

Meesterwerken op papier

door Stefaan Hautekeete,
m.m.v. Robert Hoozee en Paul Huyenne

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
91-92

Informatie over kunst en musea
en openbare verzamelingen,
voorgesteld door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen i.v.z.w. in samenwerking met de A.R.T.

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
dertigste jaargang
juli/augustus/september 1992
nr. 3
driemaandelijkse periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radio-uitzendingen onder auspiciën
van de Vlaamse provincies en i.s.m.
de BRTN
Afgifttekantoor: T161

Vlaanderen telt talrijke openbare tekeningencollecties. Vele van die kabinetten nemen de vorm aan van echte schatkamers, vol meesterwerken. Vaak gaat het in feite oorspronkelijk om privé-collecties die nadien via legaten of schenkingen in de musea terecht kwamen. Ook vandaag zijn in Vlaanderen een aantal gepassioneerde kunstliefhebbers actief, die in de loop der jaren een interessante verzameling grafiek uitbouwden en hun collectie alleen op occasionele tentoonstellingen 'naar buiten brengen'. Kunstliefhebbers kunnen echter uitgebreid aan hun trekken komen in de vele openbare collecties. Een overzicht van deze musea en prentenkabinetten vindt U achteraan de editie.

Het aanbod is enorm. Daarom werden voor deze uitgave twee beperkingen opgelegd. In de eerste plaats blijven de bijdragen beperkt tot verzamelingen die bladen bezitten, getekend met de hand op papier of perkament. Alle andere vormen van grafiek, zoals lino, houtsnede, ets, enz. komen dus niet aan bod. Een tweede beperking is een tijdslijm. Het overzicht gaat niet verder dan de periode van het neoclassicisme (19e eeuw); meer recente stromingen kunnen het onderwerp vormen van een later nummer van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen.

Deze aflevering brengt een aantal duidende artikels over de esthetische waardering van tekeningen en over de evolutie van de tekenkunst met aandacht voor de wisselende functies en technieken. Een case-study van een kadastrale kaart uit de 18e eeuw sluit de uitgave af en maakt U wegwijz in de problematiek van conservatie en restauratie van kunstwerken op papier.

Het geheel wordt geïllustreerd met een reeks schitterende voorbeelden uit verschillende openbare collecties. Dat het vooral gaat om bladen gerealiseerd door Belgische of Nederlandse kunstenaars weerspiegelt de specifieke situatie in de Vlaamse musea, waarin kwalitatief hoogstaande tekeningen van Italiaanse, Franse of Duitse origine relatief schaars zijn.

De kracht van de lijn

Ondanks de groeiende publieke belangstelling voor de meest diverse artistieke uitingen, blijft de tekenkunst een nog vrij onbekend en helaas vaak ook onbemind gebied. Tekeningen blijken door hun sober karakter en kleine afmetingen veel minder aantrekkelijk dan bijvoorbeeld schilderijen, die door hun sensuele verfmaterie of het soms bonte koloriet een zeer verleidelijke charme uitoefenen op de doorsnee toeschouwer. Daardoor verkies hij het voltooide schilderij boven de tekening die door haar beknopte schetsmatigheid al vlug wordt ervaren als een slechts betekenisloze krabbel.

Deze geringe interesse voor de tekenkunst is geheel misplaatst, aangezien deze kunsttak aan de basis ligt van de verschillende plastische kunsten: het is immers door veelvuldig te tekenen, hetzij naar beroemde kunstwerken uit het verleden, hetzij direct naar de natuur, dat de kunstenaar de vormenkennis verwerft waarop hij steunt bij het schilderen of beeldhouwen.



De duivel berijdt Behemoth ca. 1120

Pen in bruin, water- en dekverf
370 x 204 mm
Universiteitsbibliotheek Gent, nr. 92

Het betreft hier een verluchte bladzijde uit het zgn. *Liber Floridus*: een schitterend manuscript, samengesteld door kanunnik Lambert van de abdij St.-Omaars, één van de toen talrijke Noordfranse ateliers. Sinds de vroege Middeleeuwen brachten de kopiïsten, in abdijen verspreid over gans Europa, gebedenboeken en psalters

voort, keurig versierd met soms wondermooie miniaturen. Dergelijke grafische creaties verschillen slechts van de actuele tekeningen doordat ze nog ondergeschikt zijn aan een context, nl. het boek dat ze moeten verfraaien en de tekst die ze veraanschouwelijken en verduidelijken. Typierend voor de Romaanse periode, waarin *De duivel berijdt Behemoth* ontstond, is de afschrikwekkende uitbeelding van de figuren. Hun fantastisch uitzicht steunt op levendige, aan de calligrafie ontleende arabesken.

Omdat tekenen gebeurt met relatief eenvoudige middelen zoals potlood, houtskool, krijt of inkt, belemmert dit medium in niets de spontane vormexploratiedrang van de kunstenaar. Bovendien brengt precies deze eenvoud van de gehanteerde technieken mee dat een tekening over een aantal unieke esthetische kwaliteiten beschikt. In weinig andere kunsttakken ervaart men immers zo direct en compleet het ritme of de energie van de kunstenaarshand. Dit verleent zelfs aan de meest behoedzame tekening een uitzonderlijke levendigheid. Aangezien de schriftuur zichtbaar blijft, is het alsof de creatie telkens opnieuw plaatsgrijpt onder de ogen van de toeschouwer. Hierdoor ruikt de tekening zich los uit haar ontstaansmoment en oogt zij steeds even jong en fris. Bovendien gunt een tekening de kijker een blik op de inspanning van de maker die met de weinige hem ter beschikking staande beeldende middelen, namelijk lijn en punt, een waaier van natuurlijke gegevens weet op te roepen. De bedreven tekenaar slaagt hierin door de vormen te reduceren tot hun meest essentiële karakteristieken en het zeer gevarieerd aanwenden van de hem aangereikte technieken en uitdrukkingmiddelen. Zo kan hij de lijn vloeiend en melodisch neerzetten in sierlijke arabesken of kort en hoekig in energieke krabbeltjes, fijne kruisarceringen of parallelle pennetrekken. Punten laten zich combineren tot streng geordende reeksen of verschijnen verspreid in een losse trillende wemeling. De openblijvende plekken en openingen van het papieroppervlak tussen lijnen of punten creëren spontaan ruimte of licht. Men kan het licht op de voorgestelde objecten ook suggereren door kleuraanduidingen via toevoegsels van met water verdunde inkt (het zogenaamde "wassen"), hoogsels in water- en dekverf of door het uitwrijven van potlood of krijt. Uiteindelijk beschikt de kunstenaar dus over een veelheid aan manieren om een onderwerp vorm te geven, gaande van een vluchtige lineaire notitie, over een suggestieve schilderachtige weergave, tot een scrupuleus realistische oplossing. Sommige tekeningen bezitten door de spontaniteit waarmee ze gecreëerd zijn een unieke eigenschap. Ze reflecteren het innerlijk creatieproces van de kunstenaar, waaruit een adembenemende vitaliteit kan spreken. Men wordt namelijk direct geconfronteerd met de wisselende intentie van de kunstenaar of met zijn soms rusteloze strijd tot het vasthouden van een indruk of een idee. Dit geldt natuurlijk enkel voor vrije, scheppende tekeningen. De meeste bladen die in dit nummer aan bod zullen komen zijn echter definitieve, volgroeide ontwerpen voor een schilderij of een gravure, die beantwoorden aan de door de opdrachtgever gestelde eisen. Aan de hedendaagse toeschouwer doen ze zich als het ware automatisch voor als zelfstandige esthetische creaties, terwijl ze door de maker geenszins als dusdanig bedoeld werden. Om een tekening ten volle te waarderen, moet men dus op de hoogte zijn van haar oorspronkelijke functie. Deze functie bepaalde immers, samen met de historische context en het heersende stijldioom, het uitzicht die de tekening aannam. Met bijzondere aandacht voor die onderlinge samenhang zullen we een reeks tekeningen voorstellen van de ingetogen kunst van de Vlaamse Primitieven, tot de gestrengde realisaties van het neoclassicisme.

Ter illustratie van de kunst van de "Vlaamse Primitieven" moeten we hier volstaan met slechts één tekening, *De aartsengel Michaël, St.-Benedictus en een heilige bisschop*. Dit is geen toeval, maar kenschetsend voor de algehele schaarste aan overgeleverde kunstwerken uit de eerste helft van de 15e eeuw. Hiervoor kan men diverse oorzaken opsommen. Vele bladen gingen verloren door vernieling: natuurlijke processen of brand, oorlogsschade, enz. De hoge prijs van de dragers, namelijk perkament en vanaf het eind van de 14e eeuw het – weliswaar goedkopere – papier, belemmerde de vlotte ontplooiing van grafische activiteiten. Bovendien apprecieerde men in deze periode de tekening nog niet als een zelfstandig esthetisch object en systematische verzamelaars, zoals wij die kennen uit latere eeuwen, ontbraken eveneens. Dit vloeiende voort uit het feit dat de tekenkunst een nogal geringe status genoot. In de Lage Landen bleef ze immers volstrekt ondergeschikt aan de schilderkunst die met figuren zoals de gebroeders Van Eyck en Rogier van der Weyden een uitzonderlijke bloei kende. Bijgevolg zijn slechts weinig tekeningen uit de kring van de Vlaamse Primitieven oorspronkelijke scheppingen. Meestal gaat het om herhalingen en replieken naar andermans schilderijen of tekeningen, die bestemd waren voor repertoria. Hierin bewaarde men kopieën van belangrijke of gerenommeerde composities met de bedoeling ze later te gebruiken voor schilderijen van eigen hand. Deze oefenschetsen halen niettemin vaak een hoog niveau en bewaren meer de geest van het origineel dan de kopieën uit latere eeuwen. Slechts een handvol tekeningen zijn met zekerheid toegewezen aan een kunstenaar. Bij andere blijft een toeschrijving twijfelachtig.

In de 15e eeuw was de zilverstift het geliefde tekeninstrument omdat het door zijn fijn lijnspoor tegemoet kwam aan het verlangde detailrealisme. Kunstenaars zoals Hugo van der Goes gingen vanaf ongeveer het midden van de 15e eeuw dit realisme met meer vloeiende losheid uitdrukken. Naast het krijt en de metaalpunt (o.a. in zilver, lood, tin of brons) kwamen dan ook pen en inkt in gebruik. Van deze middelen heeft Vrancke van der Stockt, een belangrijke navolger van Rogier van der Weyden, zich bediend in *De aartsengel Michaël, St.-Benedictus en een heilige bisschop*. Voor de gezichten en sommige handen gebruikte hij ook sanguine. Niettemin blijft Van der Stockts tekenstijl behoedzaam en minutieus, erop gericht de natuurlijke gegevens zo volledig mogelijk te beschrijven. De figuren bouwde hij op in lange curves afgewisseld met kortere lijnen in hoekige ritmes. Met parallelle arceringen, soms in omgekeerde richting boven elkaar gelegd, werden de schaduwen aangeduid op hun gedrapeerde gewaden. Geheel in de lijn van de 15e-eeuwse kunsttraditie heeft Van der Stockt de personages weinig plastisch behandeld, maar eerder hun elegantie benadrukt, bijvoorbeeld in de slanke uitbeelding van de handen met lange, fijne vingers. Deze heiligenfiguren staan op sokkels onder gotische bogen voorzien van fijn rankwerk dat uitloopt in zich grillig vertakkende bladmotieven. Dergelijke vrij monumentale

Deze heiligenfiguren staan op sokkels onder gotische bogen voorzien van fijn rankwerk dat uitloopt in zich grillig vertakkende bladmotieven. Dergelijke vrij monumentale personages in nissen zien we ook op het centrale paneel van Van der Stockts triptiek *De Verlossing* in het Prado Museum (Madrid). Dergelijke illusionistische imitaties van beeldhouwwerk kwamen, voornamelijk op grisailleschilderijen, veelvuldig voor in de gotische schilderkunst. Het blijft de vraag waartoe dit blad diende. Was het een ontwerp voor een sculptuurnabootsing als onderdeel van een schilderij of als een op zichzelfstaande compositie? Of was het een ontwerptekening voor een glasraam, een retabel, een muurschildering of een borduursel?



