Hackenbroch 1979, p. XIV

¹⁵ Hackenbroch 1979, p. 108

¹⁶ Philips 2019, p. 31

¹⁷ Hackenbroch 1979, p. 50

hoofdstuk wordt hier verder op ingegaan. De organische vormen van de parel in combinatie met het vakwerk van de mens sprak in de renaissance erg aan. Typerend voor deze periode was de fascinatie voor de invloed van de mens op de natuur.¹⁸ De asymmetrische vormen van de parel riepen daarnaast ook veel inspiratie op voor vreemde wezens en dieren.

1.2 Materialen en technieken

In de renaissance ging men op zoek naar een nieuwe vormtaal, één die paste bij het nieuwe karakter van de tijd. Er was een grote interesse in het exotische en buitenlandse. De periode wordt gekenmerkt door vele expedities naar nieuwe oorden. De schepen van deze expedities kwamen terug met de mooiste edelstenen, parels en andere luxegoederen. De renaissance-goudsmeden gebruikten deze nieuwe materialen, terwijl ze dichter bij huis keken naar de technieken die de Romeinen toepasten. Hieronder zal ik uitleg geven over de veelvoorkomende materialen en technieken.

1.2.1 Edelstenen

Het gebruik van edelstenen in sieraden in de renaissance was niet nieuw. In de middeleeuwen werden sieraden ook bezet met edelstenen vanwege hun glans en kleur. Middeleeuwse sieraden werden vaak bezet met cabochons. Dit zijn edelstenen die een rondgeslepen bovenkant hebben en aan de onderkant vlak zijn. Hierdoor zijn ze makkelijk te zetten. Hoewel cabochons in de renaissance nog gebruikt werden, kwamen er ook steeds meer facetgeslepen stenen op de markt.¹⁹ Facetteren is het aanbrengen van verschillende platte vlakjes op een steen, zodat de schittering van de steen wordt vergroot. Het wordt hoofdzakelijk gebruikt bij doorzichtige stenen, maar soms ook bij zwarte stenen als onyx of bij zilverachtige stenen zoals hematiet en markasiet.²⁰

Het slijpen van edelstenen werd in de renaissance steeds verder ontwikkeld. Door de edelstenen te slijpen, schitterden zij meer en kwam hun kleur door de lichtinval nog beter tot uiting.²¹ Veel geslepen edelstenen kwamen uit Antwerpen en Parijs. Na het vallen van Antwerpen in 1585 werd ook Amsterdam een belangrijke stad voor het edelsteenslijpen. De meest voorkomende slijpvorm was de tafelslijpvorm: een rechthoekige of vierkante vorm met

¹⁸ Wardropper 2000, p. 9

¹⁹ Facet: een facet is een plat vlak geslepen in een edelsteen. Meerdere facetten zorgen ervoor dat het licht door de steen kan schijnen en weerkaatst. Dit zorgt ervoor dat steen fonkelt.

²⁰ Hahn 1955, p. 113

²¹ Onderstaande gebaseerd op Hahn 1955, p. 114-119

platte bovenkant. Een nieuwe vorm die in 1620 geïntroduceerd werd, was de rooslijpvorm. Deze slijpvorm had een platte onderkant en een bolvormige bovenkant, waarin meerdere facetten werden geslepen. De vorm die in Antwerpen werd geslepen, was de zogenaamde moderoos en bestond uit zes grote facetten, als een soort taartpunten. In elke taartpunt was een kleiner facet aangebracht. De slijpvorm uit Amsterdam was de volle roos. Hier waren de facetten in een soort sterraster aangebracht.²² (afb. 4) Voor diamanten werd de briljantslijpvorm steeds meer geperfectioneerd.²³ Dit is de vorm die vandaag de dag nog steeds het meest gebruikt wordt voor diamanten. Door de puntige onderkant weerkaatst het licht nog meer dan in een rooslijpvorm, waar de onderkant plat is.

De ontdekkingsreizen van de Spanjaarden en Portugezen hadden een enorme impact op de sieraden van de renaissance. Door deze reizen ontstonden nieuwe handelsroutes met Zuid-Amerika. Zuid-Amerika bezat een grote verscheidenheid aan edelstenen, en in grote getalen. Vooral smaragden werden door de Spanjaarden mee teruggenomen uit de 'Nieuwe Wereld'. Daarnaast kwam ook veel meer goud en zilver tot de beschikking van de Europeanen. De ontdekking van een nieuwe handelsroute naar India door Vasco da Gama in 1498 leidde ertoe dat India de hoofdleverancier van diamanten in Europa werd.²⁴ Niet alleen waren edelstenen luxegoederen, voor de renaissance hadden zij ook een symbolieke waarde. Ondanks het wetenschappelijke karakter van de tijd, was bijgeloof nog steeds erg aanwezig in het dagelijkse leven. In de sterren las men van alles over het leven, men was bang voor magie en aan edelstenen werden krachten toebedeeld. Het graveren van edelstenen kon hun kracht zelfs versterken. Ze konden kwaad afweren of zorgen voor een betere gezondheid. Het dragen van edelstenen kon je dus ten goede komen.²⁵ Het toeschrijven van krachten aan edelstenen werd al vanaf de Romeinse tijd toegepast en het bereikte een piek in de middeleeuwen. De boeken waarin deze krachten werden opgeschreven heten lapidaria, en werden gezien als wetenschappelijke stukken. Men geloofde dat de edelstenen ontstonden door de krachten van het universum. Deze krachten werden overgedragen op de drager van de steen. Specifieke stenen hadden specifieke krachten, vaak op een medisch gebied en een meer symbolisch gebied.²⁶ Het dragen van een sieraad met bijvoorbeeld amethyst, zou helpen tegen nachtmerries en je beschermen tegen verraad. Daarnaast zou het ook helpen tegen jicht en haarverlies.²⁷

²² Catalogus 'Uit de sacristie' 1985, p. 125

²³ Thornthorn 1998, p. 99-100

²⁴ Philips 1996, p. 77-78.

²⁵ Rodini 2000, p. 25 (A)

²⁶ Bagnoli 2011, p. 138

²⁷ Bagnoli 2011, p. 114

1.2.2 Parel

Parels werden ook vaak toegepast in sieraden uit de renaissance. Het waren zeldzame producten van de natuur, en konden in verschillende kleurtinten en vormen voorkomen. Doordat het natuurlijke groeiproces van de parel niet veel voorkwam, namelijk alleen onder specifieke omstandigheden, waren parels een kostbaar bezit. Een parel ontstaat door een korreltje zand of een parasiet dat zich nestelt in de mantel van een schelp (vaak oesters of mosselen). Doordat dit een lichaamsvreemd object is voor de schelp, begint de schelp het in te kapselen met parelmoer. Hierdoor vormt het korreltje geen bedreiging meer voor de schelp.²⁸

De barokparels konden in allerlei asymmetrische vormen groeien, en boden vaak ook inspiratie voor het sieraad waarin ze verwerkt zouden worden. Ze werden als lichaam gebruikt van een mythisch wezen of een dier. De barokparels die meer gelijk aan elkaar waren, werden gebruikt om in sets van drie onderaan een hanger te hangen. Omdat barokparels meer voorkomend waren, waren ze ook iets goedkoper en werden ze veel gebruikt voor de figuratieve hangers. De perfect ronde parels werden in parelsnoeren verwerkt, een sieraad dat zeker in Italië in deze periode veel gedragen werd. Door de expeditie van de vijftiende en zestiende eeuw kwam een nieuwe stroom aan parels uit Amerika en Europa binnen, en daarmee ontstond ook een vernieuwde interesse in dit product.

1.2.3 Emailleren

Een techniek die gedurende de renaissance steeds meer en er uitbundig gebruikt werd, is het emailleren.²⁹ Email is een mix van glas in poedervorm en pigmenten, die verhit worden en smelten tot gekleurd glas. In de renaissance werd dit bijna altijd op een gouden ondergrond gedaan. Zilver heeft een lager smeltpunt, dit maakte het dus lastiger om bij het verhitten van het email niet ook het zilver te smelten. Er bestaan verschillende manieren waarop men kan emailleren. Sinds de middeleeuwen werd de cloisonnétechniek gebruikt. Met draadjes goud werden cellen gemaakt, die vervolgens met email opgevuld konden worden. Per cel werd één kleur gebruikt.³⁰ Een techniek die in de renaissance veel voorkwam, was *champlevé*. Bij deze techniek werden er in het goud holten gemaakt die ruw gemaakt waren, waardoor het email grip had op het gladde materiaal.³¹ Een vergelijkbare techniek is het *basse-taille*. Hier werden

²⁸ Rodini 2000, p. 68 (B)

²⁹ Onderstaande gebaseerd op Gänsicke 2019, p. 56-57

³⁰ Arens 1998, p. 10

³¹ Arens 1998, p. 9

afbeeldingen in het metaal gegraveerd, waarover een dunne laag transparant email kwam te liggen. Waar het dieper ingegraveerd was, werd de kleur ook donkerder.³² Schilderen met email werd ook gedaan, dit werd de zogenaamde *email peinture* of *Limoges email* genoemd. Dit email had een andere samenstelling, waardoor het vluchtig geschilderd kon worden. Bij deze techniek werd met verschillende kleuren email schilderingen gemaakt, die dus niet afgebakend waren met metaal. Dit werd vooral toegepast op grotere sieraden, zoals de achterkant van een zakhorloge.³³ Een techniek die in de renaissance en barok veel voorkwam is de *email ronde bosse*. Met deze techniek konden driedimensionale figuren beschilderd worden.³⁴ Tegen het einde van de renaissance werd het email minder populair. Het werd nog wel toegepast, maar niet meer als het belangrijkste onderdeel van het sieraad, maar als achtergrond voor edelstenen. Het decoratieve kreeg rond deze tijd meer voorkeur dan de voorstellingen in emaille.

1.2.4 Cameeën en intaglio

Het snijden van cameeën is een techniek uit de oudheid, die in de renaissance terugkwam. Het gebruik van cameeën was in voorgaande eeuwen ook aanwezig, maar in de renaissance beleefden de cameeën een nieuwe en grote populariteit. Cameeën werden uit schelp, koraal of agaat geslepen. Door de achtergrond voorzichtig weg te slijpen, ontstond er een afbeelding in reliëf. Ook cameeën van glas bestonden in de oudheid en keerden in de renaissance terug. De cameeën beelden vaak het portret van een keizer of de vrouw van de keizer af.³⁵ Intaglio kan gezien worden als een tegengestelde techniek van cameesnijden. Het is een techniek die gebruikt werd om prenten te maken en te drukken, maar ook werd toegepast bij het maken van sieraden. De afbeelding werd in de steen gegraveerd, en lag er dus dieper in.

