



# Antoon van Dyck

(1599-1641)

## Portret van Frans du Quesnoy (?)

Schilderij op doek  
77,5 x 61 cm  
niet gesigneerd  
niet gedateerd

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten  
van België, Brussel

Een eerste vraag die men zich kan stellen bij het bekijken van dit portret is wellicht wie hier werd voorgesteld. Wie is deze man met wijde mantel en geplisseerde kraag, die de toeschouwer onderzoekend en tegelijkertijd ietwat dromerig aankijkt? Algemeen wordt aanvaard dat Van Dyck hier Frans du Quesnoy uitbeeldde, een van de beroemdste beeldhouwers uit onze gewesten. Deze identificatie steunt op een prent van 1751, die naar het Brussels schilderij werd gemaakt en waaronder de naam du Quesnoy vermeld staat. Nochtans zijn er redenen om aan de juistheid van dat 18de-eeuwse onderschrift te twijfelen. Het is mogelijk dat men veronderstelde dat de geportretteerde een beeldhouwer moest zijn, omdat men zich liet misleiden door de gebeeldhouwde kop die hij in de hand houdt. Een dergelijk voorwerp dient echter niet noodzakelijk als een attribuut voor het beroep van de man in kwestie te worden opgevat. Hetzelfde kunstwerk kon evenzeer in de hand gelegd worden van een geleerde of rijke handelaar, die zijn interesse voor de kunst of de antieke cultuur wilde laten blijken. De saterkop heeft bovendien niet alleen waarde als attribuut, maar werd wellicht tevens ingelast met een zuiver schilderkunstig doel: het is een levendig element dat de eenvoudige strengheid van de compositie enigszins breekt. De vermelding op de prent en de aanwezigheid van die gebeeldhouwde kop laten dus niet toe de voorgestelde met zekerheid te vereenzelvigen met Frans du Quesnoy, en het is dus veiliger het werk te rekenen tot een van de zovele 17de eeuwse portretten waarvan met de tijd de naam van de voorgestelde is verloren gegaan.

Het probleem van de identificatie hangt nauw samen met de datering van het werk. Zoals u reeds verteld werd in een vorige uitzending kan Van Dycks leven en werk ingedeeld worden in vier perioden, naargelang het land waar hij werkzaam was. Na een zeer produktieve periode te Antwerpen vertrok Van Dyck in 1621 naar Italië: in 1627 keerde hij naar Antwerpen terug; van 1632 tot aan zijn dood werkte hij hoofdzakelijk in Engeland, hoewel hij bij tussenpozen nog vaak op het vasteland verbleef. Hieruit volgt dus logischerwijze een indeling in een eerste Antwerpse, een Italiaanse, een tweede Antwerpse en een Engelse tijd. Elk van deze perioden vertoont meerdere eigen karakteristieken, maar een welafgetekende grens is soms moeilijk te trekken, en van vele werken kan men nog niet met zekerheid uitmaken waar ze te situeren zijn.

Dit schilderij lijkt ons naar de stijl en opvattingen te oordelen uit de tweede Antwerpse periode te dateren. Indien dat juist is volgt hieruit onmiddellijk dat du Quesnoy niet kan voorgesteld zijn, want indien het werkelijk du Quesnoy was, zou

Van Dyck het noodzakelijkerwijze geschilderd hebben in zijn Italiaanse tijd, de enige periode waarin hij de beeldhouwer kon ontmoet hebben. Du Quesnoy (1597-1643) was immers in 1618 naar Italië vertrokken om er zich definitief te vestigen. Hij was aldaar hoofdzakelijk werkzaam te Rome waardoor men steeds heeft aangenomen dat het schilderij moest ontstaan zijn in 1622 of 1623 toen Van Dyck eveneens in Rome verbleef. Wij kunnen echter bij deze problemen niet blijven stilstaan, en het kan terecht van bijkomstig belang geacht worden wie hier werd voorgesteld en in welk jaar het schilderij werd uitgevoerd. Interessanter is het ongetwijfeld wat meer essentieels te vernemen over het oeuvre van de kunstenaar dat hier besproken wordt. Aan de hand van de bespreking van dit schilderij kan dat uitstekend gebeuren, daar het in menig opzicht als een karakteristiek voorbeeld kan gelden van zijn kunst. Antoon van Dyck, die samen met Pieter Paul Rubens en Jacob Jordaens wordt gerekend tot het grote driemanschap van de Vlaamse Barok, hoeft u waarschijnlijk niet meer voorgesteld te worden. Het is echter de eerste maal in deze uitzendingen dat een portret van deze meester besproken wordt en dat geeft ons de gelegenheid uit te weiden over de speciale plaats die hij inneemt in dit driemanschap: hij wordt beschouwd als de vertegenwoordiger van de portretkunst. Het is in die tak van de schilderkunst dat Van Dyck een zelden betwiste ereplaats inneemt, en met zijn portretten was het dat hij de grootste roem verwierf in binnen- en buitenland.