Vrancke van der Stockt
(? ca. 1420 - Brussel, 1495)
De aartsengel Michaël, Sint-Benedictus en een heilige bisschop
Ca. 1490
Pen in bruin, rood krijt toevoegsels,
330 × 270 mm
Inv. nr. 4025
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

De charmante aantrekkingskracht van dit blad ligt in de zin voor precieze detailuitbeelding. De boorden van de pels onderaan de kledij, de parels en edelstenen op de mijter, vormden het onderwerp van een intense studie en een liefdevolle zorgvuldige weergave. Typierend voor de sfeer van de gotiek is de ernstige, piëteitsvolle gelaatsuitdrukking van de personages met hun donkere, priemende ogen.

Uit de 16e eeuw zijn meer tekeningen overgeleverd. Dit heeft te maken met de groeiende waardering voor de tekenkunst in die tijd, die steeds meer haar plaats ging opeisen, naast de schilder- en beeldhouwkunst, als volwaardige expressievorm. De twistvraag welke van de plastische kunsten zich de belangrijkste mocht noemen werd druk bediscussieerd in tal van 16e-eeuwse kunsttheoretische geschriften. De tekening werd gezien als basisoplossing voor artistieke problemen of als noodzakelijke schakel tussen de inspiratie van de kunstenaar en het uiteindelijke kunstwerk. Onder invloed van de ideeën van de renaissance groeide ook het aanzien van de scheppende kunstenaar. Vooraanstaande meesters leverden in die tijd niet enkel ontwerpen voor hun eigen realisaties, maar tevens voor uitgevers van boeken en gravures, voor tapijtwevers, glasschilders en edelsmeden. De grote vraag naar ontwerpen stimuleerde de tekenkunst. De veelzijdigheid van de opdrachten vereiste een groter aantal technieken. Naast het tekenen met de pen, kwamen nu tevens het wassen in één of meer kleuren, het aanwenden van zwart en rood krijt en blauw of bruin papier algemeen in gebruik. Tenslotte genoot de tekening steeds meer appreciatie louter en alleen om haar eigen schoonheid. Overal in Europa – het vroegst in Italië – begon men tekeningen als persoonlijke uitingen te waarderen en als zodanig te verzamelen. Naast compositieontwerpen voor een schilderij of prent, verschenen ook afgewerkte tekeningen als zelfstandige kunstwerken die de artiest voorlegde aan een belangrijk patroon, een vriend of een gekend kunstliefhebber. Dergelijke tekeningen noemen we nu presentatiestukken. Pas tegen het einde van de eeuw vervaardigden bepaalde groepen kunstenaars in de Lage Landen voltooide, zelfstandige tekeningen die ze verkochten op de groeiende vrije kunstmarkt.

Landschappen uit voorraad

Eminente kunstenaars zoals Jan van Eyck, Leonardo da Vinci en Giovanni Bellini, hebben het landschap afgebeeld met grote getrouwheid en gevoeligheid. Maar bijna zonder uitzondering dienden hun landschappen als een achtergrond voor verhalende scènes. Pas in de eerste twee decennia van de 16e eeuw verschenen op verschillende plaatsen in Europa, onder andere in de zogenaamde Donauregio, in de streek van Venetië en in de Nederlanden, onafhankelijke landschapscomposities.

De belangrijkste landschapstraditie in de Nederlanden situeerde zich te Antwerpen, waar een drukke activiteit heerste in de vele, sterk bemande ateliers. Een dergelijke bedrijfsmatige organisatie bleek noodzakelijk om het hoofd te kunnen bieden aan de talrijke bestellingen van de toen internationaal zeer geliefde Vlaamse landschapschilderijen. In deze ateliers circuleerden schetsboeken met tekeningen van allerlei landschapsmotieven en -composities, waaruit men kon putten bij de opbouw van het schilderij. Dergelijke kunstenaarsschetsboeken pasten nog in de middeleeuwse traditie van de repertoria. Gezien hun functie als werkdokument zijn er weinig bewaard gebleven. Een van die zeldzame exemplaren is het schitterende *Errera schetsboek* (afb. p. 85), vermoedelijk ontstaan tussen 1530 en 1545 en

genoemd naar de laatste 19e-eeuwse privé-bezitter, Paul Errera. De bundel bevat 84 folio's met een brede waaier aan onderwerpen: figuren, maar ook landschapselementen (studies van bomen, rotsen, huizen,...) of soms zeer uitgewerkte panoramische gezichten op steden, havens, landschappen enz. Men neemt aan dat het gaat om tekeningen naar gerenommeerde landschapscomposities van andere kunstenaars, maar ook om tekeningen die in het atelier uit de eigen verbeelding werden getekend.

Dit zou op het blad *De hoeve* de perfect uitgebalanceerde schikking kunnen verklaren met de glooiende daken van de schuren en huizen keurig geschaard rond de bonkige, centrale toren. Evenmin improvisatorisch lijkt de tekenschriftuur die ondanks haar vrij, schetsend karakter getuigt van een grote zorgvuldigheid. De vormen zijn zeer precies en gedetailleerd opgeroepen met vele korte, dicht op elkaar geplaatste lijntjes, punten en haakjes naast minutieus getrokken evenwijdige arceringen. Het geheel baadt in een rustige sfeer en is van een ontroerende anekdotiek. Het *Errera schetsboek* bevat ook een aantal bladen waarvan de impulsievere tekenstijl en de originele beeldoplossingen doen vermoeden dat het om echte natuurstudies gaat.

Vele van de in het schetsboek opgenomen motieven zien we opduiken in de schilderijen van een hele reeks kunstenaars, hoofdzakelijk uit Antwerpen, zoals Matthijs Cock, Cornelis Massys, Joachim Patenier en Lucas van Valkenborch. Aan ieder van hen heeft men het *Errera schetsboek* willen toeschrijven, maar tot op heden overtuigt geen enkele identificatiepoging.

Deze meesters beoefenden een landschapstype dat door Patenier tussen 1515 en 1524 werd ontwikkeld: "het kosmische wereldlandschap". Hierin kreeg de toeschouwer vanuit een hoog gelegen standpunt een verre blik op een uitgestrekt gebied, dat 'de Wereld' symboliseerde. Vandaar dat in dergelijke compositie vaak op een volkomen fantaisistische manier, allerlei natuurlijke en architecturale elementen, naast een veelheid aan verhalende scènes, waren samengebracht in een wijds panorama. In de lijn van die traditie ligt *Bergachtig landschap* (afb. p. 85) van Cornelis Massys, de zoon van Quinten. Toch staat *Bergachtig landschap* reeds dichterbij de



Het Errera-schetsboek

De hoeve

Antwerpen, ca. 1530-1545

Blz. 112

Pen in bruin, 127 × 198 mm

Inv. nr. 4630

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Cornelis Massys

(Antwerpen, ca. 1505/1508 -
ca. 1557)

Bergachtig landschap

1540

Pen in bruin, 199 × 312 mm

Gesigneerd met monogram en
gedateerd rechts onderaan, met pen
in bruin: "CMET 1540"; de "T" is in
een lichtere inkt en later bijgevoegd

Inv. nr. 4060/2464 (Collectie de
Grez)
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel



realiteit dan Pateniers composities met hun bizarre rotsformaties en kan Massys' visie als rustiger en intiemer omschreven worden. Door zijn concentratie op de weergave van de natuur en het verdwijnen van de verhalende thematiek die bij zijn voorgangers nog vaak aanwezig was, zet Massys een belangrijke stap in de richting van de creatie van een puur landschap, zoals we dat bij Pieter Bruegel de Oude vinden. Zijn tekening biedt de toeschouwer een vredige aanblik op een nog lieflijke en ongerepte natuur. Massys' karakteristieke korte, krasserige pennetrekjes, gecombineerd met het uitgespaarde papier, suggereren prachtig de vormen. De voorgrond, gemodelleerd met strakke, droge arceringen, wordt gemarkeerd door een hoge boom, waarvan de stam zich als een spiraal naar boven schroeft. De kruin is summier aangeduid met kleine ronde haaltjes en scherpe pittige streepjes die lichtjes het papier raken. Massys' tekeningen vertonen steeds een bestudeerde precisie in het plaatsen van de vormen en een gedegen gevoel voor ritmische, in het vlak gedachte decoratieve afbeeldingen. *Bergachtig landschap* lijkt, in tegenstelling tot *De hoeve*, geen tekening voor een schilderij, maar komt door de voltooide uitvoering en de opvallende wijze waarop het monogram en de datering zijn aangebracht eerder naar voor als een onafhankelijke creatie die was bedoeld als presentatiestuk.

Italiaanse stijl op Vlaamse leest

Tegen het einde van de 15e eeuw vertoonde de kunst in de Lage Landen nog uitgesproken conservatieve trekken. In Italië daarentegen bruisde het van de vernieuwingen en genieën als Rafaël en Michelangelo creëerden er de norm bij uitstek voor het artistieke streven van die tijd. Hun voorbeeld vond in de loop van de 16e eeuw ook navolging bij een grote groep Zuid- en Noordnederlandse kunstenaars waartoe o.a. Jan Gossart en Barend van Orley behoorden. Ze raakten vertrouwd met de progressieve vormtaal via een Italiëreis of gravures naar het werk van de Italiaanse meesters. Ook de kartons van Rafaël voor de (te Brussel geweven) serie wandtapijten met de Handelingen der Apostelen droegen aanzienlijk bij tot de verspreiding van de renaissance-stijl in de Lage Landen.

De Antwerpenaar Frans Floris verbleef tussen 1541 en 1547 in Italië (onder andere in Mantua en Rome) waar hij vooral onder de indruk raakte van Michelangelo's fresco *Het Laatste Oordeel*, naast de creaties van sommige maniëristen zoals Giorgio Vasari, Francesco Salviati en Agnolo Bronzino. Terug in Antwerpen introduceerde hij als eerste in onze gewesten een monumentale stijl met een harmonische opbouw van de ruimte en de menselijke gestalte. Inderdaad verschijnen op Floris' tekening *Sint-Jan de Evangelist in de kokende olie* (afb. p. 88) naast de ietwat stroeve personages met knokige ledematen ook andere met een meer gespierde anatomie zoals bijvoorbeeld de beulsknecht links, die het vuur aanwakkert. Bovendien toonde hij zich hier bezorgd om de pose en het arrangement van de personen in het architecturale kader. Binnen de eerder nauwe ruimte van de ruïnes van een halfcirkelvormige tempel creëerde hij een in essentie symmetrische en afgewogen compositie.

Verschillende motieven zoals de toga's van de mannen, de sandalen of de zwevende engel met een krans en palmtak, heeft hij ontleend aan de kunst uit de antieke oudheid die hij in Rome grondig had bestudeerd. De nogal vreemde vormgeving van sommige personages, enigszins gekunsteld door hun uitgelengde lichaam en statische pose, verleent dit blad een zeker fantastisch effect, nog versterkt door het vitale bruinrode lavis. Vermoedelijk diende dit blad, samen met een zeer verwante tekening in Dresden, als een compositieschets voor een altaarstuk voor een gildealtaar.