1.3 Ornamentiek

Hoewel in de renaissance veel verschillende typen sieraden werden gemaakt, kwamen zekere elementen van ornamenten regelmatig terug. In de eerste instantie liet de renaissance zich inspireren door de klassieke oudheid. Elementen van deze periode werden dus graag toegepast.

Zoals eerder vermeldt haalde men hoofdzakelijk inspiratie uit architectonische elementen. In renaissancesieraden zien we als omlijsting Korinthische zuilen. Ook kariatiden,

³² Arens 1998, p. 13

³³ Rodini 2000, p. 73 (B)

³⁴ Arens 1998, p. 15

³⁵ Wardropper 2000, p. 13

vrouwelijke figuren die een fries dragen, worden gebruikt. Figuren in sieraden zijn ook veelvoorkomend. Dit sloot aan bij de humanistische interesse in het menselijke. Menselijke figuren konden net zo goed in mythische als in Bijbelse voorstellingen voorkomen. De sieraden van de renaissance zijn zeer gedetailleerd. Hiermee kon de goudsmid zijn meesterschap tonen. Dit gedetailleerde zien we terug in de menselijke figuren, maar zeker ook in het ornamentele. Kenmerkend voor de renaissance zijn de c-volutes en s-volutes. De naam geeft al de vorm aan; het waren krullen in een c of s vorm, die met elkaar verbonden werden om een wirwar van krullen te vormen. Deze wirwar van krullen wordt in het Duits 'Schweifwerk' genoemd. (afb. 5) *Schweifen* in het Duits betekent zwaaien of rondzwerven. Het doelde op de krullen die al zwerfend en zwiepend in het ontwerp zijn aangebracht.³⁶ Het *Schweifwerk* was een gedetailleerd patroon bestaande uit krullen, volutes en arabesken.³⁷ Ondanks de ogenschijnlijke wirwar, waren de sieraden altijd symmetrisch. De volutes werden meestal gebruikt om een voorstelling te omlijsten, maar soms bestond het sieraad alleen uit c of s-volutes. In dit soort sieraden stond vaak een edelsteen centraal, waaromheen de volutes krulden. Naast de c en s-volutes, gebruikte men guirlandes, maskerons en bandwerk. Guirlandes zijn slingers van planten en fruit, maskerons zijn koppen van mythische wezens, geïnspireerd op de Romeinse tijd. Het bandwerk was een element dat veel in gravures werd gebruikt. Vaak werden met dit soort banden een cartouche gemaakt. Dit is een ovale omlijsting, die zeer geschikt was voor titelpagina's van boeken.

Maar ook in sieraden zien we deze banden terugkomen. Moorse invloeden waren ook te ontdekken in de sieraden, in de vorm van arabesken. Dit waren gestileerde blad- en bloemenmotieven die steeds afsplitsingen maakten, waardoor een patroon ontstond. Soms waren deze ook uitgezaagd. De uitgezaagde arabesken werden vaak voor de achterkant van een horloge of sieraad gebruikt. In de renaissance kwam het regelmatig voor dat voor- en achterkant van een sieraad versierd waren.

Hangers hadden in de renaissance vaak een aantal vormen die terugkwamen. Zo had je hangers in de vorm van een medaillon of ovaal; meestal waren dit soort vormen geschikt voor een portret of een scène. Een ander type hanger is uniek voor de renaissance, en inspireerde de eeuwen erna nog steeds. Dit type hanger was de vliegervorm; een ruit maar met de bovenste punt langer en de onderste punt kort. Deze hangers bestonden compleet uit *Schweifwerk*, maar toch is deze vorm terug te herkennen. De onderste korte punt maakte het geschikt om aan de drie hoeken een barokparel te hangen. Deze vliegervorm kwam vóór de

³⁶ Thornton 1998, p. 58

³⁷ Christie 1988, p. 3-4

renaissance niet voor. Een Latijns kruis heeft dezelfde verhouding als de vliegvorm, met een lange kant en een korte kant. Als je de punten van het kruis zou verbinden wordt het ook een vliegvorm, maar dan met de korte punt omhoog. Kruisvormen kwamen uiteraard al langer voor, maar doordat er een lege ruimte is tussen de punten is dit een andere basisvorm. De renaissancehangers waren opgevuld met decoraties binnen de vliegvorm. (afb. 6 en 7)

Hoofdstuk 2: Negentiende eeuw

De negentiende eeuw is een periode waarin op het gebied van sieraden veel veranderingen plaatsvonden. De grootste oorzaak hiervan ligt in het einde van de achttiende eeuw, bij de Franse Revolutie (1789 – 1799). Frankrijk was op het gebied van de kunsten het land dat nagevolgd werd. De stijlen die uit Frankrijk kwamen, waren leidend voor de rest van Europa.

De absolute macht die eeuwen had geregeerd over het land, werd met veel geweld neergeslagen. Frankrijk werd voor het eerst een republiek en alles wat met het oude regiem te maken had, werd uitgebannen. De macht van de kerk werd teruggedrongen en de koning werd afgezet. De rijke bovenlaag van de maatschappij werd vervolgd en velen vluchtten of werden gedood. De macht kwam te liggen bij de middenklasse. Deze veranderingen zorgden voor een totale herstructurering van de maatschappij en zouden langzaam ook de rest van Europa beïnvloeden.³⁸

Na de Franse Revolutie was er weinig vraag naar sieraden. Sieraden hoorden bij dat waar het volk zo tegen was: de overdadige rijkdom van de elite. Het was niet zo modieus meer om met uitbundige sieraden rond te lopen. Daarnaast was er een flinke afname in vakmanschap. Dit had te maken met drie factoren. Ten eerste waren veel edelsmeden gevlucht naar andere landen in Europa, zoals Nederland en Duitsland, voor hun veiligheid. De meest getalenteerde goudsmeden hoorden bij de hogere klasse van de maatschappij, of werden ermee geassocieerd. Hierdoor werden zij ook vervolgd. Ten tweede was er veel meer werk voor hen in andere landen, waar de elite en de kerk nog wel prominent aanwezig waren.³⁹ Tot slot betekende de Franse revolutie ook het einde van de gilden. Elk ambacht had zijn eigen gilde waarbinnen de regels voor het vak bepaald werden. De gilden hadden invloed op de marktprijzen en verzorgden vaak sociale voorzieningen voor hun leden. Per gilde verschilden de regels, maar allemaal reguleerden ze de kwaliteit van de vervaardigde

³⁸ Giltay – Nijssen 1961, p. 36

³⁹ Van Amstel- Bos 1981, p. 16

producten en hoe de opleiding tot meester eruitzag. De kwaliteit ging in dit geval over het gehalte van het goud of zilver, niet over de ontwerpen van de sieraden. Jongens moesten bij een meester in de leer. Daar werkten zij zichzelf op tot gezel en doorliepen meestal een periode van vier tot soms acht jaar tot zij een meesterproef mochten afleggen.⁴⁰ Wanneer deze goedgekeurd was door het bestuur van het gilde, mocht de gezel de titel van meester voeren.⁴¹ Toen de gilden in 1791 afgeschaft werden, viel deze structuur die al eeuwen gehandhaafd werd uit elkaar. Er waren geen richtlijnen meer wie zich meester kon noemen en het werd een stuk gemakkelijker om als zelfstandige aan de slag te gaan.⁴² Dit betekende ook dat van de producten op de markt de kwaliteit sterk verschilde. Aan het begin van de negentiende eeuw nam de overheid de rol van de gilden over en werd het maken van sieraden gereguleerd, om toch kwaliteit te kunnen garanderen.⁴³

Mensen uit de middenklasse waren de groep die nu nog sieraden bestelden. Zij hadden niet het geld voor zeldzame edelstenen en goud, dus zien we dat goudsmeden sieraden gaan maken van zilver en ijzer. De ijzeren sieraden werden specifiek in Duitsland gemaakt, waar de burgers na de oorlog met Napoleon opgeroepen werden om hun gouden sieraden in te leveren bij de staat om er ijzeren sieraden voor terug te krijgen. Dit deden zij om de staatskas te spekken, en zo het land te helpen.⁴⁴ Deze sieraden waren dan wel van een goedkoper materiaal, ze werden desondanks met veel vakmanschap en precisie vervaardigd. Dit soort sieraden werden maar voor een korte periode gemaakt, het gebruik van zilver was meer voorkomend. Qua stenen werd veel agaat, chalcedoon en carneool gebruikt, dit waren goedkopere edelstenen.⁴⁵

In de loop van de negentiende eeuw groeide de populariteit van sieraden weer. De roerigheid van de revolutie werd minder en het leven ging weer terug naar normaal. Napoleon had de macht overgenomen en riep zichzelf in 1799 tot keizer uit. Om zich te meten met de grote keizers uit de Romeinse tijd, droeg hij sieraden in de stijl van het Romeinse Rijk. Deze stijl wordt het neoclassicisme genoemd. Populair werden cameeën: uit steen geslepen portretten van Romeinse keizers. Dit soort sieraden werden door mannen gedragen, in navolging van Napoleon.⁴⁶ Keizerin Josephine, de vrouw van Napoleon, was een stijlicoon met een voorliefde voor sieraden. Ter ere van de kroning van Napoleon en Josephine tot keizer en

⁴⁰ Prak 2006, p. 6

⁴¹ Prak 2006, p. 4 - 6

⁴² Hinks 1975, p. 17

⁴³ Gans 1961, p. 144

⁴⁴ Phillips 2019, p. 78- 79

⁴⁵ Van Amstel- Bos 1981, p. 16

⁴⁶ Philips 2019, p. 66 - 67

keizerin, liet Napoleon de kroonjuwelen herzetten.⁴⁷ De sieraden die tijdens de heerschappij van Napoleon werden gemaakt, waren sterk geïnspireerd op de sieraden van Josephine. Veel van deze sieraden werden in de neoclassicistische stijl vervaardigd.

2.1 Stijlen in de negentiende eeuw

De archeologische opgravingen, die in de achttiende eeuw waren begonnen en in de negentiende eeuw een piek bereikten, droegen bij aan de interesse voor het verleden. Een belangrijk figuur is Heinrich Schliemann (1822-1890), de archeoloog en zakenman die beweerde Troje te hebben gevonden. Volgens Schliemann waren de Ilias en Odyssee van Homeros gebaseerd op historische gebeurtenissen en met de opgravingen wilde hij dit bewijzen.⁴⁸ Met rigoureuze graaftechnieken legde hij negen lagen met artefacten en architectuur bloot. Naast verschillende gebruiksvoorwerpen vond hij ook gouden kettingen, oorbellen en diademen.⁴⁹ Bij de opgravingen van Schliemann zijn veel vraagtekens gezet: bij zijn methodes van opgraven, bij de samenhang van de objecten, datering, bij de documentatie en of hij daadwerkelijk de stad Troje had gevonden.⁵⁰ De artefacten die hij vond, zorgden echter wel voor de popularisatie van sieraden uit de oudheid.