Men kan zich afvragen op welke wijze hij die faam bereikte en of hij inderdaad de grootste portretschilder was van de drie kunstenaars. Jordaens is hierbij nooit een ernstige mededinger geweest; hoewel hij een aantal meesterlijk geschilderde portretten nagelaten heeft was hij reeds vooraf uitgeschakeld door zijn gebrek aan psychologische uitbeeldingskracht. Er blijft dus de vraag of Van Dyck een beter portretschilder was dan zijn leermeester Rubens. Dat kan niet zonder meer beaamd worden. Ongetwijfeld was Rubens groter over de ganse lijn van zijn oeuvre, en in ieder geval, ook voor dit genre, zeker de gelijke indien niet de meerdere van de jongere kunstenaar. Maar het dynamisme en de vitaliteit die hij wist te leggen in zijn portretten, en het eigen karakter dat hij eraan kon geven waren in feite onnavolgbaar, wat van de karakteristieken van Van Dycks portretkunst niet in dezelfde mate kan gezegd worden.

In het begin van zijn loopbaan sluit hij weliswaar nog nauw aan bij Rubens, zelfs zozeer dat een groot aantal portretten uit deze tijd op naam van de oude meester hebben gestaan, en van een aantal andere nog steeds niet met zekerheid uit te maken is door welk van beide meesters ze geschilderd wer-

den. Al gauw komt hierin echter verandering. Zoals hij zijn eigen weg zal opgaan voor zijn religieuze en mythologische composities, en zal afwijken van het heroïsch-grootse Rubensvoorbeeld naar een nerveuze sensibiliteit, soms naar het overgevoelige en het oppervlakkige, zo zal hij parallel daarmee een eigen portretkunst creëren met zeer persoonlijke kenmerken. In deze kunst zal het bevallige, aristocratische en geraffineerde een grotere rol gaan spelen.

Het voorbeeld van de Italianen, vooral de Venetianen heeft bij die ontwikkeling ongetwijfeld inspirerend gewerkt. Waarschijnlijk voelde hij zich meer aangetrokken tot hun verfijning, gevoeligheid en virtuoze penseelvoering. Reeds op het einde van de eerste Antwerpse periode, nog voor hij zijn Italië-reis ondernomen had, vinden wij een afwijken van de traditionele schema's die in zijn tijd voor het Vlaamse portret golden. Het is niet meer de eenvoudige, degelijke burger die stijf opgesteld wordt in de ruimte. Alle geportretteerden worden omgetoverd tot aristocratische wezens die zich vrij bewegen in hun milieu, met gratie en natuurlijkheid. In de daaropvolgende Italiaanse en tweede Antwerpse periode zal die evolutie worden voortgezet, en ze zal tot een volledige ontplooiing komen in zijn Engelse tijd, wanneer hij hoofdzakelijk als portretschilder zal optreden en de grondslag zal leggen voor de portretkunst van zijn tijd, de tweede helft van de 17de en de 18de eeuw. Deze voorkeur die wij bij Van Dyck bespeuren voor het bevallige en aristocratische, die hier en daar soms naar het oppervlakkige gaat, liet immers gemakkelijk die navolging toe. Van Dycks kunst werd onmiddellijk aanvaard door zijn tijdgenoten, en zou bovendien een reeks schema's leveren die gemakkelijk door meesters met mindere begaafdheid

waren over te nemen.

Veel meer dan Rubens, die het portretschilderen eerder als een bijkomstigheid beschouwde, voelde Van Dyck zich aangetrokken tot dit genre, dat hem speciaal scheen te liggen. Of was het zo dat hij er zich noodgedwongen toe gericht had door zijn minder veelzijdige begaafdheid? Reeds van in het begin van zijn artistieke loopbaan schijnt hij er enige last mee gehad te hebben om de verscheidene elementen van een compositie op een juiste wijze te ordenen tot een sluitend geheel. Over Rubens' verbazende verbeeldingskracht beschikte hij niet. Hij bleef veel meer aan het model gebonden en schijnt de natuur steeds nodig te hebben om als leidraad te kunnen gebruiken. Hij had meer oog voor het specifieke en het individuele, eerder dan voor het algemene en voor een totale, innerlijke visie.

De gaven die nodig waren om meesterlijke portretten te schilderen bezat hij daarentegen in hoge mate. Al deze voor Van Dyck zo typische kenmerken die hem tot een geliefd portretschilder maakten vinden zij in dit Brusselse meesterwerk terug. Opvallend is hier vooreerst zijn ambachtelijke virtuositeit, die zich door de kwaliteit van de spontane en rake toets onderscheidt van de meeste van zijn tijdgenoten. Reeds van in de vroegste periode kan Van Dyck immers met recht gerekend worden tot een van de virtuozen van het palet. Het sobere koloriet dat hier beperkt is tot enkele kleuren staat hier ten dienste van een ver doorgedreven raffinement en goede smaak, die het geheel een aristocratische indruk verlenen. Daarnaast treft ons hier de psychologische uitbeeldingskracht, waarin enkel de grootsten onder de Europese portretschilders hem evenaren.

**Nora De Poorter.**

**Bibliografie :**

**Max Rooses**, Vijftig meesterwerken van Antoon Van Dyck, Antwerpen 1900 ;

**Frank Van den Wijngaert**, Antoon Van Dyck, Antwerpen 1943 ;

**R.-A. d'Hulst en H. Vey**, Antoon Van Dyck, Tekeningen en Olieverfschetsen, Antwerpen 1960.