Omtrent het midden van de 16e eeuw manifesteerde zich een nieuw samenwerkingsverband tussen uitgever, beroepsgraveur en kunstenaar. Deze laatste bracht niet meer, zoals vroeger, zelf zijn inventie op de plaat, maar liet dit over aan een professionele graveur. De grafiek die op deze manier ontstond, duidt men aan met de algemene benaming "reproductiegrafiek". De arbeidsmethode, die eerst ontwikkeld werd in Italië, waaide rond het derde decennium van de 16e eeuw over naar de Nederlanden en bracht een ware vloedgolf van prenten op gang. De spil van het hele gebeuren was vaak de uitgever die het besluit nam om een populair werk te herdrukken of om een nieuw op de markt te brengen. Hiervoor kon hij bestaande tekeningen aanwenden of kunstenaars engageren om nieuwe ontwerpen te maken. Zo contacteerde de vooraanstaande uitgever Hiëronymus Cock, die in 1550 te Antwerpen de prentenuitgeverij "In de Vier Winden" opende, niemand minder dan Pieter Bruegel de Oude met het verzoek schetsen te leveren voor moraliserende en allegorische gravures. Bruegels tekening *De Voorzichtigheid* (afb. p. 87) is een dergelijke schets, die behoort tot een reeks met de voorstelling van de Zeven Deugden. Bruegel vervaardigde ze korte tijd na zijn reeks de Zeven Doodzonden, in de tweede helft van de jaren vijftig. Ze verschenen in 1560. De graveur was vermoedelijk Philips Galle. Het thema van de strijd tussen Deugd en Zonde gaat feitelijk terug op vroeg-christelijke geschriften, maar ook in de toenmalige literatuur vond Bruegel materiaal. Bruegels kunst geeft vaak een idee van zijn vertrouwde met eigentijdse religieuze en filosofische onderwerpen. Hij was immers een gecultiveerd man, lid van een kring humanisten en bekend met de geschriften van een aantal invloedrijke filosofen, waaronder Dirck Volckertszoon Coornhert. Bruegels *Deugden* illustreren de opvatting dat de passieve theoretische aspecten van Deugd onvolledig zijn zonder praktische actie. Op de tekening met de Voorzichtigheid (in het Latijn: *Providentia*, dit is Vooruitziendheid) stellen de diverse personages vooruitziende handelingen. Ze volgen dus het Latijnse onderschrift "Indien je verstandig wil zijn, richt dan je blik op de toekomst en stel u alles voor wat kan gebeuren". Links op de voorgrond is men bezig met het inzouten van grote stukken vlees, terwijl de schuur gevuld wordt met grote voorraadzakken en sprokkelhout. Op de vensterbank staan potten ingemaakt voedsel. In de achtergrond beveiligen zakenlui hun geld in een koffer. Ernaast ligt een zieke, oude man met aan zijn bed een



Lambert van Noort
(Amersfoort, ca. 1520 - Antwerpen, 1570)

Salomon en de koningin van Saba

Pen in bruine inkt, blauw gewassen,
268 × 225 mm

Gesigneerd midden onderaan in
bruin: "Lamberto de Noort/ Inuentor.
An. 1568"

Inv. nr. 4060/2714 (Collectie de
Grez)

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel



Pieter Bruegel de Oude
(? 1527/28 ? - Brussel, 1569)

De Voorzichtigheid

1559

Pen in bruin, 224 × 300 mm
Gesigneerd en gedateerd onderaan
links, pen in bruin: "BRUEGHEL
1559"

Inv. nr. 4060/490 (Collectie de Grez)
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Temidden van alle bedrijvigheid staat Prudentia met in haar linkerhand een spiegel die wijst op zelfkennis. Op haar hoofd een zeef die Goed en Kwaad, Waarheid van Leugen moet onderscheiden. In haar hand houdt ze een doods-kist met een groot kruis, symbool van een christelijke dood. De kist herinnert eraan dat de dood komt als een dief in de nacht en roept op tot permanente waakzaamheid. Onder haar voeten liggen brandladders met daarnaast lederen blusemmers en een brandspuit en brandhaak. Dit was geen overbodige luxe in een tijd waarin elke brand door het overvloedig gebruik van hout voor de huizen, een ware catastrofe betekende.



**Frans Floris
(Antwerpen, 1519/1520-1570)
Sint-Jan de Evangelist in de
kokende olie**

Ca. 1545-1547

Pen in bruin, roodbruin gewassen,
sporen van zwart krijt,

233 x 305 mm

Gesigneerd met monogram links
onderaan: "FF"

Inscriptie bovenaan midden, met
lichtbruine inkt: "mº francisco floris
d'Anversa"

Inv. nr. 4060/3940 (Collectie de
Grez)

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

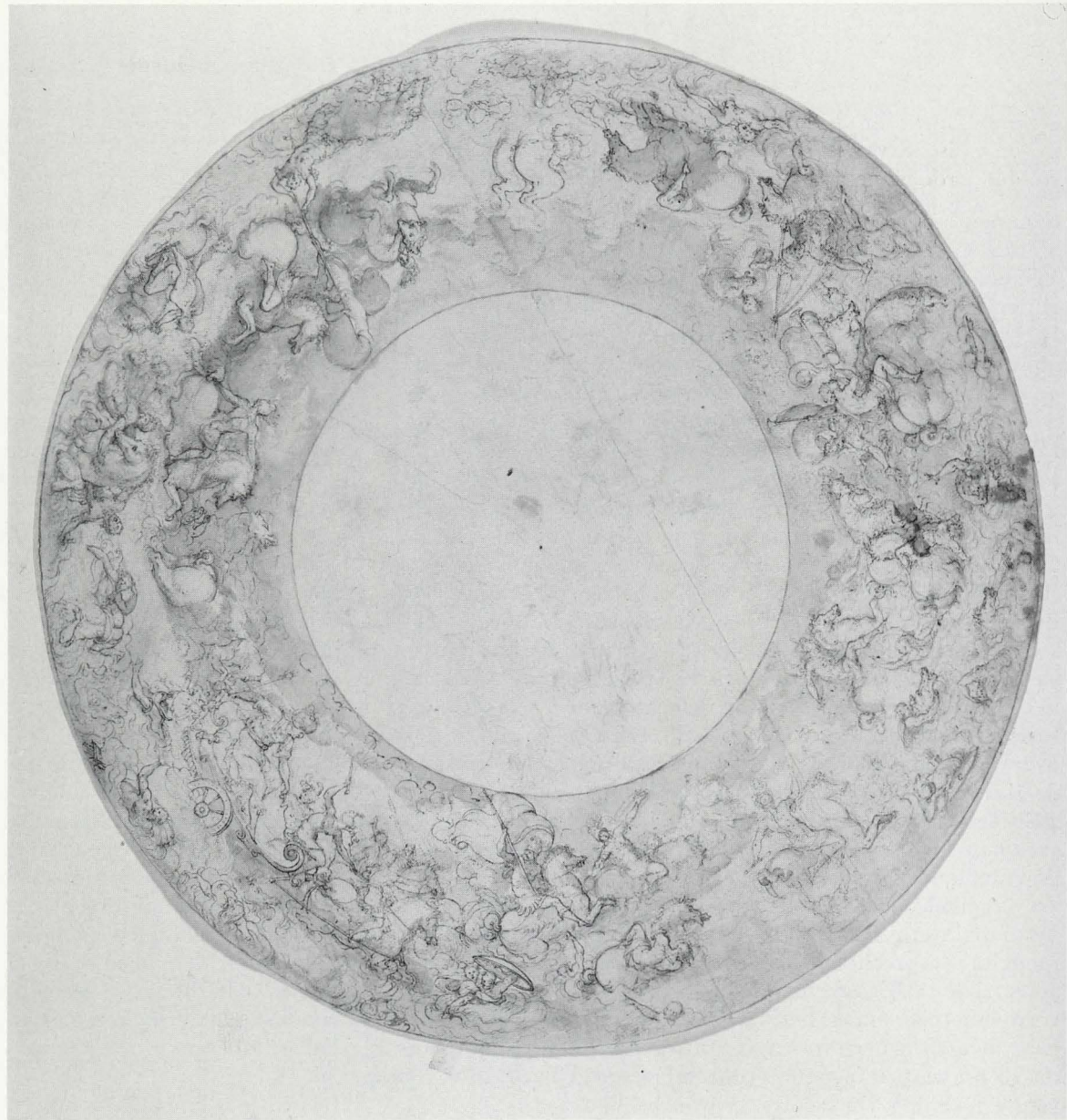
Deze tekening toont een episode uit
de legende van St.-Jan de Evangelist.
Predikend in Efeze werd hij
gearresteerd en op last van keizer
Domitianus te Rome publiekelijk
terechtgesteld door onderdompeling
in een vat kokende olie. Sint-Jan
bleef echter ongeschonden en stak
trionfantelijk de handen in de lucht.

chirurgijn die zoals toen gebruikelijk was een diagnose stelt door de urine te onderzoeken. De man die bij hem zit is mogelijk een priester die de laatste biecht afneemt of een notaris die de oude man helpt bij het maken van zijn testament.

Stilistisch corresponderen de Zeven Deugden met een algemene ommekeer van Bruegels opvatting rond 1559. Hij maakte zich los van de fantastisch-diabolische wereld van Hiëronymus Bosch, die vaak samenging met een overladen, moeilijk te duiden beeldspraak en richtte zijn aandacht meer op de nauwgezette weergave, onverbloemd en toch vol warme humor, van de handelingen en drijfveren van zijn tijdgenoten. In tekeningen zoals *De Voorzichtigheid* hanteert Bruegel een zeer gevarieerde schriftuur die het minutieus beschrijvende combineert met het vitaal creatieve. Deze tekenstijl is nieuw en revolutionair: de objecten ontstaan uit kleine punten, scherpe krabbeltjes en flitsende haakjes. Steeds verschillend van richting, intensiteit en dikte, leggen ze getuigenis af van Bruegels ongemeen trefzekere en vaardige hand. Bovendien kwam hij door dit meer atmosferisch gebruik van lijn en inkt vaak tot een bijna impressionistische vormweergave, zoals hier in het idyllische riviergezicht op de achtergrond. Bruegels flexibele techniek kwam niet enkel voort uit artistieke overwegingen, maar ook uit de noodzaak zich aan de eisen van de gravure aan te passen. Daarom geeft hij op zijn ontwerpen, zoals *De Voorzichtigheid*, alles tot in de kleinste details weer, vaak met lijnpatronen, die eigenlijk typisch zijn voor een gravure: fijne, parallelle of gekruiste arceringen. Zo vergemakkelijkte hij aanzienlijk de opdracht van de beroepsgraveur die vaak elke lijn van Bruegels nauwgezet modello overbracht op zijn plaat. Dit gebeurde door de achterzijde van de tekening te bedekken met krijt en vervolgens elke lijn als het ware te calqueren door erover te gaan met een scherp voorwerp. Bruegel hield er rekening mee dat de ontwerpen bij het afdrukken het spiegelbeeld laten zien van de tekening. Dit verklaart bijvoorbeeld de vele linkshandige mensen die voorkomen op zijn modeltekening. Om het suggestieve effect van zijn composities in overeenstemming met hun belerende functie te vergroten, legde Bruegel het accent op de essentiële vormkarakteristieken. Hij vermeed krachtige schaduwen, precies om de regelmaat van het oppervlak niet te verstoren. Door een losse, maar zorgvuldig geritmeerde opstelling verdringen de verschillende scènes elkaar niet en dit ondanks de afbeelding van vele, van veraf geziene figuurtjes. Sommige bezitten een gebalde kracht, die in zijn latere studies nog zal toenemen. Hun massieve karakter vloeit deels voort uit de helder aangewende contourlijnen, die Bruegel als enige in de Nederlanden op dezelfde manier accentueerde als de Italianen uit de bloeitijd van de renaissance. Bruegels ontwerpen voor gravures, zoals *De Voorzichtigheid* werden al in zijn tijd beschouwd als een essentieel onderdeel van zijn oeuvre en als zelfstandige kunstwerken verzameld.

Naast schetsen voor kopergravures, leverden vooraanstaande kunstenaars in de 16e eeuw ook geregeld ontwerpen voor glasramen. Van de Noordnederlander Lambert van Noort die zich in 1549 in Antwerpen vestigde, zijn vrij veel dergelijke tekeningen bekend onder andere voor monumentale kerkvensters. Van Noorts *Salomon en de koningin van Saba* (afb. p. 87) lijkt, gezien de cirkelvormige lijn onderaan het blad, eerder een ontwerp voor een klein, rond ruitje. Die kwamen toen veelvuldig voor als sierelement in sacristieën, kapellen, kloosters, privé-woningen en stadsgebouwen. Wellicht behoorde *Salomon en de koningin van Saba*, samen met een verwant blad van rond formaat, dat wordt bewaard in Berlijn, tot een reeks, bestaande uit zes episodes, die de geschiedenis van Salomon voorstelde. Een dergelijk modello beeldde op kleine schaal alle opvallende details af van een compositie en functioneerde als een legaal document voor de goedkeuring van een project door de opdrachtgever. Het wordt ook aangeduid met de Latijnse term *vidimus*, wat betekent: “we hebben het gezien” en slaat op het feit dat zowel de opdrachtgever als de glasschilder de tekening hadden goedgekeurd. Op basis van zo'n modello voerde men een karton (dit is een patroon op papier op ware grootte) uit, dat reeds de lijnen bevatte van de loodstrippen en de kleuraanduidingen. Aan de hand van dit karton koos, sneed en schilderde de glazenier uiteindelijk het glas. In *Salomon en de koningin van Saba* heeft Van Noort, geheel in overeenstemming met de decoratieve eisen van de glasschilderkunst, het verhaal geënceneerd als een theatraal gebeuren. Hij bedacht de architecturale omlijsting als een soort decor met Romeins aandoende pilasters en rondbogen, waarvoor de figuren de actie uitbeelden, bijna zoals acteurs, van dichtbij gezien op een scène. Ze bezitten een geweldige monumentaliteit en hun robuuste, uitgesproken plastische weergave herinnert aan de kunst van Frans Floris, bij wie Van Noort in de leer is geweest. Dit blijkt tevens uit zijn lavistechniek, waarbij gradaties van blauwe inkt krachtige volumes bouwen vol doorlichte schaduwen en zachte licht-donker overgangen. Dat Van Noort evenveel als Frans Floris dweepte met de Italiaanse kunst, blijkt uit het overvloedig gebruik van antieke kledij- en siermotieven alsook uit de contrastrijke poses van sommige figuren, zoals de man links die ontleend lijkt aan het oeuvre van Parmigianino of Perino del Vaga. Dank zij een evenwichtige opbouw bracht hij eenheid en rust in de compositie zodat het blad een zekere grandeur uitstraalt. Hiertoe wordt in belangrijke mate bijgedragen door het sprankelende blauw van het lavis. Het verzacht het sculpturaal karakter van de figuren, neergezet in een vloeiend ritme van curves en scherpe, ongebroken lijnen.