Niet alleen de archeologie was een bron van inspiratie, de hele negentiende eeuw stond in het teken van terugkijken naar historische stijlen of stijlen uit andere landen. Dit paste binnen de Romantiek, een culturele stroming die vanaf de eerste helft van de negentiende eeuw opbloeide, en de rest van de eeuw aanwezig bleef. Onder andere in de schilderkunst werd het een stijlperiode, maar bij sieraden ligt dat net iets anders. Sieraden pasten inherent bij de Romantiek, een periode waarin de emotie en het dromen naar andere plekken en tijden voorop stonden. Sieraden hebben altijd een emotioneel element gehad; sieraden werden overgeërfd binnen families, men droeg sieraden bij zich met haar of as van een overleden familielid of sieraden waren geschenken aan geliefden.⁵¹ De Romantiek is daarom bij sieraden meer een overkoepelend thema, waarbinnen verschillende stijlen zijn ontstaan.

De drang om terug te kijken naar vervlogen tijden zien we terug bij de neostijlen. Men ging teruggrijpen op de grote historische stijlen van West-Europa, zoals de gotiek en de renaissance. De nieuwe stijlen die ontstonden, de zogenaamde neostijlen, goten de

⁴⁷ Hinks 1975, p. 19

⁴⁸ Maurer 2009, p. 305

⁴⁹ Cline 2017, p. 24

⁵⁰ Maurer 2009, p. 311-312

⁵¹ Gänsicke 2019, p. 14

vormentiaal van deze historische stijlen in een nieuw jasje. Toch was het doel vaak om zo accuraat mogelijk in de oude stijl te werken, het sieraad moest duidelijk te herkennen zijn als een stuk gebaseerd op een specifieke stijlperiode.⁵²

Een aparte groep sieraden zijn die van de Keltische, Schotse en Etruskische beschavingen. Deze sieraden kwamen door opgravingen weer aan het licht en veroorzaakten een populariteit van sieraden in deze stijlen. Een voorbeeld hiervan zijn de sieraden van Pio Castellani (1793 – 1865), een goudsmid uit Rome.⁵³ Hij streefde ernaar Etruskische sieraden perfect te kopiëren. De Etrusken waren een volk uit de zevende eeuw voor Christus uit het huidige Toscane. Hij maakte gebruik van granuleer- en filigraantechnieken, die ook bij deze Etruskische sieraden gebruikt werden.⁵⁴ Een voorbeeld van Castellani 's werk is deze ketting uit 1870. Dit is een kopie van een ketting uit 300 voor Christus, opgegraven in de negentiende eeuw.⁵⁵ (afb. 8)

De Keltische en Schotse waren middeleeuwse Europese stijlen, maar staan los van grote historische stijlen binnen Europa zoals de gotiek. Ze kwamen vooral binnen de toegepaste kunst voor, en werden in de negentiende eeuw opnieuw populair dankzij het groeiende nationalisme wat ontstond in Europa. Dit soort sieraden waren dan ook hoofdzakelijk in Ierland en Schotland populair. De andere neostijlen verspreidden zich meer over heel Europa.

⁵⁶

Er was ook een groep kunstenaars die vond dat het zo accuraat mogelijk namaken van een stijlperiode niet leidde tot innovatie. De eclecticisten waren van mening dat wanneer de beste elementen van de oude stijlen gecombineerd werden, er een nog beter sieraad ontstond. Het eclecticisme was vooral groot binnen de architectuur, maar ook edelsmeden gingen combinaties maken van historische stijlen in hun sieraden.⁵⁷ Dit was echter geen groep, de pure neostijlen kwamen veel meer voor.

Zoals eerder genoemd was er in de Romantiek een fascinatie met niet-westerse culturen. De sieraden gemaakt in stijlen gebaseerd op deze culturen waren 'exotische sieraden'. Door vondsten van opgravingen uit de Assyrische en Egyptische rijken werden sieraden in deze stijlen gemaakt.⁵⁸ Ook sieraden die uit India kwamen, waren een

⁵² Phillips 1996, p. 142 -143

⁵³ Gans 1961, p. 146

⁵⁴ Ritchie 2018, p. 11-13

⁵⁵ <http://collections.vam.ac.uk/item/O75031/necklace-castellani/> (geraadpleegd op 27-2-20)

⁵⁶ Giltay – Nijssen 1961, p. 65

⁵⁷ Philips 1996, p. 144

⁵⁸ Gans 1961, p. 155

inspiratiebron voor westerse goudsmiden.⁵⁹ Deze stijl kwam vooral voor bij de toegepaste kunst en is minder gebruikt binnen andere kunstvormen.

Tot slot bestond ook nog de naturalistische stijl in de negentiende eeuw. Deze stijl werd gekenmerkt door florale motieven.⁶⁰ De naturalistische sieraden hadden het sierlijke, asymmetrische van de rococostijl, maar waren hier geen kopie van. Het naturalisme maakte namelijk geen gebruik van de typische vormtaal van het rococo, zoals de s-volutes en schelpmotieven. De sieraden bestonden vaak uit lieflijke bloemen bezet met veel kleine edelstenen of diamanten. Wanneer email gebruikt werd had dit lichte kleuren, in tegenstelling tot de felle kleuren die in de middeleeuwen werden toegepast. Deze stijl komt ook met name binnen de toegepaste kunst voor.⁶¹ Een voorbeeld van een naturalistisch sieraad is dit borstsieraad uit de collectie van het Victoria and Albert Museum.⁶² (afb. 9)

Naast de invloeden van bijvoorbeeld India en Egypte, was ook Japan van belangrijke invloed op de sieraden in Europa. Japan had een rijke historie aan kunstvoorwerpen, vooral op het gebied van houtsneden, tekeningen, maar ook keramiek, metaal en textiel. Japan was lang afgesloten geweest van de rest van de wereld, maar in 1853 opende het de grens om handel te drijven met Europa. Dit betekende een grote golf van Japanse kunst die op de Europese markten terechtkwam.⁶³ Deze producten waren anders dan wat men gewend was in Europa, en werden een grote inspiratiebron. In hoofdstuk drie wordt de invloed van Japan uitvoeriger besproken.

Deze invloed van Japan is belangrijk geweest voor het begin van de art nouveau, de stijl die aan het einde van de negentiende eeuw opkwam. De art nouveau wordt gekenmerkt door het stileren van bloemenmotieven en het toepassen van asymmetrische, natuurlijke lijnen in het sieraad. De sieraden werden vaak opgebouwd door middel van grillige takken, zwiepende stengels van planten en texturen die doen denken aan rotsen of boomschors. Tijdens de art-nouveau lieten goudsmiden zich inspireren door schilders en prentmakers, iets dat sinds de renaissance steeds minder was voorgekomen. Hierdoor werden de sieraden soms bijna meer objets d'art dan draagbare sieraden, aangezien de kunstenaars verder van het goudsmedambacht afstonden dan in de tijd van de renaissance.⁶⁴

⁵⁹ Philips 2019, p. 98

⁶⁰ Baarsen 1990, p. 13

⁶¹ Hinks 1975, p. 94

⁶² <http://collections.vam.ac.uk/item/O74518/spray-ornament-unknown/> geraadpleegd op 26-02-2020

⁶³ Giltay – Nijssen 1961, p. 81

⁶⁴ Bovenstaande gebaseerd op Gans 1961, p. 156 - 157

2.2 Neorenaissance

Een van de neostijlen die in de negentiende eeuw toegepast werd, was de neorenaissance. De renaissance werd gezien als een hoogtepunt van wetenschap en ratio in de geschiedenis. Op het gebied van sieraden was de renaissance ook een hoogtepunt, met weelderige sieraden met kleurrijke stenen en ingewikkelde vormen.

De belangrijkste bron van inspiratie voor neorenaissance sieraden waren de ornamentprenten uit de renaissance, die in de negentiende eeuw opnieuw werden uitgegeven. Er was veel vraag naar voorbeelden van de renaissancestijl. Soms werden type ornamenten verzameld en gebundeld, zoals in het boek van Owen Jones: *Grammar of Ornament* (1856). Hij nam ornamenten van architectuur uit verschillende periodes of landen, maakte er prenten van en gaf ze uit in een bundel.⁶⁵ Een voorbeeld van een heruitgegeven prent is van Daniel Mignot, in 1880 uitgegeven.⁶⁶ Hij was een sieradenontwerper uit het begin van de zeventiende eeuw. In de collectie van het Rijksmuseum zijn naast originele ontwerptekeningen van Mignot ook reproducties van zijn prenten uit de negentiende eeuw opgenomen. (afb. 10) Zij tonen de fijne details van het *Schweifwerk*, en de variatie in decoratie van zijn werken. *Schweifwerk* bestaat uit een combinatie van rolornamenten, bandwerk en arabeskachtige motieven. Een voorbeeld van een hanger gemaakt in de stijl van Mignot zien we bij afbeelding 11.⁶⁷ Verder zien we de werken van Etienne Delaune, ook een prentenmaker uit de zestiende eeuw, eveneens vaak terugkomen. Het Metropolitan Museum bezit een lithografie van Delaune die is gedrukt in 1829.⁶⁸ Hij maakte ontwerpen voor complete sieraden, maar ook onderdelen ervan. De reeks ovale prenten met hoofdzakelijk Bijbelse scènes is kenmerkend in het oeuvre van Delaune. Deze hebben invloed gehad op neorenaissancegoudsmeden en komen later in dit hoofdstuk nog aan bod.

De ornamentprenten gaven naast de losse ornamenten ook de vorm van de sieraden weer. Ook haalde men inspiratie uit geschilderde sieraden op portretten uit de renaissance. De renaissancehangers, met hun veelkleurige email en edelstenen, werden vaak als uitgangspunt gebruikt.

Een typisch neorenaissance sieraad is de hanger in zogenaamde 'Holbeineske' stijl, zo genoemd naar de tekeningen en schilderijen van Hans Holbein de Jonge. Deze hangers

⁶⁵ Owen Jones, *Grammar of Ornament* 1856 (uitgave uit 2016)

⁶⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207251?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Daniel+Mignot> (geraadpleegd op 26-02-20)

⁶⁷ Christie 1988, p. 3- 4

⁶⁸ Lithografie van Delaune uit 1829

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/645299?searchField=All&sortBy=Relevance&whn=A.D.+1800-1900&ft=etienne+delaune&offset=0&rpp=20&pos=1> (geraadpleegd op 26-02-20)

hebben een ovale vorm met een grote edelsteen in het midden. Onderaan de hanger hing een parel.⁶⁹ Verder werden in de neorenaissancehangers met mythische voorstellingen in een cartouche, een rand van bandwerk, ook populair. Deze hangers hingen aan langere, vaak gedecoreerde kettingen. Dit werd in de renaissance ook veel gedaan.⁷⁰ Daarnaast werden ook kortere kettingen gemaakt, die dicht rond de hals hingen. Vaak werd aan deze kettingen op één of drie punten een kleinere hanger bevestigd, met email-decoraties of edelstenen.