Jean Cousin, jr.
(Lens, ca. 1522 - Parijs, ca. 1594)
Farao verdrinkend in de Rode Zee
Ca. 1568 ?
Pen in bruin en grijs, paars en grijs
gewassen op een aanzet in zwart
krijt, 343 mm (?)
Inv. nr. 528 (Collectie de Grez)
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel



Voor de meest diverse kunststakken hebben de grote meesters uit de 16e eeuw ontwerpen geleverd. Dat dit soms aanleiding gaf tot bladen met een nogal ongewone vorm illustreert *Farao verdrinkend in de Rode Zee* (afb. p. 90) van de Fransman Jean Cousin jr. Het is hoogstwaarschijnlijk een project voor een schaal en meer bepaald voor de rijk versierde boord ervan, die men in reliëf dreef of ciseleerde in het metaal. Mogelijk behoorde het blad tot Cousins ca. 1568 gecreëerde *Livre de La Fortune* dat ongeveer 200 modelcomposities bevatte, bestemd voor goudsmeden en andere artisanale kunstenaars. Geheel volgens de mode van dergelijk smeedwerk heeft Jean Cousin de figuratie uiterst precies weergegeven in een bijna kalligrafische tekenstijl. De vele dramatische taferelen kregen vorm door de nerveuze afwisseling van scherpe lijntjes en fijne, vaak krullerige pennetrekjes. Dit onrustig grafisch karakter ondersteunt het gevoel van paniek en chaos dat uitgaat van de door de aanzwellende golven bedreigde ruiters. Hun dynamische poses en atletische gestalten, vaak op de rug gezien en weergegeven in een op spectaculaire effecten berekende verkorting, getuigen van Cousins bewondering voor de heroïsche stijl van Michelangelo. De gekunstelde houdingen van sommige figuren en hun opmerkelijke elegantie geven aan

dat Cousin ook op de hoogte was van de artistieke evolutie die plaatsgreep in Fontainebleau. Voor de decoratie van het paleis in Fontainebleau introduceerden de Italianen Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio en Nicolo dell'Abate een geraffineerde en gracieuze vormentaal, bekend als het maniërisme, die sterk aansloeg bij de Franse kunstenaars.

Ook het oeuvre van de Antwerpenaar Maarten de Vos weerspiegelt een bewondering voor de toenmalige progressieve Italiaanse artistieke tendensen. Hij was een leerling van Frans Floris en getraind in Rome, Florence en Venetië. Na de dood van Pieter Bruegel de Oude (1569) en Frans Floris (1570) manifesteerde hij zich als de leidende figuur binnen het Antwerpse kunstmilieu. Een groot deel van zijn loopbaan besteedde hij aan het uitvoeren van doeken voor privé-verzamelaars en altaarstukken, meestal ter vervanging van de in 1566 of 1581 door de Beeldenstorm vernielde gildelaltaren. De *Kruisafname* (afb. p. 91) is een zeldzaam voorbeeld van een ontwerptekening voor een schilderij. De ca. 500 bewaard gebleven bladen van De Vos zijn immers schetsen voor gravures en boekillustraties, onder andere voor zogenaamde "prentbijbels". Daaruit komt hij naar voor als een

geboren illustrator, die ongemeen gemakkelijk componeerde in een typische, vlot schetsende techniek. In de *Kruisafname* combineerde hij een compositieschema ontleend aan Dieric Bouts met motieven (namelijk de ladders) van de Romeinse renaissancekunstenaar Daniele da Volterra. De tekening heeft echter een onvervalst eigen karakter, onder andere door De Vos' karakteristieke nerveuze en zwierige lijnvoering. De korte, trillende pennetrekken in combinatie met het krachtige lavis verlenen de voorstelling een dynamische en onrustige aanblik. Christus' overdreven uitgewerkte musculatuur en het uitgelengde lichaam, evenals de figuren onderaan met hun kleine hoofdjes, weergegeven in sierlijke houdingen, verwijzen naar maniëristische principes. In dezelfde lijn ligt het gevoel van ruimtelijke onbepaaldheid, dat ontstaat uit de abrupte overgang tussen het gebeuren vooraan en de scènes op de achtergrond. Het blad draagt de sporen van een onderverdeling in vierkanten (het zogenaamde "kwadrateren") uitgevoerd in zwart krijt. Dit was een techniek die dikwijls werd toegepast om het overbrengen van de compositie op een andere drager (bijvoorbeeld doek) van een groter formaat te vergemakkelijken.



Maarten de Vos
(Antwerpen, 1532-1603)
Kruisafneming
Ca. 1585-1590
Pen in bruin, bruin en zwart
gewassen, 318 × 283 mm
Inv. nr. 1911-GQ
Museum voor Schone Kunsten, Gent

Eén van de grootste verworvenheden van de renaissance is het streven naar de natuurgetrouwe voorstelling van de zichtbare werkelijkheid. In sommige late werken van kunstenaars uit de hoogrenaissance zoals Michelangelo en Rafaël duikt echter een extreme idealisering op van de realiteit die moest getuigen van de virtuose vaardigheid en het unieke stijlgevoel, in het Italiaans "de maniera", van de kunstenaar. Dit uitte zich in het overdreven uitwerken van anatomische details en het onnatuurlijk uitlengen van de figuren, gevat in gecompliceerde poses zodat een summum aan sierlijkheid en gratie bereikt werd. De maniëristische idealen spraken, rond 1520, veel jonge kunstenaars aan zoals Perino del Vaga en Giulio Romano in Rome en verspreidden zich razendsnel over geheel Italië. Ook erbuiten kwamen steden zoals Fontainebleau, München, Praag en Haarlem in de greep van de maniëristische kunst die tegen het derde kwart van de 16e eeuw een internationale verspreiding kende. Eén van de leidende figuren van dit late maniërisme was de Antwerpenaar Bartholomeus Spranger, die de nieuwe trends leerde kennen in Parijs, Milaan, Parma en Rome. De tekening *Neptunus en Cenis* (afb. p. 92) dateert van omstreeks 1580, toen hij in dienst trad van de kunstminnende keizer Rudolf II in Praag. Deze volgroeide compositieschets met de in het oog springende signatuur deed dienst als modello voor een schilderij (nu helaas verdwenen). Gezien het prestige dat Sprangers ontwerpen genoten, hoeft het niet te verwonderen dat ook deze opvallende compositie in prent werd gebracht. De graveur was Jan Sadeler. Spranger ontleende het thema *Neptunus en Cenis* aan de klassieke mythologie en meer bepaald aan de toen zeer populaire *Metamorfosen* van de Romeinse auteur Ovidius (1e eeuw v. Chr.). De goden die erin optreden, lieten de maniëristische kunstenaars toe hun kunde te etaleren in de weergave van het menselijk naakt. Hiervoor baseerden ze zich niet langer op tekeningen naar levend model, maar op meesterwerken uit de renaissance of scheppingen van tijdgenoten en hun persoonlijke verbeeldingskracht. De interesse voor de vroeger als bron van alle schoonheid geldende werkelijkheid verminderde sterk in het maniërisme. Alle aandacht spitste zich nu toe op de kunstzinnige uitdrukking zelf, waarbij de fantasie een steeds grotere rol kreeg toebedeeld. Zo heeft Spranger in *Neptunus en Cenis* de naakten uit zijn geheugen getekend en zich voor hun dynamische houding geïnspireerd op een compositie van Perino del Vaga. Het verklaart misschien de nogal bloedloze indruk die van deze figuren uitgaat. De figuren lijken geabstraheerd alsof het ging om accentrijke, maar levenloze ornamenten. Spranger treft de kijker vooral door de verbluffende virtuositeit, waarmee zijn soepele arabesken spontaan afgewisseld met krullerige en hoekige lijnstukken, trillend en onrustig de vormen schetsen. Het geheel steunt op de snel met pen getrokken contourlijnen die helder de weinig gedifferentieerde oppervlakken omsluiten. Toevoegingen in witte dekverf dienen om het licht te vangen en zorgen voor een schilderachtige toets die vergelijkbaar is met het effect in sommige tekeningen van de Italiaanse maniërist Parmigianino. Diens etherische vormtaal en oververfijnd figuurideaal

hebben Spranger sterk beïnvloed, hoewel een blad als *Neptunis en Cenis* aantoonde hoe hij de gestalten een krachtiger plasticiteit verleent. Dit verraadt zijn vertrouwdheid met de energieke sculpturen van de naar Italië uitgeweken Vlaming Jean de Boulogne (Giambologna) waarmee hij de voorliefde deelt voor gekunsteld in elkaar gevlochten figuren. Vaak bezitten dergelijke composities een erotisch karakter, zoals dit blad waar de heroïsche sfeer en de theatrale geste van de angstige Cenis herinnert aan werken van de Brusselse maniërist Hans Speckaert.

Sprangers expressieve stijl, gevormd door een variëteit aan invloeden, oogste groot succes bij publiek en kunstenaars. Velen zouden hem op het einde van de 16e eeuw navolgen, zoals de belangrijke, in Haarlem werkzame kopergraveur en tekenaar Hendrick Goltzius. Reeds op het einde van de jaren 1680 zei Goltzius de artificiële stijl van Spranger vaarwel. Na zijn reis naar Italië (1590-91) begon de waarneming van de realiteit een sterkere rol te spelen in Goltzius' kunst, naast de voorbeelden van antieke sculpturen en renaissanceschilderijen. Parallel hiermee zocht hij naar meer grootsheid en idealisering, zoals blijkt uit de magistrale ontwerptekening *Venus tussen Ceres en Bacchus* (afb. p. 93) van 1599. De expressief in elkaar geweven heroïsche figuren uit Sprangers tekening maakten hier plaats voor meer natuurlijk geproportioneerde lichamen, gevat in een rustiger en harmonischer beweging. Toch toont het atletische torso van Bacchus hoe Goltzius nog zoekt te beantwoorden aan een klassiek schoonheidsideaal, echter zonder nog de maniëristische overdrijvingen toe te passen. De organische plasticiteit, verhoogt het warme levensgevoel dat spreekt uit deze naakten. Ze bezitten een veel vitaler karakter dan Sprangers eerder bloedloze figuren. Dit lijkt erop te wijzen dat Goltzius de fantasie verliet en zich ging steunen op de directe observatie van de werkelijkheid. Er bestaan van Goltzius inderdaad een handvol tekeningen naar het levend model, die behoren tot de vroegste voorbeelden van dit genre in de Noordelijke tekenkunst.

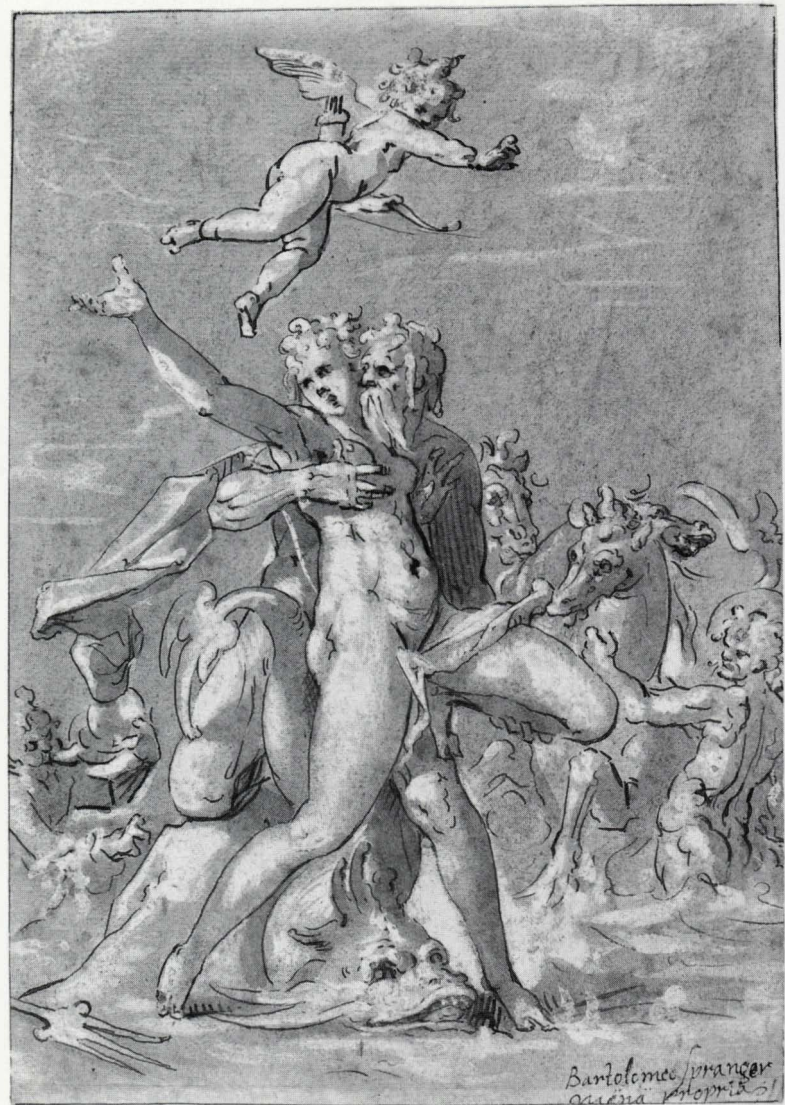
Dat de lichamen op *Venus tussen Ceres en Bacchus* met meer leven bezield lijken, heeft ook te maken met de briljante wijze waarop Goltzius hier een veelheid aan technieken heeft toegepast. Krachtige penseelstrepen in bruine inkt en scherpe zwarte krijtlijnen bouwen de volumes op. Deze worden ingevuld met gewassen bruine en grijze inkt afgewisseld met witte, bruine, roze en grijsblauwe dekverf, naast zones uitgewreven zwart en rood krijt. Aldus ontstaat een boeiend picturaal weefsel, vervuld van licht en ongemeen rijk aan kleur- en toonnuances. Bovendien lukte het Goltzius, door het doordacht aanwenden van de kleur, de contouren van de met elkaar verbonden figuren te verduidelijken en ze te laten uitkomen tegen het beschaduwde bed. Het schetsmatig karakter van sommige onderdelen zoals de baldakijn en de engelen linksboven heeft te maken met de functie van de tekening. Het is een compositieschets, die Goltzius maakte ter voorbereiding van zijn enig bekende grisaille (bewaard te Londen) uitgevoerd met penseel en tinten grijze en witte olieverf over een schets van zwart krijt op papier. Goltzius gebruikte de techniek van het doortrekken (doorgriffelen) die hij kende uit zijn graveerpraktijk, om door middel van een scherp voorwerp de hoofdlijnen van de compositie van de

Brusselse tekening over te brengen op het blad waarop hij de grisaille schilderde.

Gelukkig heeft *Venus tussen Ceres en Bacchus* geen beschadiging overgehouden aan deze behandeling, hoewel de sporen van het doorgriffelen zichtbaar bleven. Zoals dit met veel van Goltzius' composities het geval was, verscheen ook van dit werk een prent van de hand van de beroemde graveur Jan Saenredam.

Venus tussen Ceres en Bacchus illustreert slechts één techniek van de zowel stilistisch als thematisch ongemeen veelzijdige Hendrik Goltzius. Door zijn natuurgetrouwe behandeling van figuren, planten, dieren en landschappen, maakt hij deel uit van de groep wegbereiders van het 17e- eeuwse realisme.

Hiertoe behoort tevens zijn meest begaafde leerling Jacques de Gheyn.





Jacques de Gheyn II
(Antwerpen, 1565 - Den Haag, 1629)

Studie van vier vrouwen

Ca. 1602-1603

Zwart en wit krijt, pen in bruin,
261 × 322 mm

Inv. nr. 4060/1346 (Collectie de Grez)

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Ondanks het tastbare karakter van deze figuren, die vervuld zijn van echte levenswarmte, spreekt er uit hun monumentale voorstelling een opvallende présence. De vraag of De Gheyn in dergelijke realistisch weergegeven scènes uit het dagelijkse leven, een figuurlijke betekenis verborg, blijft nog steeds een levendig discussiepunt voor de kunsthistorici.

Bartholomeus Spranger
(Antwerpen, 1546 - Praag, 1611)
Neptunus en Cenis

Ca. 1580

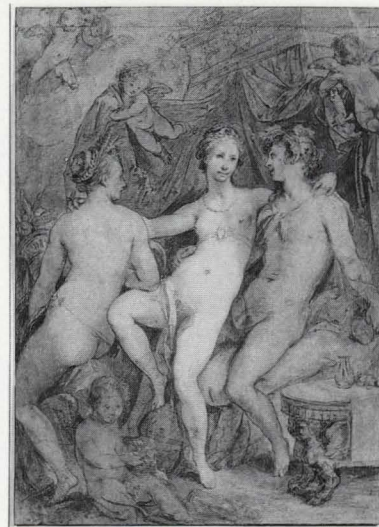
Pen in bruin, bruin gewassen en
witte dekverf op beige papier,
245 × 174 mm

Gesigneerd rechts onderaan, met
pen in bruin: "Bartolomeo Spranger/
mana propria"

Inv. nr. 5, Cat. nr. A.II.3

Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen

Dit blad toont Cenis, dochter van Elatus, die zich vertwijfeld poogt los te maken uit de greep van de opdringerige Neptunus. Daarachter bevindt zich het gespan van de zeegod met wild steigerende paarden. Ovidius verhaalt in het 8e boek van zijn *Metamorfosen* hoe Cenis, een buitengewoon aantrekkelijke vrouw, van haar eer wordt beroofd door Neptunus. Daarop vroeg ze de zeegod haar te veranderen in een man opdat zo iets niet meer zou voorvallen.



Hendrick Goltzius
(Mühlbracht, 1558 - Haarlem, 1617)

Venus tussen Ceres en Bacchus
1599

Zwart en rood krijt, gewassen in
bruine inkt, water- en dekverf in
diverse kleuren op lichtgelig papier,
402 × 287 mm

Inv.nr. 4060/1362 (Collectie de Grez)

Kleurenafbeelding: zie titelpagina

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

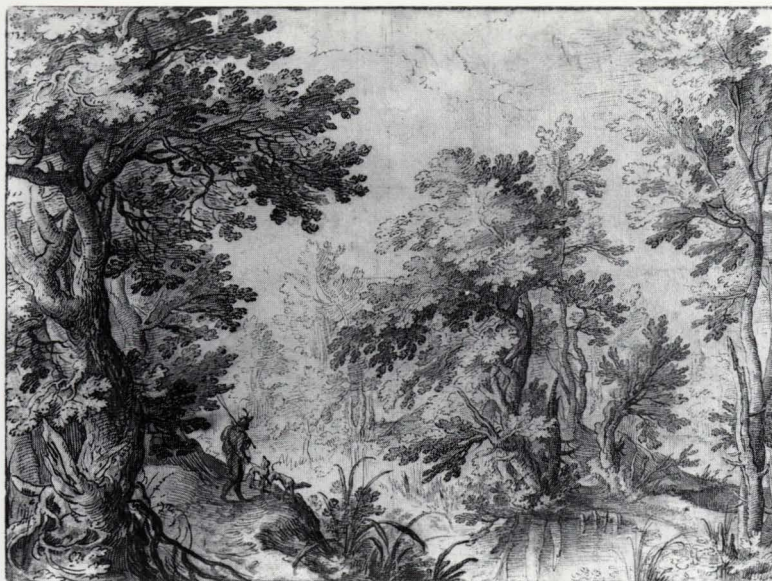
De afbeelding van de wijngod Bacchus in het gezelschap van de godinnen Venus, de godin van de liefde, en Ceres, de godin van de oogst, was ten tijde van Goltzius zeer populair bij de kunstenaars in de Nederlanden en in Praag. Zij verwees naar het motto "zonder Ceres en Bacchus bevriest Venus", ontleend aan het toen veel opgevoerde blijspel *De Eunuch* van de Romeinse dichter Terentius (2e eeuw v. chr.). Dit klassieke thema kreeg, zoals wel vaker gebeurde in de 16e eeuw, een nieuwe profane interpretatie mee: "zonder voedsel en drank bekoelt de liefde".

Hoewel ook Jacques de Gheyn debuteerde in een fantasierijke, maniëristische stijl, realiseerde hij vanaf omstreeks 1600 als eerste in de Noordelijke Nederlanden naturalistische naaktstudies, zoals *Studie van vier vrouwen* (afb. p. 93). Hier is geen sprake meer van een erotische geladenheid of een gekunstelde pose die zich eventueel leent tot de overname van de figuur in een mythologische scène, zoals dat het geval was met Goltzius' studies naar levend model. De Gheyn volgde de vrouwen in een gewone dagdagelijkse bezigheid en tekende ze met een verrassende objectiviteit zonder enige idealisering. Dit blad behoort tot een groep tekeningen, gerealiseerd rond 1602/1603, met vrouwen aan hun toilet of tijdens het slapen. Deze zeer intieme studies van figuren in natuurlijke houdingen staan misschien enigszins onder de invloed van eigentijdse Venetiaanse naakten en zetten een traditie verder van anatomiestudies die teruggaat tot Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer. De Gheyns tekeningen ontstonden doorgaans niet als ontwerpen voor zijn schilderijen, maar hebben een zelfstandig karakter. De kunstenaar oefende er zijn hand mee in het weergeven van de realiteit en verkende tegelijk de grafische mogelijkheden van de verschillende technieken. Dit verklaart waarom hij vaak diverse tekenmaterialen door elkaar aanwende op één blad en zich niet bekommerde om een uitgekende bladschikking. In *Studie van vier vrouwen* weerspiegelt de losse, ongeordende opeenvolging van de schetsen De Gheyns verbeten ijver om de verschillende handelingen van de zich opmakende vrouwen zo accuraat mogelijk te fixeren. Hij wisselde pen en bruine inkt af met zwart krijt gecombineerd met witte dekverf; dit gaf aanleiding tot verschillende vorm- en lichtoplossingen. Het kleed van de figuur rechts werd vluchtig opgeroepen in gezwind neergezette krabbeltjes en krasachtige lijnen. Een meer beheerste en detaillerende aanpak toont de middenste buste ontstaan uit scherpe evenwijdige kruisarceringen, zoals die voorkomen in gravures. Toevoegsels van gewassen bruine inkt creëren een uitgesproken licht-donker contrast dat het zware, enigszins sculpturale karakter van de figuur versterkt. De vrouw links daarentegen verschijnt minder nadrukkelijk, in een teer diffuus licht, door het contrast van de fijne arceringen in zwart krijt met de zachte witte kleurtonen van het onbedekte papier. Niet zozeer door de techniek, maar door de huiselijke sfeer en de gevoelsmatig gemotiveerde manier van weergeven, verschijnt De Gheyn in dergelijke studies als een belangrijk voorloper van Rembrandt.