De renaissance stond bekend om het afbeelden van menselijke figuren op sieraden. Als een soort standbeelden werden ze vaak op een podium geplaatst, zoals besproken in het eerste hoofdstuk. De mensen in de sieraden hadden levendige uitdrukkingen en houdingen en dat sprak goudsmiden in de neorenaissance ook aan.

Daarnaast spraken de hangers van fabeldieren tot de verbeelding.⁷¹ Hangers met fabeldieren werden in de renaissance vooral in Duitsland en de Nederlanden geproduceerd. Een voorbeeld is een ets van Hans Collaert de Jongere, nagemaakt van het ontwerp van zijn vader, Hans Collaert de Oudere. (afb. 12) De ets toont een sieraad in de vorm van een zeemeermin. Prenten van deze etsen werden dankzij de bezetting van Spanje verspreid over heel Europa. Zij werden meegenomen door goudsmiden die weg moesten vluchten naar andere landen.⁷² In de Nederlanden was er een fascinatie voor waterwezens, zoals dolfinen, zeemeerminnen en monsterachtige vissen.

De negentiende-eeuwse goudsmiden waren vooral gefascineerd door het kleurrijke karakter van de renaissancesieraden. De combinatie van email en edelstenen maakten een bont geheel, in tegenstelling tot het monotone kleurenpalet van de achttiende eeuw. Email was een techniek die in de renaissance veelvuldig gebruikt werd, en in de negentiende eeuw terugkwam. Verschil in techniek was er niet veel, hooguit dat het emailleren nog meer geperfectioneerd werd.⁷³ Het email kreeg vanaf het midden van de negentiende eeuw andere bestandsdelen.

De industriële revolutie bracht nieuwe technische mogelijkheden. Doordat er nog preciezer gegoten kon worden en modellen preciezer gemaakt werden, nam de gedetailleerdheid van de sieraden ook toe. Daarnaast waren de mensfiguren in de neorenaissance vaak wat beweeglijker, en minder statisch dan in de renaissance.

⁶⁹ Hinks 1975, p. 90

⁷⁰ Barten 1975, p. 31

⁷¹ Hinks 1975, p. 90

⁷² Hackenbroch 1979, p. 238

⁷³ Van Amstel – Bos 1981, p. 34

Vanaf 1860 kwamen veel diamanten uit Zuid-Afrikaanse mijnen richting Europa. Dit zorgde ervoor dat diamanten veel gebruikt werden in sieraden.⁷⁴ Uit Californië en Australië werd goud naar Europa verscheept, waardoor er meer goud voorhanden was. Daardoor daalden de goudprijzen en was er meer materiaal voorhanden. Hierdoor werd de sieradenindustrie minder afhankelijk van omsmelten van oude sieraden voor materialen. Het dragen van sieraden werd steeds populairder.⁷⁵

In het begin van de negentiende eeuw werd een nieuwe manier van het zetten van diamanten toegepast. In plaats van de diamanten in dichte zetkasten te plaatsen, werden de zetkasten aan de onderkant opengelaten. Hierdoor kon het licht er beter doorschijnen en schitterde de steen nog meer. Er werden veel sieraden met kleine diamantjes vervaardigd, vooral in de naturalistische stijl.

2.2.1 Reinhold Vasters

De negentiende eeuw had een fascinatie voor alles dat historisch was. De verschillende historische stijlen werden gebruikt als inspiratie voor moderne sieraden. Er was veel aandacht voor het conserveren en restaureren van oude stukken. Nu was restaureren in de negentiende eeuw echter een ruim begrip. Het was niet ongebruikelijk antieke stukken met elkaar te combineren, of om er elementen aan toe te voegen. Door dit soort ruime begrippen van restaureren vervaagde de grens tussen vervalsen en restaureren. Reinhold Vasters maakte gebruik van dit grijze gebied.

Vasters leefde van 1827-1909 en was gevestigd in Aken. Hij begon zijn carrière met maken van religieuze objecten in gotische stijl. Deze maakte hij in opdracht van kerken in zijn omgeving. Later ging hij ook sieraden maken in renaissancestijl.

Bij Vasters' overlijden in 1909 werd zijn inventaris opgemaakt voor verkoop. Vasters bezat een grote collectie aan boeken, schilderijen van bekende kunstenaars, aquarellen en verschillende prenten en tekeningen.⁷⁶ Een deel van deze tekeningen belandden uiteindelijk in de collectie van het Victoria & Albert. Toen het Victoria & Albert Museum in Londen in de jaren zeventig onderzoek deed naar de tekeningen, bleek dat verscheidene ontwerpen die vermeend uit de renaissance kwamen, eigenlijk ontwerpen van de hand van Vasters waren. Ondanks dat maar twee stukken gesigneerd waren door Vasters, kon men de andere tekeningen ook aan hem toeschrijven op basis van stijl en handschrift.⁷⁷ De twee gesigioneerde

⁷⁴ Gans 1961, p. 157

⁷⁵ Hinks 1975, p. 38

⁷⁶ Creuzer 1909 (inventaris van Reinhold Vasters, opgemaakt na zijn overlijden)

⁷⁷ Hackenbroch 1985, p. 163-164

tekeningen waren van laatmiddeleeuwse objecten, en werden waarschijnlijk in de beginperiode van Vasters carrière gemaakt toen hij nog ontwerpen maakte voor de kerk. De andere tekeningen, waaronder ontwerpen voor sieraden in renaissancestijl, hebben geen signatuur. Dit is waarschijnlijk niet zonder reden: deze ontwerpen bleken vervalsingen te zijn, ontwerpen van de hand van Vasters, maar op de markt gebracht als renaissancesieraden en -objecten. Hij werkte samen met antiekhandelaar Frédéric Spitzer, waarschijnlijk in opdracht van Spitzer. Spitzer had een antiekwinkel gehad in Aken, maar vestigde zich later in Parijs. Daar was hij een prominent lid van de Franse antiekhandel. Welke rol Spitzer en Vasters speelden bij het verkopen en vervaardigen van de vervalste sieraden, is niet met zekerheid te zeggen. Miriam Krautwurst, de belangrijkste auteur op het gebied van Reinhold Vasters, stelt dat Vasters op zijn minst tegen het einde van zijn carrière wist dat zijn renaissancestijlsieraden verkocht werden als originele renaissancesieraden. Dit moet hij geweten hebben omdat in zijn boedelinventaris een catalogus van Spitzer terug te vinden is, waarin zijn stukken stonden en werden aangeduid als '*renaissance*'.⁷⁸ Opvallend is ook dat Vasters in korte tijd veel geld had verdiend, en te boek stond als '*Rentner*', een rentenier, die voormalig een goudsmid was in sacrale objecten.⁷⁹ Al met al lijkt het waarschijnlijk dat Vasters en Spitzer wel degelijk vervalsers waren, alleen welk aandeel ze ieder hadden is lastig te bepalen.

Vasters maakte naast religieuze objecten ook renaissancehangers. Deze hangers zijn interessant, omdat het zulke succesvolle vervalsingen zijn. Hiervoor moet hij goede voorbeelden hebben gehad. Bij sommige van deze hangers is terug te leiden wat mogelijk een voorbeeld is geweest. Een hanger die Krautwurst bespreekt is een ovale hanger met een afbeelding van de moord van Abel door Kaïn in het midden. (afb. 13) De pose waarin Kaïn en Abel geplaatst zijn, doet sterk denken aan een prent van Etienne Delaune. (afb. 14) Abel ligt op de grond aan de voeten van zijn broer, die een wapen boven zijn hoofd houdt om toe te slaan. Het ontwerp van Vasters is geen letterlijke kopie, maar lijkt wel sterk beïnvloed. Ook de ovale vorm van de hanger is een vorm die vaker voorkomt bij de etsen van Delaune.⁸⁰

In sommige gevallen gebruikte Vasters details van renaissancetekeningen voor zijn eigen ontwerpen. Een mooi voorbeeld is een vogelkop die Vasters verwerkte in een hanger in tabernakelvorm. De tabernakelvorm is een vorm die in de renaissance veel voorkomt, zeker bij hangers van Erasmus Hornick. Het detail van de vogelkop lijkt van een tekening van Daniel

⁷⁸ Hackenbroch 1985, p. 172

⁷⁹ Krautwurst 2013, p. 98

⁸⁰ Krautwurst 2013, p. 185

Mignot afkomstig.⁸¹ Vasters keek dus goed naar etsen en tekeningen van de renaissance, om zo zijn eigen stukken te vormen.

We zien bij Vasters, net als andere goudsmeden binnen de neorenaissance, vaker dezelfde namen voorkomen van renaissanceontwerpers: Etienne Delaune, Daniel Mignot, Erasmus Hornick en Hans Collaert waren grote inspiratiebronnen voor veel goudsmeden. Hun tekeningen en etsen moeten dus goed voorhanden zijn geweest in de negentiende eeuw, en vormden de standaard hoe een renaissancesieraad eruit zou moeten zien volgens de negentiende eeuw kunstenaars.

2.3 René Lalique

René Lalique (1860 – 1945) was een goudsmid in Parijs. Hij staat het meest bekend om zijn art nouveausieraden en zijn latere glaskunst. Over het leven van de kunstenaar is niet veel bekend. Wat we weten is dat hij opgroeide in Parijs, maar in zijn vakanties vaak naar de Champagnestreek ging. In zijn latere werk zien we de invloed van deze vakanties vaak terugkomen. Hij bestudeerde daar de planten, insecten en dieren die hij tegenkwam, en deze motieven verwerkte hij in zijn sieraden.

Hij begon zijn carrière bij goudsmid Louis Aucoc.⁸² Daar leerde hij alle beginselen van het edelsmeden, vooral ook de praktische vaardigheden. Hij studeerde twee jaar in Engeland, waar hij zich bezighield met beeldhouwen en etsen. Hier leerde hij het ontwerpen en modelleren, wat in zijn sieraden erg van pas zou komen.

Na zijn opleiding bij Aucoc ging hij aan de slag als freelanceontwerper.⁸³ Hij sloot zich aan bij een vriend van de familie, genaamd Varenne. Varenne verkocht zijn ontwerpen aan al gevestigde goudsmeden. Zo kreeg hij steeds meer naamsbekendheid. Uiteindelijk nam Lalique in 1885 de werkplaats van Jules Destape over.⁸⁴ Het atelier was een volledig ingerichte werkplaats met 30 werknemers.⁸⁵ Dit was een belangrijke ontwikkeling, aangezien Lalique nu zijn eigen werk kon laten maken. Hij was niet meer afhankelijk van de cliënt, maar kon ontwerpen maken waarvan hij dacht dat ze het goed zouden doen op de markt. Hij ging steeds meer experimenteren met andere vormen, en maakte zich langzaam los van de

⁸¹ Krautwürost 2013, p. 174-175

⁸² Barten 1975, p. 12

⁸³ Hinks 1975, p. 78 - 80

⁸⁴ Barten 1975, p. 13

⁸⁵ Barten 1975, p. 12

neostijlen. Doordat hij meer ruimte had om te experimenteren, veranderde zijn stijl snel. Het atelier werd al gauw te klein, en uiteindelijk verhuisde hij naar Rue de Thérèse. In dit pand woonde hij en verkocht hij ook zijn stukken.⁸⁶

In 1895 presenteerde hij zijn eigen werk voor het eerst aan een groter publiek. Deze sieraden waren nog wel in neorenaissancestijl vervaardigd. Een paar jaar later werden de sieraden in zijn eigen nieuwe stijl een bron van inspiratie voor andere goudsmeden. Zijn gebruik van kleur, onderwerpen, technieken en materialen waren nieuw en sloten aan bij de nieuwe stroming van de art-nouveau. Hij verwierf wereldwijde bekendheid. Zijn sieraden werden tentoongesteld door heel Europa, en op de wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs won hij de Grand Prix.⁸⁷

Vanaf het begin van de twintigste eeuw begon hij zich op meer op andere uitingsvormen van kunst te richten. Hij liet zich nog steeds sterk door de natuur inspireren, maar dit uitte zich meer in uurwerken, spiegels en textiel. Rond 1905 ging Lalique zich meer richten op glaskunst. Hij maakte glazen, vazen, kroonluchters en schalen. Sieraden maakte hij veel minder. In deze periode greep hij terug op classicistische onderwerpen en motieven. In 1910 keerde hij echter weer terug naar planten en dieren als voorbeeld. Na zijn dood in 1945 namen zijn kinderen de productie van de glazen objecten over.⁸⁸

2.3.1. Stijl

De stijl van Lalique ontwikkelde zich sterk door de jaren heen. Als leerling volgde hij de stijl waarin zijn tijdgenoten en leermeester werkten. In het begin van zijn carrière werkte hij vooral in neostijlen, die op dat moment populair waren. Hij werkte in opdracht voor grote juweliershuizen, zoals Cartier, en zij vroegen om ontwerpen in de stijl van de trends op dat moment.⁸⁹ Dit betekende stukken in neorenaissancestijl, maar ook stukken die meer bij de naturalistische stroming passen.⁹⁰ Het laatste hoofdstuk gaat hier dieper op in. Toen hij zijn eigen atelier kreeg werden de ontwerpen wat dynamischer, maar nog wel in de stijl van de neorenaissance. De ontwerpen kregen steeds meer de organische vormen van de art-nouveau, geïnspireerd op de Japanse stijl, maar bezaten nog wel de vormtaal van de neorenaissance. Lalique maakte gebruik van band- en rolwerk, c-voluten en het gedetailleerde van het *Schweifwerk*. Daarnaast hadden renaissancesieraden een sculpturaal karakter. Ze

⁸⁶ Barten 1975, p. 79

⁸⁷ Barten 1975, p. 13

⁸⁸ Barten 1975, p. 14

⁸⁹ Barten 1975, p. 17

⁹⁰ Becker 1987, p. 16

verbeelden menselijke figuren en dieren op een driedimensionale wijze. Lalique werkte graag met dit sculpturale aspect. Op de wereldtentoonstelling van 1895 stelde hij een gesp tentoon in neorenaissancestijl. De gesp was versierd met c-voluten en als middelpunt was een gebeeldhouwde naakte vrouw te zien. Het weergeven van deze naakte figuur zorgde tijdens de tentoonstelling voor oproer.⁹¹ Lalique was hier al aan het experimenteren met de vormen van renaissance. Een naakte vrouw verwerken in sieraden was tijdens de renaissance niet aanstootgevend, maar in de negentiende eeuw was dit schokkend. Uiteindelijk bewoog hij verder weg van de neorenaissance, en paste hij als eerste art-nouveauvormen toe in zijn sieraden.

Hoofdstuk 3: René Lalique

De sieraden van René Lalique staan bekend om hun innovatie. Lalique bestudeerde verschillende kunstvormen en paste deze toe op zijn sieraden. Sieraden hadden binnen de kunsten niet een aanzien zoals de schilderkunst had. Lalique behandelde zijn sieraden wel met net zoveel aanzien. Zijn ontwerpen waren elegant, beweeglijk en teatraal en pasten binnen de stijl van de art-nouveau. Zijn liefde voor het theatrale zien we terug in de sieraden die hij maakte voor onder andere Sarah Bernhardt, een actrice die als boegbeeld kwam te staan voor de art-nouveau. Zij liet sieraden voor haar optredens maken door Lalique.⁹² Bij theatersieraden kon hij unieke stukken maken, aangezien hij minder bezig hoefde te zijn met de dagelijkse draagbaarheid van het sieraad.

Het gebruik van onconventionele materialen was baanbrekend. Hij gebruikte materialen als hoorn, schildpad, parelmoer en glas.⁹³ Deze materialen werden voor sieraden niet veel gebruikt. Hij gaf niet zozeer om de waarde van de materialen, maar wilde wel de beste eigenschappen van deze materialen tentoonstellen. De kleur van het materiaal, de transparantie en hoe goed het materiaal te vormen is, speelden allemaal een rol in de keuze voor een bepaald materiaal.⁹⁴

Ook met vormtaal doorbrak hij tradities. De art-nouveau ontstond in de prent- en schilderkunst, maar drong dankzij Lalique door in de sieradenwereld. Kenmerkend was het gebruik van zwierende lijnen, zoals golvend haar en stengels van planten en takken. Vele

⁹¹ Becker 1987, p. 17

⁹² Brunhammer 2007, p. 15

⁹³ Giltay – Nijssen 1961, p. 78-79

⁹⁴ Gomes Ferreira 1986, p. 12 - 13

goudsmeden volgden in de voetsporen van Lalique, en pasten art-nouveauvormen toe in hun sieraden.

Hoewel de sieraden van Lalique vooruitstrevend en vernieuwend waren, kwamen de vormen en thema's ergens vandaan. Zoals veel 'nieuwe' kunst is het innovatieve ergens op gebaseerd. Deze inspiratie is in het geval van Lalique niet van één bron afkomstig, maar van meerdere. In dit hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de inspiratie voor en de vorm van René Lalique's hangers.

3.1 Invloed van de renaissance

Zoals in hoofdstuk twee besproken, begon Lalique zijn carrière met opdrachten voor andere juweliershuizen. Hij kreeg opdrachten via deze juweliers, en vaak werden deze sieraden gemaakt in de stijl van dat moment. Aangezien de neorenaissance in deze periode populair was, kreeg Lalique opdrachten voor sieraden in deze stijl. Dit soort sieraden vervaardigde hij vooral in de periode 1893-1896.⁹⁵

Hij ontwierp renaissancestijlsieraden, maar zijn doel was niet om perfecte kopieën te maken van renaissancesieraden, iets dat veel tijdgenoten wel probeerden te doen. Gebruikelijk voor renaissancesieraden was dat ze symmetrisch waren en bestonden uit c-voluten. C-voluten waren bandwerk dat breder was dan het *Schweifwerk*. Een voorbeeld is een prent van Etienne Delaune, die tussen 1528 en 1573 gedateerd wordt.⁹⁶ (afb. 15) Deze prent heeft het fijne krulwerk, maar is vooral opgebouwd uit het bandwerk, dat een kader vormt voor het bovenlichaam van een vrouwelijke figuur. Dit bandwerk zien we terug bij sieraden van Lalique uit deze periode. Een voorbeeld is een stuk uit 1895 (afb.16). Deze hanger bestaat uit twee onderdelen. De hanger bestaat uit een bovenste gedeelte dat met een ringetje bevestigd is aan het onderste gedeelte, zodat deze los van elkaar kunnen bewegen. Het bovenste gedeelte van de hanger bestaat uit voluten die naar beneden gericht zijn, bijna in de vorm van een champignon. Het onderste gedeelte is groter en bestaat uit twee grote c-voluten die naar boven zijn gericht. Tussen de twee c-voluten bevindt zich een vierkante steen. Verder is het sieraad versierd met gestileerde bladmotieven en fleur-de-lis motieven. Onder de c-voluten is een smaller stuk dat verbonden is met de c-voluten. Het geheel is symmetrisch en met diamantjes bezet.

In deze stijl maakte Lalique een aantal sieraden, vaak als hanger voor een kraagsieraad. De

⁹⁵ Barten 1975, p. 12

⁹⁶ rijksmuseum.nl (geraadpleegd op 17-04-2020)

hanger werd met een ketting bevestigd aan een kraag die niet helemaal gesloten was. Op de uiteinden van de kraag werd ook een ornament bevestigd, die paste bij de hanger. Hij ontwierp van dit soort sieraden een serie die hij tussen 1893-1895 tekende.

Een ander voorbeeld is een ontwerptekening van een hanger van Lalique die volgens Barten in de stijl van Daniel Mignot zou zijn. (afb. 17) De hanger toont inderdaad sterke overeenkomsten met het werk van Mignot. Hij past hier meer het gedetailleerde krulwerk toe, dat in de renaissance veel toegepast werd. Zeker wanneer we de prent van Mignot vergelijken met de ontwerptekening van Lalique, zien we dat de sieraden in dezelfde stijl zijn gemaakt. Beide hangers hebben een centrale as over de lengte met op de kruising een vierkante steen. De kruising van de lengteas met de breedteas is op twee derde van de lengteas. Bij het sieraad van Mignot gaat dit ook op. Op deze verhouding zal later in dit hoofdstuk ingegaan worden. De zijkanten bestaan elk uit een c-voluit.

Een hanger die ook sterk aan het werk van Mignot doet denken is afbeelding 19. Kenmerkend zijn de c-volutes aan de zijkanten van het sieraad, die ervoor zorgen dat het middengedeelte breder uitloopt en het geheel meer kruisvormig is dan bij de voorgaande hanger.

Waarschijnlijk keek Lalique vooral voor inspiratie naar dit soort ornamentprenten. Er waren niet veel renaissancesieraden overgebleven. Aangezien de stijlelementen van ontwerpers als Mignot, Delaune, Hornick en Collaert vaak terugkomen in de neorenaissancesieraden, is de kans groot dat dit voor veel goudsmiden de beste voorbeelden waren.

Na 1896 liet Lalique de neorenaissance meer los, en ging hij meer een eigen stijl verkennen. Hij had in deze tijd zijn eigen werkplaats gekregen, en hoefde niet meer alleen in stijlen te werken die opdrachtgevers van hem verlangde. Dit resulteerde in de verschuiving naar art-nouveausieraden, een stijl die in deze tijd opkwam, maar in eerste instantie vooral in de architectuur en meubels toegepast werd.