Tegen het einde van de 16e eeuw evolueerde de kunst van de Nederlanden naar een groter realisme. Die vernieuwing deed zich ook voor in het landschapsgenre. *Berglandschap met de profeet Osee* (afb. p. 96) van Gillis III van Coninxloo illustreert nochtans hoe ook het landschap in de loop van de eeuw niet ontsnapt was aan de maniëristische invloeden. Vaak vonden die hun toepassing in het zogenaamde "kosmisch wereldlandschap", dat was ontwikkeld door Joachim Patenier. *Berglandschap met de profeet Osee* waar talloze aan de verbeelding ontsproten motieven zoals bergen, rotsen, stromen en huizen losweg aan elkaar gerijgd worden tot een imponerend weids geheel met een vrij complex karakter, is hiervan een voorbeeld. Vooral de compositie, een opbouw uit vele aparte "ruimtecellen", geeft aan dit blad een ietwat ingewikkelde aanblik. In de lijn van het maniëristische landschap ligt ook het combineren van dichtbij en verafstaande elementen. Dichtbij zien we bijvoorbeeld de speelse figuurtaferelen onderaan links die door de beeldrand worden afgesneden.

Tegen het laatste kwart van de 16e eeuw verschenen meer realistische landschappen waarbij de aandacht ging naar een bepaald aspect van de natuur, zoals het gebergte, het dorp of het bos. Van dit laatste type is de tekening *Poel in een bos* (afb. p. 95) van de Vlaming Paul Bril, die vanaf 1570 in Rome werkte, een treffend voorbeeld. Het artificiële vogelperspectief in Gillis van Coninxloo's tekening maakte hier plaats voor een lager en meer natuurlijk blikpunt zodat de toeschouwer zich werkelijk geplaatst voelt voor een bestaand stukje natuur. Het blad getuigt van een opmerkelijk grotere eenvoud en een directer natuurgevoel, hoewel ook hier nog enige maniëristische geaardheid te bespeuren valt in de oververfijnde en detaillistische tekenstijl en de weelderige uitwerking van de boomkruinen.

Brils interesse voor dit soort, van nabij geziene, pittoreske bosomgevingen kan voortgesproten zijn uit zijn kennis van het oeuvre van Pieter Bruegel de Oude. Deze had reeds rond 1560 diverse nieuwe landschapstypes ontwikkeld, die steunden op een verrassend objectieve waarneming van de natuurlijke gegevens. Mede door de brede verspreiding van zijn composities via de grafiek, oefende Bruegel een sterke invloed uit op een hele schare kunstenaars, waaronder Paul Bril. Daarnaast vertoont Brils benadering opvallend veel verwantschap met eigentijdse Italiaanse landschapkunstenaars zoals Gerolamo Muziano. Brils landschappen waren zeer invloedrijk onder andere bij de in Treviso actieve Vlamingen Pauwels Franck en Lodewijk Toeput en ze werden dan ook regelmatig in prent gebracht onder andere door Aegidius Sadeler. Mogelijk was dit het geval met *Poel in een bos*. Aangezien er geen prent bekend is, kan het ook gaan om een geheugensteuntje voor een schilderij of om een zelfstandige esthetische creatie.



Paul Bril
(Antwerpen, 1554 - Rome, 1626)
Poel in een bos

Ca. 1596
Pen in bruin, bruin en grijs
gewassen, sporadisch met blauw
geaquarelleerd, 201 × 270 mm
Inv. nr. 4060/502
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Niettegenstaande de bescheiden afmetingen van dit blad, worden de grandeur van het bos en het majestueuze karakter van de boomkruinen schitterend geëvoceerd. Het kleine figuurtje van de jager links gaat helemaal op in de hem omringende, overweldigende natuur en blijft aldus een secundair element in de compositie. De vormen van de bomen zijn door middel van zelfzekere trekken weergegeven, het gebladerte bijna calligrafisch met fijne krullerige lijntjes. Door het fijnzinnig toevoegen van lavis op de precieze grafische structuur, bereikte de kunstenaar een speelse afwisseling van licht en donker, die de bosscène een intieme sfeer verleent.

Jan Breughel I de Oude
(Brussel, 1568 - Antwerpen, 1625)
Reiswagen op een landweg

Opgeplakt, pen in bruin, een weinig
lichtgrijs aquarel, 205 × 322 mm
Inv. nr. 226
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen

Dit blad ademt een spontane natuurlijkheid waaruit elke gekunsteldheid is verbannen. De figuren bezitten een aantrekkelijke levenscheitheid, die aantoon hoe Breughel aandachtig en gevoelvol de realiteit observeert. Het toont als het ware een momentopname uit het gewone leven, dat door Breughels verfijnde smaak getransformeerd werd in een poëtisch stemmingsbeeld. Zowel de figuren als het gebladerte zijn uiterst delicaat en gedetailleerd weergegeven in fijne bisterlijntjes. (Bister is een roodbruine inkt of verf.) Door overvloedig en zorgvuldig gebruik van lavis verkreeg de voorstelling het omfloerste en exquisite karakter dat typisch is voor vele van Breughels miniatuurschilderijtjes.



Dit laatste is zeker het geval met *Berglandschap met de profeet Osee* van Gillis III van Coninxloo. Dit blad behoort door zijn uitgewerkte staat en de toepassing van kleur tot een type tekening, die op een schilderij begint te lijken en betiteld wordt als “een autonome miniatuur”. Dergelijke minutieuze kleinoden maken deel uit van het oeuvre van verschillende Zuid- en Noordnederlandse kunstenaars uit de 2e helft van de 16e eeuw. Gewoonlijk uitgevoerd in water- en/of dekverf op perkament, werden ze vaak op een houten plankje gekleefd, ingelijst en aan de muur gehangen. Het waren gezochte objecten voor de versiering van burgerlijke of vorstelijke interieurs en kunstkabinetten van vooraanstaande verzamelaars.

Doordat hun uitzicht het midden houdt tussen een tekening en een schilderij hebben deze miniaturen waarschijnlijk een rol gespeeld in de mentaliteitsverandering tegenover de tekening die in de Nederlanden plaatsgreep rond het 3e kwart van de 16de eeuw. Bij tal van kunstliefhebbers groeide het inzicht dat tekeningen ook interessante verzamelobjecten waren. Geleidelijk werden de bladen niet louter bewaard in mappen of gekleefd in albums, maar af en toe ook ingelijst. Dit gebeurde al vroeg in de Noordelijke Nederlanden, waar vanaf de 17e eeuw het verzamelen van tekeningen met veel elan van start ging en er een bloeiende kunstmarkt voor tekeningen ontstond. In de Zuidelijke Nederlanden verschenen tekeningen met een zelfstandig karakter vooral bij de zogenaamde “kleinmeesters”. Dit waren kunstenaars die vaak schilderijen van relatief kleine afmetingen realiseerden en zich toespitsten op een welbepaalde thematiek.

Een vooraanstaand figuur onder hen was Jan Breughel de Oude, die zich onder andere toelegde op het landschap. Door zich te baseren op de originele composities van zijn vader Pieter Bruegel de Oude kon hij zich vrij spoedig onttrekken aan de maniëristische tendensen. Reeds omstreeks 1610 had hij een grote diversiteit aan nieuwe beeldschema's in het landschapsgenre ontwikkeld. Hij liep hiermee vooruit op zowel de Rubeniaanse als Noordnederlandse realistische landschapstijl. *Reiswagen op een landweg* (afb. p. 95) is een voorbeeld van het door Breughel vaak weergegeven vlakke landschap met een zanderige weg omzoomd door bomen, waarvan de vluchtlijnen samenkomen op de achtergrond.



Gillis III van Coninxloo
(Antwerpen, 1544 -
Amsterdam, 1606)
Berglandschap met de profeet Osee
Waterverf op perkament,
195 × 287 mm
Inv. nr. 810
Museum Mayer van den Bergh,
Antwerpen
 Dit landschap toont vooraan in het rood Osee, profeet van Israël, die in zijn verzet tegen de wantoestanden op het vlak van de cultus, vooral de prostitutie bestreed in dienst van de moedergodin. Op Gods bevel was hij gehuwd met één van deze publieke vrouwen, Gomer genaamd, die onderaan is voorgesteld op een bruggetje met twee kinderen. Vermoedelijk realiseerde hij dit landschap tussen 1587 en 1595, tijdens zijn verblijf te Frankenthal. Deze stad in Duitsland (nabij Frankfurt) was toen een belangrijk toevluchtsoord voor protestanten uit de Nederlanden, onder wie ook Gillis van Coninxloo.

In tegenstelling tot van Coninxloo's tekening getuigt deze compositie van een veel grotere eenvoud en helderheid in de structuur. De weg die zich in één doorgaande dieptesuggestie verderzet tot aan het verdwijnende vluchtpunt, leidt de blik van de toeschouwer in een bepaalde richting. Ook het weglaten van de vroeger zo geliefde zijdelingse inkadering van het beeld door allerlei motieven, zoals bijvoorbeeld bomen in Brils *Poel in een bos*, betekende een belangrijke vernieuwing.

Op *Reiswagen op een landweg* ontstaat namelijk een sterk gevoel van ruimte op de voorgrond waardoor de toeschouwer de indruk krijgt als het ware zelf deel uit te maken van het tafereel dat hij vrij kan doorkruisen. Een dergelijke manier van voorstellen liep vooruit op de 17e-eeuwse landschapscomposities die vaak ook gestructureerd zijn door horizontaal georiënteerde motieven.

Waarschijnlijk is *Reiswagen op een landweg* een uitgewerkte compositieschets voor een schilderij. Dergelijke met de pen afgelijnde, fijn uitgewerkte en vervolgens met penseel gewassen tekeningen werden door de kunstenaar tevens als zelfstandige voorstellingen gecreëerd en vielen bij verzamelaars sterk in de smaak.

‘Alleen de natuur is mijn meesteres’

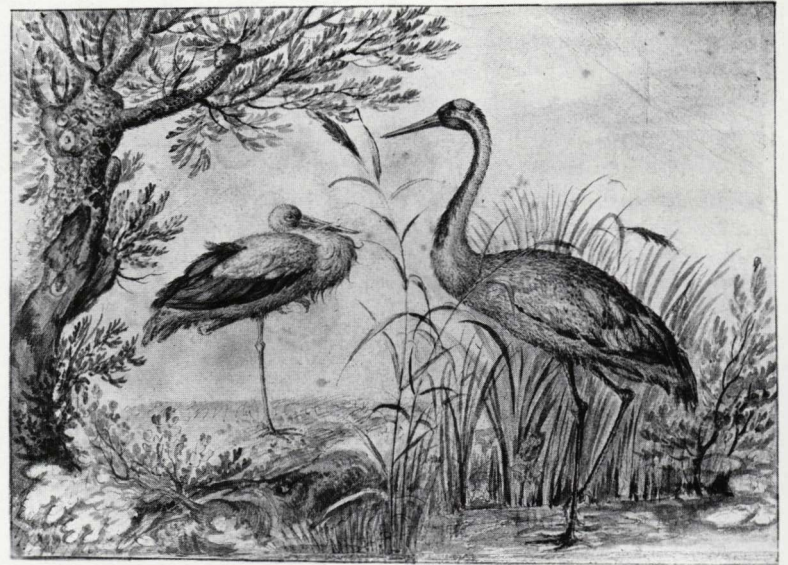
O mstreeks het einde van de 16e eeuw manifesteerde zich bij tal van Zuid- en Noordnederlandse kunstenaars een nieuwe interesse voor de natuur. Dit leidde niet enkel tot een meer natuurgetrouwe uitbeelding van de bestaande genres, zoals het landschap of het genretafereel, maar creëerde er ook nieuwe, zoals het dierstuk en het bloemstillevens. Een belangrijk pionier op dit vlak was Joris Hoefnagel, die in zijn talrijke boekillustraties en autonome miniaturen zoals *Allegorie voor Abraham Ortelius* (afb. p. 97) met een verbluffende accuratesse de meest diverse bloem-, plant- en diersoorten weergaf. Steeds ogen zijn reptielen, vogels of insecten, zoals onder andere de vlinders en de libelle op de daarnet vermelde tekening, uiterst naturalistisch alsof ze zijn vastgelegd met het inzicht en het analyserend oog van een natuurvorser. Hun vitale karakterisatie en hoge graad van perfectie lijkt in de lijn te liggen van Hoefnagels motto “Alleen de natuur is mijn meesteres”. Toch blijkt uit recent onderzoek dat Hoefnagel vaak helemaal niet werkte naar de natuur, maar illustraties uit vroegere en eigentijdse natuurkundeboeken kopieerde. Hierbij steunde hij op zijn geniaal vakmanschap om via een subtiele inkleuring van het model, de toevoeging van soms fictieve anatomische details en de inventie van levendige poses, de voorstelling een realistisch uitzicht te verlenen.