3.2 Japan

De belangrijkste bron van inspiratie, naast de renaissance, is Japan. Japan had de grenzen al twee eeuwen gesloten gehouden voor Europa. In 1853 werden de grenzen van Japan weer geopend voor handel met andere landen.⁹⁷ De twee eeuwen ervoor mochten alleen de Nederlanders handeldrijven met Japan.⁹⁸ Doordat de grenzen opengingen kwam er een

⁹⁷ Stearns 2014, p. 92

⁹⁸ Philips 2018, p. 144

stroom van Japanse producten op de Europese markten. De Japanse producten zorgden voor een grote inspiratiebron voor de westerse kunstenaars. Europese kunstenaars wilden graag breken met de kunsthistorische tradities die zo prominent aanwezig waren geweest in de negentiende eeuw. De Japanse producten waren in stijl totaal anders dan wat men in Europa gewend was, en hadden daardoor grote impact op de kunsten. Japan had een rijke historie op het gebied van aardewerk, textielkunst en prentkunst. Deze goederen hadden een hoge kwaliteit. In Japan bestond geen traditie van sieraden zoals hier in het Westen, maar wel een traditie van het bewerken van metaal. Zwaarden en vazen gedecoreerd met cloisonné email kwamen veel voor. Dit emailwerk was perfect om in sieraden te gebruiken, en werd heel populair.⁹⁹ Emailleren was overigens geen nieuwe techniek, het kwam in de West-Europese geschiedenis al veelvuldig voor. De manier waarop de Japanse ambachtslieden vormen stilerden was wel nieuw voor veel westerse kunstenaars. De kunst was simpel in opzet en kleurrijk. De thema's waren niet zo religieus, maar meer gericht op de natuur.¹⁰⁰ Een belangrijke Japanse kunstenaar was Katsushika Hokusai. Hij ontwierp de *Manga*, een boek met honderden tekeningen van mensen, natuur, dieren en mythische voorstellingen. Het boek was bedoeld als leermiddel voor Japanse kunstenaars en zo werd het ook in Europa gebruikt. Naast schilderkunst, waren de Japanse houtsneden, de *ukiyo-e* prenten, erg populair.¹⁰¹ De houtsneden waren doeltreffend en niet gecompliceerd in het afbeelden van een thema. De prenten die hiermee gedrukt konden worden, waren rijk van kleur en met duidelijke zwarte lijnen. Voor deze tijd waren de Japanse houtsneden vooral in zwart-wit. In Japan werden de prenten van deze houtsneden wijdverspreid verkocht.

Lalique liet zich ook inspireren door de Japanse kunst. Hij maakte een ontwerp van een zwaluw, waarschijnlijk voor een serie van zwaluwen. Het idee was dat de verschillende zwaluwen van grootte verschilden, zodat wanneer ze samen gedragen werden, het leek alsof er perspectief in de stukken zat.¹⁰² Een prent van een zwaluw die op deze manier is getekend, is terug te vinden in de *Manga*. (afb. 21 en 22) Wanneer we de afbeeldingen naast elkaar leggen, is goed te zien dat Lalique het concept uit de *Manga* overnam, en het toepaste op zijn kunst.

⁹⁹ Philips 2018, p. 144

¹⁰⁰ Stearns 2014, p. 94

¹⁰¹ Thompson 1986, p. 4-5

¹⁰² Brunhammer 2007, p. 18

3.3 Art-nouveauhangers

Lalique maakte verschillende typen sieraden, maar met voorkeur maakte hij hangers. Hangers konden vaak wat groter gemaakt worden dan bijvoorbeeld een oorbel of ring, en gaven de kunstenaar dus meer ruimte om een uitgebreid ontwerp te maken. De keuze voor een hanger is een keuze die de goudsmiden uit de renaissance ook vaak maakten. Ook in deze periode, zoals besproken is in hoofdstuk 1, was de hanger het meest vervaardigde sieraad. De hanger was het perfecte medium om een sieraad te verheffen tot een kunststuk, iets waar de renaissancegoudsmiden net zo mee bezig waren als Lalique en de art-nouveausieradenmakers. Na de renaissance lag de focus minder op hangers, en werden colliers, broches en oorbellen ook meer gemaakte typen. Dit had ook te maken met de mode van deze tijd. Pas in de negentiende eeuw, en vooral bij kunstenaars als Lalique, komt de hanger als meest vervaardigde type sieraad weer terug.

Lalique begon dus in een neorenaissancestijl, voordat hij op zoek ging naar andere vormen. Voor thema's keek hij naar de Japanse kunst, maar voor de vorm bleef hij kijken naar de renaissancesieraden. Op het eerste gezicht lijken Lalique's art-nouveauhangers en de hangers van de renaissance te ver uit elkaar te liggen om met elkaar te vergelijken, en voor een gedeelte van de hangers is dit ook het geval. Binnen de art-nouveau werd veel geëxperimenteerd met vormen en ornament, en sommige vormen zijn nieuw bedacht in deze periode. Toch zien we ook een gedeelte dat, wellicht bewust of onderbewust, terug te leiden is op de sieraden van de renaissance.

3.3.1 Grondvormen

Een aspect van de renaissance dat Lalique goed bestudeerd had was de grondvorm van het sieraad. Met de grondvorm wordt de vorm bedoeld die een sieraad heeft, als alle ornamenten eraf gehaald zouden worden en de vorm teruggebracht wordt naar een geometrische vorm. In de renaissance zien we grondvormen als rond, ovaal en met name veel vliegervormen voorkomen. Deze laatste is een vorm die na de renaissance voor het eerst weer terug te vinden is bij stukken van de art-nouveau, en met name bij Lalique.

De vliegervorm is een ruit, waarbij van de vier zijden, twee aaneensluitende zijden langer zijn dan de andere twee, waardoor zij de vorm van een vlieger vormen. Deze vorm werd in de renaissance veel gebruikt, als basis van waaruit de hangers werden opgebouwd. Met name in de Nederlanden en Duitsland werden veel van dit soort hangers geproduceerd.

Daniel Mignot ontwierp er vele in deze stijl. Ook Etienne Delaune, de Antwerpse prentenmaker die zijn halve leven in Augsburg werkte, zien we deze vorm terug.¹⁰³ Mignot heeft ook meerdere jaren in Augsburg gepend. ¹⁰⁴ Augsburg was op dat moment in de geschiedenis een stad waar zich veel goudsmiden vestigden.

De sieraden waren vaak een vlieger ondersteboven, met de langgerekte kant naar boven gericht en het kortere stuk naar onderen. Het lange stuk bestond meestal uit twee derde van het sieraad, het korte stuk uit een derde. Deze verhouding heeft te maken met de gulden snede. De gulden snede is een mathematisch principe waarbij een verdeling op een lijn wordt gemaakt, waarbij het langste stuk gedeeld door het kortste stuk van de lijn uitkomt op (in dit geval het afgeronde) getal 1,618. ¹⁰⁵Het is een principe dat veel toegepast werd in architectuur, maar ook in andere kunstvormen is het terug te vinden. ¹⁰⁶ Aangezien dit een principe is dat in de renaissance al werd toegepast, en in de negentiende eeuw weer opnieuw populair werd, is de kans groot dat de vliegervormige sieraden van Lalique de gulden snede bevatten.

Een sieraad waarin de vliegervorm duidelijk terugkomt, en ook de manier waarop de ornamenten zijn aangebracht, is de hanger met honden en slangen. De manier waarop Lalique de honden heeft gevormd en, hoe de bladeren gerangschikt zijn, doen denken aan hangers uit de renaissance. (afb. 25) Zelfs bij deze hanger van een narrenkop is deze basisvorm te zien, al is het minder opvallend. (afb. 26)

In een artikel van Shelley Wood Cordulack wordt beredeneerd dat de vliegervorm ontstaat door de interesse van art-nouveaustenaars in vliegen.¹⁰⁷ Het concept van opstijgen en dalen kwam vaak terug in art-nouveaust. Dit lijkt ook een aspect in het werk van Lalique. Hij greep vaak terug op thema's die met vliegen te maken hadden, zoals vogels en libellen. Ook de hierboven genoemde vliegervorm past hierbij. In feite bestaat een vliegervorm uit twee driehoeken op elkaar, elk met de punt de andere kant op gericht. Deze vormen zouden in een abstracte manier het stijgen en dalen weergeven. In hoeverre Lalique dit voor ogen had, is niet vast te stellen. Het past zeker bij de tijdsgeest, met innovaties die gedaan werden om mensen de lucht in te krijgen. Met meer zekerheid is te stellen dat deze vorm in de geschiedenis al eerder voorkwam, namelijk in de renaissance. Een periode waar Lalique bekend mee was en eerder in deze stijl had gewerkt. Hij had duidelijk de renaissance

¹⁰³ Hackenbrock 1979, p. 157

¹⁰⁴ Hackenbrock 1979, p. 176

¹⁰⁵ Livio 2002, p.

¹⁰⁶ Haslinghuis – Janse 2005, p. 211.

¹⁰⁷ Wood Cordulack 1992, p. 261

goed bestudeerd, hij had zelfs hangers in renaissancestijl gemaakt. Lalique koos zijn materialen en kleuren vooral op basis van wat een mooie compositie was. Waarschijnlijk was de vliegvorm een mooie compositie, eerder dan een symbolische betekenis.

3.3.2 Ornamentiek

In de beginperiode van Lalique's carrière werkte hij duidelijk in een renaissancestijl. Hij keek naar de ornamentiek van die tijd, naar de vorm en de materialen. Bij zijn art-nouveausieraden liet hij de ornamenten van de renaissance los. Bij de renaissance was dit krulwerk en dergelijken, en sommige sieraden bestonden in het geheel uit ornamenten.

Bij zijn art-nouveauhangers zien we voluten en krul- en bandwerk niet meer terugkomen. Sommige hangers bezitten vooral een voorstelling, en zijn nauwelijks versierd. Een voorbeeld hiervan is (afb. 27). Bij deze hanger zijn twee zwanen afgebeeld, al zwemmende. De rand loopt aan de bovenkant uit in twee zwanenhoofden die in tegengestelde richting kijken, maar losse ornamenten past hij verder niet toe. Bij deze hanger gaat het om de afbeelding, die al druk genoeg is van zichzelf.

Op de momenten dat hij wel ornamenten toepast, hebben deze vaak iets natuurlijks. Of het zijn planten en dieren die hij gebruikt om het sieraad te versieren, of vormen die doen denken aan het grillige van de natuur. Binnen de art-nouveau werden ook gestileerde vormen gebruikt, maar vaak waren deze sierlijk en in organische vormen zoals takken, boomschors of bloemenstengels. Bij deze hanger met de afbeelding van een bos zien we dat de hoofdafbeelding, het landschap, omlijst is met bomen, takken en bladeren. (afb. 28) Hierdoor leek het alsof tussen de bomen door het landschap te zien is. De inspiratie voor een landschap op deze manier kwam van Japanse prenten.

Ornamenten direct overgenomen van de renaissance gebruikt hij nauwelijks meer na 1896. Waar de sieraden van Lalique wel aan renaissancesieraden doen denken is de dichtheid van de ornamenten. In de zeventiende eeuw bestonden sieraden zoals in de zestiende eeuw steeds minder. Sieraden in de vorm van een strik met email beschilderd waren erg populair en het gebruik van diamanten nam toe.¹⁰⁸ In de achttiende eeuw versimpelden de ornamenten op het sieraad nog meer, en werden de gebruikte stenen belangrijk. Lalique keerde terug naar de stijl van de renaissance, door zijn sieraden weelderig te versieren. Het ging niet zo zeer

¹⁰⁸ Philips 1996, p. 102

over de stenen en materialen die hij gebruikte, maar om het sculpturale en kunstzinnige, iets waar renaissancegoudsmeden zich ook mee bezighielden.

Een hanger die wellicht een soort overgangswerk genoemd zou kunnen worden is de hanger met een afbeelding van Venus, gemaakt tussen 1896 en 1898 (afb. 29). Dit is rond de tijd dat Lalique niet meer in de neorenaissancestijl werkt, en al aan het experimenteren is met art-nouveauvormen. De hanger toont de godin Venus in het midden, alsof zij uit de zee rijst. De zee is geëmailleerd met blauw -en groenemail. De manier waarop de Venus is weergegeven is duidelijk negentiende-eeuws. De sierlijke vrouw, volledig naakt, staat rechtop in het midden van het sieraad. Vrouwen in renaissancesieraden werden eerder zittend of met een knik in de knieën weergegeven, en daarnaast waren ze vaak bedekt. De grillige vormen die het sieraad omkaderen passen bij de art-nouveau, maar toch ook bij de renaissance. Aan de bovenkant van het sieraad is een maskeron te zien, een motief dat in de renaissance vaak voorkwam. Ook de hondachtige beesten aan de zijkanten van de hanger, doen denken aan een eerder besproken prent van Mignot (afb. 18) De hanger bezit tevens de vliegervorm.

3.3.3 Materiaal en technieken

Een techniek die in de renaissance veel gebruikt werd was emailleren, en dit is een techniek die door Lalique ook gebruikt werd. Hij paste vooral het email champlévé toe. Bij deze techniek werden in het zilver of goud delen uitgehold, of ingekrast, waarin het emailpoeder geplaatst werd. Een techniek die Lalique wel toepaste, die in de renaissance niet voorkwam, is plique-a-jour. Bij deze techniek werd er niet gebruikt gemaakt van een achterkant van metaal, alleen aan randen, waardoor een soort venster ontstaat. Al schreef Cellini wel al over deze techniek in zijn *Trattaria dell'Oreficeria e della Scultura*, pas in de negentiende eeuw lukt het pas deze techniek toe te passen.¹⁰⁹

De belangrijkste materialen voor sieraden bleven uiteraard goud en zilver. Deze metalen zijn al door de geschiedenis heen gebruikt vanwege hun hoge glans, makkelijke bewerkbaarheid en waarde. Voor zijn sieraden gebruikte hij hoofdzakelijk goud, zilver gebruikte hij eerder voor gebruiksvoorwerpen. Wanneer hij wel zilver voor sieraden gebruikte, liet hij ze vaak oxideren, waardoor het zilver zwart werd. Door het zilver in een heet bad met zwavel en ammoniak te leggen versneld dit proces, wat natuurlijk ook kan ontstaan door lange blootstelling aan de lucht. (afb. 29) Bij de hanger van het hoofd van een meisje past Lalique het geoxideerde zilver toe zodat het sterk afsteekt tegen het rood van het koraal en het lichte

¹⁰⁹ Barten 1975, p. 73

gezicht van chalcedoon.

Voor zijn meer sculpturale sieraden maakte hij gebruik van de *tour-à-reduire* methode.¹¹⁰ Dit was een techniek die al bekend was bij graveurs en muntenmakers, maar nog niet werd gebruikt binnen de sieradenindustrie. Met behulp van een machine kon een groter model kleiner geschaald worden, zonder dat details verloren gingen. Dit zorgde ervoor dat Lalique meer mogelijkheden had tot het vervaardigen van zeer gedetailleerde en complexe sieraden.

Om kleurigheid in zijn werken te krijgen, gebruikte hij email (afb. 30). Frankrijk stond in de middeleeuwen bekend om het emailwerk afkomstig uit Limoges. In het gebied rond Limoges waren veel kerken en abdijen. Deze instellingen waren de grootste opdrachtgevers voor kerkelijk zilver en goud. De emailkunst ontwikkelde zich hier tot de meest invloedrijke van deze periode. Kenmerkend voor het email afkomstig uit Limoges is dat er veel met blauw gewerkt werd. Sieraden werden in deze tijd niet geëmailleerd, het ging vooral om objecten zoals reliekschrijnen en grafplaten. Het emaileren van sieraden kwam pas in de renaissance tot stand. Vanaf de veertiende eeuw werd Parijs het centrum van de emailkunst. Het Franse hof werd naast de kerk de belangrijkste opdrachtgever.¹¹¹

In de negentiende eeuw, de eeuw van de historische stijlen, greep men terug op deze emailtradities. Verschillende publicaties over Limoges-email kwamen op de markt in deze periode. Er waren dus veel voorbeelden en technieken voorhanden. De technieken die in Limoges werden gebruikt, werden nu toegepast op sieraden.¹¹²

Rond 1900 waren in Parijs de beste emailkleuren te vinden. Lalique maakte gebruik van email dat al voor geproduceerd was, waarna hij dan zelf de kleuren mengde om de juiste kleur te krijgen.¹¹³

Een techniek die hij veel gebruikte en waarmee hij bekend is geworden was *plique-à-jour*. Dit was een *cloisonné*-techniek, waar tussen gouden draden email geplaatst werd. Bij *plique-à-jour* zit er geen gouden onderplaat onder de draden, waardoor er als het ware een venster van translucide email gecreëerd werd. Hierdoor was het emailwerk doorschijnend en had het wat weg van glas in lood-ramen. Dit was uitermate geschikt voor bijvoorbeeld het weergeven van de vleugels van libellen. Verder gebruikt hij ook veel technieken die in de renaissance toegepast werden, zoals het email *ronde-bosse*, waar een driedimensionaal object voorzien werd van een laagje email.

¹¹⁰ Becker 1987, p. 17

¹¹¹ Van den Bergh – Hoogterp 2003, p. 14-15

¹¹² Van den Bergh - Hoogterp 2003, p. 26

¹¹³ Barten 1975, p. 72

Een onconventioneel materiaal dat door Lalique toegepast werd was hoorn. Hij gebruikte dit materiaal graag vanwege de warme bruin oranje kleur en semi transparantie. Hoorn was geen duur materiaal, maar paste mooi qua kleur bij stenen als citrien en topaas, of bij barnsteen. Lalique was de eerste goudsmid die hoorn toepaste in zijn sieraden.¹¹⁴ Naast de kleur was het ook materiaal dat makkelijk te vormen was, doordat het vrij zacht is. Hij gebruikte hoorn vooral graag voor haarkammen, decoratieve kammen die in het haar gedragen werden. Dit type sieraad is terug te leiden naar Japanse tradities, maar ook dichterbij huis in Spanje werden deze decoratieve kammen gedragen, de zogenaamde *peineta's*.¹¹⁵ De kammen werden aan de achterkant van het hoofd in het haar gestoken, dat opgestoken zat. Deze kammen werden in Japan en in Spanje van hoorn, schildpad of hout gemaakt.

Qua edelstenen gebruikte Lalique ook graag stenen die niet veel gebruikt werden door goudsmiden, ondanks dat hun kleur of schittering mooi was. Dit heeft te maken dat van oudsher sommige stenen bepaalde krachten toegedicht worden, zoals besproken in hoofdstuk één. Het geloof in deze krachten had een lange traditie en ook in de negentiende eeuw waren goudsmiden voorzichtig met edelstenen gebruiken die slechte krachten zouden hebben. Lalique hecht hier echter minder waarde aan, en gebruikt deze stenen wel. De belangrijkste daarvan is opaal. Opaal is een kwarts, net als amethyst en citrien. Het is een meerkleurige, iriserende steen, die voornamelijk in Australië wordt gewonnen.¹¹⁶ Opaal stond bekend in de geschiedenis als een steen die ongeluk bracht. In de eeuwen voor Lalique werd de steen vermeden, niemand wou een sieraad kopen dat mogelijk ongeluk zou brengen. Voor Lalique is de rijke kleurigheid van de steen echter veel belangrijker. Hij gebruikte deze steen graag bij sieraden waar plique-a-jour in zat. De steen is semitranslucide en paste goed bij de verschillende kleuren van het email.

Een ander materiaal dat Lalique voor het eerst op deze manier toepaste in sieraden was glas. Glas is natuurlijk een eeuwenoud materiaal, maar werd in de eeuwen voor Lalique niet zozeer bij sieraden gebruikt. Glas was voor Lalique een interessant materiaal vanwege de doorschijnendheid, kon gekleurd worden en wanneer het uitgehold werd in een bepaalde vorm, er een driedimensionale vorm in het glas leek te zitten. Deze techniek nam hij over van drinkglazen die gemaakt werden tussen de 17^e en 18^e eeuw.¹¹⁷ Daarnaast kon glas ook makkelijk gegoten worden in een mal, een techniek die Lalique regelmatig toepaste.

¹¹⁴ Barten 1975, p. 77

¹¹⁵ Barten 1975, p. 23

¹¹⁶ Hahn 1955, p. 141

¹¹⁷ Barten 1975, p. 75

In 1893 werd in Japan door Kokichi Mikimoto ontdekt hoe men zelf parels kon kweken door incisies aan te brengen in de mantel.¹¹⁸ Hierdoor kon men beter controleren hoe de parels eruit zouden komen te zien en hoeveel er geproduceerd werden. Een cultivé parel is nauwelijks te onderscheiden van een natuurlijk gegroeide parel, aangezien ze hetzelfde natuurlijke proces doorgelopen hebben. De waarde van de parels daalde, maar de waardering voor hun natuurlijke schoonheid bleef. De parel werd in de renaissance veel gebruikt.¹¹⁹

In de renaissance werden de barokparel onderaan de hanger bevestigd, soms één enkele, soms drie voor elke hoek. Ook bij de hangers van Lalique zien we dit terugkomen, iets dat in de voorgaande eeuwen niet op deze manier werd toegepast. Lalique past de barokparels ook op dezelfde manier toe, door ze onder aan zijn hangers te hangen. Hij gaat ze vooral toepassen bij zijn art-nouveauhangers, bij de ontwerpen voor zijn neorenaissance hangers doet hij dit niet. De barokparels met hun grillige vormen pasten goed bij de organische vormen van de art-nouveau. (afb. 31) Het typische gebruik van de barokparel in de renaissance als het lichaam van een wezen, past Lalique niet toe. Voor de lichamen van insecten gebruikte hij vaak edelstenen of geslepen glas.