Dit fijnzinnig samengaan van naturalistische en artificiële eigenschappen kenmerkt niet alleen Hoefnagels oeuvre, maar is typisch voor de kunst rond 1600, die in een overgangsfase verkeerde naar een meer realistischer weergave. Ook door het illusionisme is *Allegorie voor Abraham Ortelius* eerder een kunstzinnige creatie dan een natuurwetenschappelijk werk.

In een zelfverzekerde stijl werden de insecten en het schildersgereedschap energiek getekend. Hoefnagel maakte hierbij dikwijls gebruik van slagschaduw. Hierdoor lijken de insecten als het ware *op* het perkament te liggen en komt de toeschouwer in de verleiding toe te grijpen. Dit soort trompe l'oeil-effect kwam reeds voor in de randversieringen van Vlaamse laat-middeleeuwse miniaturen. Hoefnagels oeuvre was in zekere zin een laatste glorieuze climax van de eeuwenoude boekverluchterstraditie.

De fauna op zijn miniaturen mag dan al getuigen van een groeiende interesse voor de natuur, feitelijk staat ze ten dienste van een ingewikkeld spel met emblemen. Hoefnagel droeg dergelijke miniaturen op aan zijn erudiete humanistische vrienden die het allegorische onderwerp, de woordspelletjes op hun naam of de verwijzingen naar hun bezigheden die erin vervat zaten, veel gemakkelijker konden ontcijferen dan de hedendaagse toeschouwer. Het Antwerpse blad vervaardigde Hoefnagel in 1593 als herinnering aan zijn vriendschap met de cartograaf en aardrijkskundige Abraham Ortelius, zoals aangegeven wordt in de inscripties onderaan. Geheel toepasselijk gaat het om de voorstelling van het toen populaire Hermathena-thema (een samentrekking van Hermes en Athena), met andere woorden het samengaan (in de kunst) van het materiële (het ambachtelijke) en het geestelijke (het scheppende). Deze idee wordt uitgedrukt door verschillende elementen, zoals het onderschrift zelf "Hermathena" en het devies bovenaan, "Niemand heeft een afkeer van kunst,

tenzij diegene die er niets van kent". Verder door de uil, een symbool van Athena, godin van de wijsheid en door de staf die ze vasthoudt (twee slangen rond een penseel) – het symbool van Hermes – god van de Geometrie, de Welsprekendheid, de Muziek, de Literatuur en de Schone Kunsten. Ook de attributen van Hermes zijn voorgesteld namelijk de diverse instrumenten die behoren bij de verschillende kunstvormen (penseel, passer, mosselschelp met verfresten, enz...). Hoefnagel heeft vrij veel van dergelijke miniaturen vervaardigd. Ze kwamen apart voor, zoals deze van Gillis van Coninxloo, als een tweeluik of in serie, maar zijn slechts schaars bewaard gebleven.



Roelandt Savery ?
(Kortrijk, 1576 - Utrecht, 1639)
of Jacob Savery ?
(Kortrijk, ca. 1565 - Amsterdam, 1603)
Ooievaar en kraanvogel
ca. 1600-1603
Pen in bruin, geaquarelleerd,
172 × 240 mm
Inv. Nr. 414
Museum voor Schone Kunsten,
Kortrijk

Joris Hoefnagel
(Antwerpen, 1542 - Wenen ? 1600)
Allegorie voor Abraham Ortelius
1593
Dekverf op perkament, op hout
gekleefd, 118 × 165 mm
Gesigneerd en gedateerd onderaan
rechts: "GEORGIUS HOEFNAGLIUS
D. genio duce 1(V)XIII"
*Devies bovenaan: 'ARS NEMINEM
HABET OSORE NISI IGNORATEM'.
Inv. nr. 535*
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen

De vernieuwingen van Joris Hoefnagel werden onder meer nagevolgd door Roelandt Savery, die geldt als de belangrijkste pionier van het dierstuk. Hij gaf dit genre, dat reeds eerder sporadisch voorkwam, een nieuwe impuls, door direct naar de natuur te werken i.p.v. een beroep te doen op zijn fantasie of beeldhouwwerken van dieren. Vanaf 1600 zou het dierstuk in de schilderkunst van de Nederlanden dan snel uitgroeien tot een druk beoefende specialiteit. Op Saverys doeken fungeert een paradijselijke bosomgeving vaak als het fantastisch decor voor een bonte verzameling exotische viervoeters zoals leeuwen, tijgers, dromedarissen, olifanten, enz.. Sinds ca. 1603 verbleef Savery in Praag en daar kon hij deze dieren bestuderen in de vermaarde menagerie van keizer Rudolf II. De neerslag van zijn aandachtige observatie vormen talrijke tekeningen die hij nadien gebruikte voor een naturalistische voorstelling op zijn schilderijen. Sommige van Saverys tekeningen hebben echter een zelfstandig karakter en behoren wat dat betreft tot de vroegste voorbeelden uit de Noordnederlandse tekenkunst. De hier getoonde *Ooievaar en kraanvogel* (afb. p. 97) lijkt eerder een studieschets, want de kraanvogel rechts komt voor op een schilderij *Orfeus spelend voor de dieren* van ca. 1600-1604. Van het oorspronkelijke schilderij zijn overigens maar enkele kopieën bekend. De inspanning om de watervogels te situeren in hun natuurlijke omgeving typeert Saverys benaderingswijze. De vormen zijn met een frisse lijn aangegeven; de bladeren en het opspringend lis zijn voorgesteld met enkele nonchalante lussen en streepjes, aangevuld met toetsen aquarel. De schijnbaar virtuoze uitvoering en de vaardige behandeling van het penseel suggereren een rijpere hand dan die van Roelandt omstreeks 1600. Daardoor wordt deze tekening wel eens toegeschreven aan Jacob Savery, Roelandts oudere broer, die reeds eerder dierstukken schilderde.

Tijdens de 16e eeuw kenden de Schone Kunsten in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden een vrij identieke ontwikkeling. Dit veranderde drastisch in de loop van de volgende eeuw door de verschillende politieke, economische en culturele ontwikkeling van de twee regio's. In het Zuiden, dat na de val van Antwerpen in 1585 opnieuw onder Spaans bestuur kwam, ging er een krachtig elan uit van de reconciliatie. De kerk en de burgerij deden energieke inspanningen om de altaarstukken die in 1581 tijdens het calvinistisch bewind en de beeldenstorm van 1566 afgebroken of uit de kerken verwijderd waren door nieuwe te vervangen. Deze schilderijen moesten in hun onderwerpen en afmetingen beantwoorden aan de voorschriften en de geest van de Contrareformatie. Bepaalde aspecten van het late maniërisme en de barok, zoals haar monumentaliteit en pathetische bewegetheid, bleken hiervoor zeer geschikt. Zodoende vond de barokke stijl, die in Italië omstreeks 1590 met Caravaggio en de Carracci's was ontstaan, algemene ingang in de Zuidelijke Provincies. De barok kreeg er een eigen accent in de schitterende realisaties van de geniale Peter Paul Rubens die een enorme invloed uitoefende op tal van kunstenaars. Een dergelijke bruisende ontplooiing kende de barok niet in de Noordelijke Nederlanden, waar het kunstwerk onder calvinistische druk uit het kerkgebouw gebannen werd en, in tegenstelling tot de algemene Europese trend, werd afgestemd op het burgerlijk milieu. Niettegenstaande zijn geheel eigen ontwikkeling, bleef de Nederlandse Republiek in zekere mate ontvankelijk voor vreemde artistieke tendensen. Deze werden aangebracht door de talrijke Zuidnederlandse kunstenaars, die in de laatste decennia van de 16e eeuw uit angst voor de godsdienstoorlogen en -vervolgving door de Spanjaarden naar het Noorden emigreerden. Dit fenomeen werkte de uitwisseling in de hand van nieuwe ideeën tussen beide gebieden en droeg bij tot de verspreiding in de Nederlandse Republiek van allerlei vooruitstrevende expressievormen, waaronder de barok.

'Crabbelingen' uit de schatkamer van de barok

In de eerste decennia van de 17e eeuw kwam het in de Zuidelijke Nederlanden tot een culturele heropleving, waarbij Antwerpen zich ontpopte tot het meest toonaangevende artistieke centrum. De gevestigde barokkunstenaars zoals Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens en Antoon van Dyck zagen zich geplaatst tegenover een steeds stijgend aantal bestellingen van vaak grote altaarstukken. Om hieraan het hoofd te kunnen bieden, organiseerden ze in navolging van hun 16e-eeuwse stadsgenoot Frans Floris uitgebreide ateliers met vele assistenten, de zogenaamde "gezellen". Er heerste een strikte taakverdeling berekend op tijdwinst en gebaseerd op de idee, ontleend aan Italiaanse kunsttheorieën, dat er een scherp hiërarchisch onderscheid bestond tussen de initiële idee van de kunstenaar (het *disegno*) en de materiële realisatie van zijn inventie. Deze kon zonder bezwaar aan medewerkers worden toevertrouwd. Tekeningen speelden in dit proces een cruciale rol omdat ze enerzijds de neerslag waren van de creatieve arbeid van de kunstenaar en



Antoon van Dyck
(Antwerpen, 1599 - Londen, 1641)
Studies voor een kruisiging
Ca. 1627
Pen in bruin/Penseel, bruin
gewassen, 205 × 278 mm
Inv. nr. S.V. 87444
Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibliotheek van België, Albertina,
Brussel

Antoon van Dyck
(Antwerpen, 1599 - Londen, 1641)
Kruisdraging
Ca. 1617-1618
Pen in bruin, gewassen in bruin en
grijsblauw over een aanzet in zwart
krijt, sporadisch hoogsels in witte
dekverf, op geelbruin papier,
210 × 170 mm
Oude inscriptie in de linker
benedenhoek, in pen: "Vandyck"
Inv. nr. 375
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen

achteraf werden gebruikt door de assistenten. Aan de hand van de vele in de studio aanwezige ontwerpschetsen en getekende modellen schilderden de gezellen delen van de compositie of maakten zij voorbereidingen op het doek. De Antwerpse kunstenaars vervaardigden overwegend tekeningen met het oog op de uitvoering van kunstwerken in een ander medium zoals schilderijen, tapijten, glasramen, boekillustraties, prenten, enz. Dit in tegenstelling tot de op zichzelf staande tekeningen van de kleinmeesters (zie hoger) en hun Noordnederlandse collega's.

Aangezien de plastische kunsten toen een enorme vlucht namen, ontstonden in Antwerpen dan ook zeer veel tekeningen waarvan er een groot aantal bewaard zijn gebleven. Hieruit komen verschillende types tekeningen naar voor, die

feitelijk de diverse stadia uitmaken van een werkprocédé dat Rubens uit Italië had meegebracht.

Vaak begon de kunstenaar met het fixeren van zijn eerste ideeën over de algemene opbouw van de voorstelling door middel van enkele suggestieve krijt- of pennetrekken in een zogenaamde compositiestudie. Deze vluchtig op het papier geworpen, nog zeer summier schetsen, zoals het hier getoonde *Studies voor een kruisiging* (afb. p. 99) van Antoon van Dyck, werden in de 17e eeuw "crabbelingen" genoemd. Het waren werkdocumenten, waarin de kunstenaar zocht naar de geschikte plaats van de voornaamste figuurgroepen en motieven. Thuishorend in de privé-sfeer en niet bedoeld om ooit de studio te verlaten, dragen ze hiervan vaak ook de sporen. Zo vinden we op Van Dycks blad, naast studies voor een kruisiging bestemd voor de Recollectenkerk te

Rijssel, een schets van een Heilige Antonius voor een ander project. Reeds heel vroeg verkoos Van Dyck bij de uitvoering van dergelijke oefenbladen de pen, die hij veelal op een snelle, verbluffend vlotte manier aanwendde.

Studies voor een kruisiging ontstond met een opvallende spontaniteit in een vibrerend spel van nerveuze lijnen. Ze ontplooiën een wervelend ritme die de verschillende motieven samenbindt tot een organische compositie, trillend van leven en beweging, wat typisch is voor de barok.