Conclusie

De eerste bron van inspiratie voor Lalique, en voor de art-nouveaubeweging in het algemeen, is Japan. De Japanse producten die op de Europese markten terechtkwamen, boden een nieuwe vormtaal die voor veel kunstenaars op dat moment revolutionair waren. De gestileerde vormen van de Japanse houtsneden, prenten en email werden overgenomen en eigen gemaakt. Binnen de Japanse kunst was het thema natuur veelvoorkomend en dit zien we ook terugkomen bij de sieraden van Lalique.

Lalique was een van de eersten die de art-nouveaustijl ging toepassen bij sieraden. Om tot mooie hangers en andere sieraden te komen, keek hij verder dan alleen de Japanse kunst. Japan had geen traditie met sieraden, voorbeelden van Japanse sieraden waren er dus niet. In de Europese geschiedenis van de goudsmeedkunst waren die er echter wel.

De renaissance bood vele voorbeelden van sieraden. Het was een periode waarin sieraden een hoge status in de maatschappij hadden. Daarnaast waren de sieraden erg kleurrijk en met veel vakmanschap vervaardigd. Deze eigenschappen pasten bij de visie van

¹¹⁸ Philips 2018, p. 20

¹¹⁹ Barten 1975, p. 75

Lalique, die meer nog dan een draagbaar sieraad, een kunstwerk wou creëren.

Lalique was bekend met de renaissance, doordat hij in zijn beginjaren in de stijl van de neorenaissance werkte. Hiervoor moet hij goed hebben gekeken naar hoe renaissancesieraden opgebouwd waren. De meest aannemelijke theorie is dat hij dit door ornamentprenten deed. In de negentiende eeuw werden veel van deze prenten opnieuw uitgegeven en waren ruimschoots voor handen. We zien bij Reinhold Vasters, een vervalser van renaissancesieraden, dat hij door middel van dit soort prenten geloofwaardige renaissancesieraden kon vervaardigen. In de neorenaissance stukken van Lalique zijn elementen terug te herkennen van renaissanceontwerpers Daniel Mignot en Etienne Delaune.

Zodra Lalique zijn eigen atelier kreeg, liet hij de neorenaissancestijl los en ging steeds meer in de art-nouveaustijl werken. Toch liet hij de renaissance niet compleet achter zich. Verschillende elementen van de renaissance komen terug in zijn art-nouveausieraden.

Qua typologie zien we uit de renaissance de hangers terugkomen. Hangers waren sieraden die in de renaissance het meest populair waren. Net zoals in de renaissance, was voor Lalique de hanger interessant omdat hier veel meer creatieve vrijheid mogelijk was. Een hanger kan elke vorm aannemen, zonder ondraagbaar te worden. Ze kunnen groter gemaakt worden dan een ring of een oorbel, waardoor complexe ontwerpen mogelijk zijn.

Kenmerkend voor renaissancehangers was de vliegervorm. Deze vorm werd na de renaissance nauwelijks meer toegepast, maar Lalique herintroduceerde het. De vliegervorm leende zich goed voor een hanger, doordat het een punt aan de bovenkant had waar de ketting aan bevestigd kon worden, en de onderste punt kon gebruikt worden om een barokparel aan te hangen. Deze vorm zorgde voor een hanger die een mooie balans had, en zodoende prettig is om naar te kijken.

De barokparels aan deze vliegervormige hangers was ook een element dat Lalique overneemt uit de renaissance. Vaak paste hij één parel aan de onderste punt toe, maar soms ook drie parels, op elke hoek één. In de renaissance werden deze drie barokparels bijna altijd toegepast.

In de ornamentiek van zijn sieraden zien we eerder de invloed van Japan terugkomen dan de renaissance. Bij de neorenaissancesieraden van Lalique zien we het typische bandwerk en Schweifwerk wel terugkomen. Wanneer hij verder van de neorenaissance af gaat staan, verdwijnen deze ornamenten steeds meer en maken ze plaats voor ornamenten geïnspireerd op de natuur. Af en toe past Lalique wel ornamentiek toe die doet denken aan de renaissance, zoals de hanger met de Venus (afb. 28)

Van technieken die in de renaissance al voorkwamen, paste Lalique het emailleren

toe. Emailleren is een techniek die vaker voorkomt in de geschiedenis van goudsmeedkunst, maar in de renaissance een hoogtepunt had bereikt. De kleurigheid van het email in de renaissance, werd in de eeuwen erna nauwelijks meer toegepast. Deze kleurigheid sprak Laliqé juist aan, en past het toe op zijn art-nouveausieraden. Kleur en compositie zijn in het werk van Laliqé het belangrijkste aspect, meer nog dan de voorstelling. Daarnaast gebruikte hij onconventionele materialen en edelstenen om de kleurigheid van zijn werk te benadrukken.

We kunnen dus stellen dat Laliqé elementen uit de renaissance heeft toegepast in zijn art-nouveauhangers. Hij keek hoe de renaissancehangers opgebouwd waren, en gebruikte dit als basis voor zijn art-nouveauhangers. Daarnaast haalde hij inspiratie uit de kleurigheid van de renaissancehangers en het gebruik van barokparels.

Literatuurlijst

- Van Amstel – Bos, E.G.G, *Sieraden uit de negentiende eeuw*, Lochem 1981
- Arens, Rudie, *Email en niello technieken*, Nijmegen 1998
- Baarsen, R.J. en van Berge, G, *Juwelen 1820-1920*, Amsterdam 1990
- Bagnoli, Martina
e.a., *Treasures of Heaven; saints, relics and devotion in medieval Europe*, Londen 2011
- Barten, Sigrid, *René Lalique; Schmuck und Objets d'art, 1890-1910*, Passau 1977
- Becker, Vivienne, *The jewellery of René Lalique*, Londen 1987
- Van den Bergh – Hoogterp, Louise, 'Eeuwenoud...de geschiedenis van het emaille' in Kaper, Ruud (red.) *Eeuwenoud en gloednieuw emaille*, Zwolle 2003, p. 11-30
- Blair, Claude, *The history of silver*, Londen 2000
- Brunhammer, Yvonne, *René Lalique: exceptional jewellery 1890 – 1912*, Milaan 2007
- Christie, Robyn, 'Blackwork prints designs for enamelling', *Print Quarterly* 5 (1988), 1, p. 2-20
- Cline, Eric, H. *Three stones make a wall*, New Jersey 2017
- Draymann- Weisser, Terry en Wypyski, Mark T., 'Fabulous, fake or fantasy? An examination of the renaissance jewelry collection of the Walters Art Museum', *The journal of the Walters Art museum* 63 (2005) , p. 81-101.

- Fuhring, Peter en Spielberg, Femke, *Verscheijde constige vindingen; de collectie ornamentprenten van Nanne Ottema*, Edam 2009
- Gans, M.H., *Juwelen en mensen*, Amsterdam 1961
- Gänsicke, Susanne en Markowitz, Yvonne J., *Looking at jewelry: a guide to terms, styles, and techniques*, Los Angeles 2019
- Giltay – Nijssen, L. , *Juwelen*, Bussum 1961
- Gomes Ferreira, Maria Teresa, *Art nouveau jewelry by René Lalique*, Washington 1986
- Hackenbroch, Yvonne, 'Reinhold Vasters, Goldsmith', *Metropolitan Museum journal*, 19/20 (1984/1985), p. 163-268
- Hackenbroch, Yvonne, *Renaissance jewellery*, Londen 1979
- Hahn, Max, 'Edelsteine und Perle', in Schondorff, Erica (red.), *Schmuck und Edelsteine*, München 1955, p. 83-167
- Haslinghuis, E.J., *Bouwkundige termen : verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie*, Leiden 2005
- Hinks, Peter, *Nineteenth century jewellery*, Londen 1975
- Joppien, Rüdiger, *Schmuck*, Keulen 1989
- Krautwurst, Miriam, *Reinhold Vasters; ein niederrheinischer Goldschmied des 19. Jahrhunderts in der Tradition alter Meister*, Trier 2003
- Kugel, J. *Joyaux Renaissance; une splendeur retrouvée*, Parijs 2000
- Livio, Mario, *The golden ratio and aesthetics*, Cambridge 2002
- Maurer, Kathrin, 'Archeology as a spectacle: Heinrich Schliemann's media of excavation', *German studies review*, 32 (2009), 2, p. 303-317
- Mauriés, Patrick en Possémé, Evelyne, *Figures and Faces; the art of jewelry*, Londen 2018
- Thornthorn, Peter, *Form and decoration; innovation in the decorative arts 1470-1870*, New York 1998
- Philips, Clare, *Jewelry; From antiquity to the present*, Londen 1996
- Philips, Clare, *Jewels and Jewellery*, Londen 2019
- Prak, Maarten, 'Gouden eeuwen: instituties en de bloei der kunsten in Europa (1400-1800)', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 49 (2001), 1, p. 28-42

- Ritchie, Helen, *Designers and jewellery 1850-1940; jewellery and metalwork from the Fitzwilliam Museum*, Londen 2018
- Rodini, Elizabeth, 'Baroque Pearls', *Art institute of Chicago Museum Studies* 25 (2000), 2, p. 68-71+106 (A)
- Rodini, Elizabeth, 'Enamels', *Art institute of Chicago Museum Studies* 25 (2000), 2, p. 72-75+106 (B)
- Somers Cocks, Anna en Truman, Charles, *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu*, Londen 1984
- Stearns, Peter N., *Cultures in Motion*, New York 2014
- Thompson, Sarah, 'The World of Japanese Prints' *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 82 (1986), 349/350, p. 1+3-47
- Vever, Henri, *French jewellery of the nineteenth century*, Parijs 1906-8 [vertaald door Katherine Purcell uit het Frans in 2001]
- Wardropper, Ian, 'Between art and nature: jewelry in the renaissance', *Art institute of Chicago Museum Studies* 25 (2000), 2, p. 6-15 + 104.
- Wood Cordulack, Shelley, 'Art nouveau and the will to flight', *Journal of Design History*, 5 (1992) 4, p. 257 - 272

Tentoonstellingcatalogi

- Tent. cat. Deurne- Antwerpen (Provinciaal Museum voor Kunstambachten Sterckshof), *Uit de sacristie: textiel en juwelen in kerkelijk bezit in de provincie Antwerpen*, [Kapellen] 1985
- Tent. cat. Keulen (Kölnischer Stadtmuseum) *Email: Kunst, Handwerk, Industrie*, [Keulen] 1981 (Onder redactie van Joppien, Rudiger)

Overige literatuur

- Inboedelinventaris van Reinhold Vasters, opgemaakt door Creuzer in 1909