Ondanks de schetsmatigheid van sommige delen laat deze "krabbel" in de kiem reeds de heroïsche allure voorvoelen van het eigenlijke schilderij dat werd gemaakt in 1629. Van Dyck was toen reeds ongeveer 2 jaar terug uit Italië (1621/22-1627) en stond aan het hoofd van een bloeiende studio. Zijn onberispelijke portretten en imponerende religieuze doeken uit die periode lijken met het grootste gemak gerealiseerd: zo zelfverzekerd en virtuoos oogt hun techniek. Niettemin maakt een blad als *Studies voor een kruisiging*, evenals de vele andere schetsen die Van Dyck uitvoerde voor dit project (onder andere in Parijs bewaard) duidelijk hoe hij zich, in de voorbereidingsfase, enorme creatieve inspanningen getrooste.

Van Dyck had vooral in zijn vroege jaren de gewoonte een bepaald thema werkelijk eindeloos te herwerken in een lange reeks van steeds variërende schetsen tot hij uiteindelijk tot een compositie kwam die voldeed. Zo bleven voor één van zijn eerste grote opdrachten *De kruisdraging* (afb. p. 95), besteld in 1617 door de Dominicanen voor de Sint-Pauluskerk te Antwerpen, niet minder dan 10 voorbereidende schetsen bewaard. Hierin heeft hij een aantal elementen, ontleend aan een creatie van Rubens, geleidelijk getransformeerd en samengeperst tot een ongemeen gebalde compositie, zoals blijkt uit de hier getoonde finale schets. Centraal plaatste hij de aangrijpende ontmoeting tussen Christus en de van verdriet ineengekrompen Maria. Door de overheersende naar rechts boven gerichte beweging (gesuggereerd door het kruis en de armen van de beulsknechten) te contrasteren met het smartelijke gelaat van Christus die omziet in de tegenovergestelde richting verkreeg de schets een geweldige dynamiek. Het sombere grijsblauwe lavis verscherpt de heftige, bijna rauwe expressie, typisch voor de jonge Van Dyck die in zijn religieuze doeken de toeschouwer tot tranen toe wou bewegen door de identificatie met Christus' lijden. Met deze overdreven pathetiek probeerde hij, misschien uit een zeker rivaliteitsgevoel, Rubens' creaties te evenaren en zelfs te overtreffen. Dit neemt niet weg dat Van Dyck sterk de invloed heeft ondergaan van de oudere Rubens, met wie hij samenwerkte van ca. 1617 tot 1621. Het verklaart ook de grote algemene overeenkomst in de tekenwijze van beiden. Van Dyck demonstreert in *De kruisdraging* dat hij de pen even gevarieerd wist aan te wenden. Hij creëerde een turbulent geheel van zwiepende arabesken, scherpe kruisarceringen en flitsende krabbels die de opgewonden sfeer van de scène nog versterken. Hiervoor zorgen verder de vlekkerige toevoegsels gewassen bruine inkt die sterke licht-donker contrasten veroorzaken. De rijen kleine puntjes waarmee Van Dyck volumes uitermate plastisch modelleerde – bijvoorbeeld de gespierde rug van de man rechts – zijn typisch voor zijn tekenstijl. Dit komt zelden voor bij Rubens, evenmin als de

bruine inkt, waarvan Van Dyck meestal gebruik maakt. Vervaardigd uit galnoten heeft deze inkt een donkerder kleur dan de meer traditionele bisterinkt (gemaakt uit roet) die Rubens prefereerde. Een opvallend stilistisch verschil tussen beide meesters ligt tenslotte op het vlak van de vormencanon. Terwijl Van Dyck de figuren een zekere elegantie zocht te verlenen, benadrukte Rubens hun robuuste kracht. Zo heeft Van Dyck de man rechts op *De Kruisdraging* uitgewerkt als een atletisch type zonder echter te komen tot de extreem geïdealiseerde, ietwat gezwollen anatomie van Hercules op Rubens' tekening (zie afb. p. 103).

De Antwerpse barokmeesters zoals Van Dyck en Rubens maakten na tal van voorlopige schetsen of "crabbelingen" uiteindelijk een studie die met meer zorg en detaillering was uitgewerkt. In een modello zoals *De Kruisdraging* had de compositie al een vastere vorm aangenomen. Dergelijke tekeningen circuleerden in het atelier als model voor de assistenten om de compositie op grote schaal uit te voeren. Daarnaast dienden ze om de opdrachtgever een indruk te geven van het finale project; het modello werd hem daarom ter goedkeuring voorgelegd.

Bij Rubens nam een modello vaak de vorm aan van een geschilderde olieverfschets op een geprepareerd paneel. Van Dyck daarentegen hield het in zijn vroege jaren op een tekening, zoals *De Kruisdraging*, die hij voorzag van een kwadratering om de transpositie op het doek te vergemakkelijken.

Ook de eminente Antwerpse barokkunstenaar Jacob Jordaens onderscheidt zich van Rubens door zijn voorkeur voor getekende modellen op papier. Het modello *De overvloed* (afb. p. 102), gerealiseerd voor het gelijknamige doek van 1649 (nu bewaard in Kopenhagen), illustreert Jordaens' typische schilderachtige tekenstijl. Vaak combineerde hij, zoals hier, krijt met water- en dekverf tot een overdadig en kleurrijk geheel, soms verder in de omtreklijnen met inkt versterkt en licht gewassen. Deze werkwijze weerspiegelt niet enkel Jordaens' eigen smaak, maar kaderde tevens in een algemene trend om in het modello het kleureffect van het uiteindelijke schilderij zo dicht mogelijk te benaderen. Daardoor werd in de Zuidnederlandse tekenkunst van bij het begin van de 17e eeuw veelvuldiger gebruik gemaakt van aquarel, gewassen inkt en kleurkrijt, naast blauw en bruin papier. Jacob Jordaens werkte net als Van Dyck samen met Rubens, maar verwerkte de invloeden van de grote meester op een uiterst persoonlijke, meer volkse en bruisende manier. Rubens' op Hellenistisch-Romeinse normen gebaseerde schoonheidsideaal maakte bij hem plaats voor een direct, onverbloemd realisme dat onrechtstreeks werd beïnvloed door caravaggistische opvattingen. Uit *De overvloed* blijkt duidelijk zijn voorkeur voor volkse figuren met hun nadrukkelijke naturalistische trekken, waarbij hij zelfs niet terugschrikte voor het groteske (bijvoorbeeld in de saterkoppen). Jordaens toont zich hier de hartstochtelijke minnaar van het volle, uitbundige leven, die ontroerd een loflied zingt op de gulle overvloed van de natuur. *De overvloed* is één van Jordaens' geliefde thema's omdat het zijn sensualistische verering vertolkt voor de aardse geneugten.



Peter Paul Rubens
(Siegen, 1577 - Antwerpen, 1640)
De torso Belvédère

1600-1603
Potlood en zwart krijt, 375 × 270 mm
18e-eeuwse inscriptie, rechthoekig
midden: "Di Vandik à Belvedere/à S. Pietro di Roma"
Onderaan op de sokkel van het beeld, in het Grieks: "Apollonios/ Nestoros/Atheinaios/Epoiei"
(Apollonios, de zoon van Nestor van Athene heeft het gemaakt)
Inv. s. 109
Rubenshuis, Antwerpen

Federico Zuccaro
(Sint-Angelo in Vado, 1540 of '41 - Ancona, 1609)

Studie van een vrouwenhoofd en armen
Zwart en rood krijt,
201/4 × 182/8 mm
Inv. nr. 4236 (collectie de Grez)
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel



Voor dat de kunstenaar zijn compositie, hetzij gedetailleerd zoals Jordaens in *De overvloed*, hetzij schetsmatig vastlegde in een modello, maakte hij soms nog studies van afzonderlijke figuren. Deze vaak in zwart, wit of rood krijt uitgevoerde figuurstudies ontstonden meestal naar het levend model dat poseerde in een houding die werd bepaald door de vereisten van de compositie.

De hellebaardier (afb. p. 120) van Peter Paul Rubens, is één van de zeldzame krijtstudies, ontstaan tijdens zijn verblijf in Italië (1600-1608), die bewaard bleven. De tekening kan in verband worden gebracht met de krijtsman op het reusachtige altaarstuk, dat Rubens in 1604 schilderde voor hertog Vincenzo Gonzaga van Mantua (gedeeltelijk te Mantua bewaard). Aangezien alleen het gewaad zorgvuldig is uitgewerkt, gaat het hier waarschijnlijk in oorsprong om een detailstudie. Vaak werden aparte studies gemaakt van bepaalde aspecten van de figuur zoals de houding, ledematen en kleding, waarbij de aandacht kon gaan naar de speling van het licht, het probleem van de perspectivische verkorting of de gelaatsuitdrukking. In *De hellebaardier* lukte het Rubens het verloop van de ingewikkelde drapering te verduidelijken en de fluwelige zachtheid van de verschillende stoffen te suggereren. De souplesse waarmee hij nu eens in viriele, ritselende lijntjes, dan weer met donzige krijtarceringen het onrustig karakter van de plooiën of hun statige, bijna nobele allure oproept, is werkelijk verbazingwekkend. Het geeft een idee van Rubens'



Jacob Jordaens
(Antwerpen, 1593-1678)

De overvloed

Ca. 1648

Zwart krijt, aquarel en gouache in diverse kleuren, bruin gewassen, 305 × 433 mm

Inv. nr. 1955 (Collectie de Grez)
Koninklijke Musea voor Schone van België, Brussel

Jordaens heeft hier één van de *Metamorfosen* van Ovidius voorgesteld. Hercules, rechts op zijn knots steunend, overwon Acheloös die zich had omgetoverd in een stier. Beiden stredden om de hand van Deianeira. De hoorn die Acheloös verloor tijdens het gevecht en wordt gedragen door de centrale groep van mollige godinnen, is een hoorn des overvloeds. Volgens Karel van Mander in zijn *Wtlegginghe op den Metamorphosis*, betekent het verhaal dat rijkdom samengaat met kracht. Jordaens die Van Manders interpretatie kende, heeft hier, naast een verheerlijking van de gulle natuur, duidelijk willen uitdrukken dat alles uiteindelijk onderworpen is aan de macht van het geld. Dat Jordaens de scène een diepere moraliserende zingeving meegaf, paste geheel in de toen gangbare artistieke mode.

virtuositeit en technische vaardigheid die reeds vroeg tot uiting kwamen. Door zijn lyrische tekenstijl werd het kleed een sprankelend geheel van scherpe lijnen die organisch samensmelten met de schilderachtige vlakken van uitgewreven krijt. De blanke zones vormen, net als de hoogsels in witte dekverf, frisse accenten die het kleed licht en beweging geven. Ondanks zijn nonchalant schetsende en breedvoerige aanpak heeft Rubens de plooienvol een bijna sculpturale soliditeit verleend.

Hoe dicht Rubens' gebruik van krijt in de nabijheid komt van de Italiaanse meesters, van wie hij op dit vlak overigens veel heeft geleerd, illustreert Federico Zuccaro's *Studie van een vrouwenhoofd en armen* (afb. p. 101). Beide tekeningen vertonen een vergelijkbaar verfijnd samenspel van rood en zwart krijt om de vormen te modelleren. Hierbij valt op hoe Rubens de nadruk legt op een krachtige, volplastische uitwerking van de anatomie die doorgaans uitgewerkt is met vloeiende arabesken, terwijl de 16e-eeuwse maniërist Zuccaro, eerder een zekere gratie nastreeft, zoals bijvoorbeeld in de ietwat uitgelengde arm die is opgebouwd uit korte, soepel golvende lijnen. Overigens bewijst de toen gerenommeerde Zuccaro in de wijze waarop hij deze geïsoleerde arm een dergelijke vitale levensechtheid en monumentaliteit heeft verleend, dat hij over een magistrale vormbeheersing beschikt. Doorheen zijn vruchtbare loopbaan die hem aan hoven van pausen en vele Europese vorsten bracht, realiseerde hij de meest diverse opdrachten: fresco's in palazzi of kapellen, theaterdecors, altaarstukken, koepeldecoraties (onder andere in de dom van Florence), enz. Over de functie van deze detailstudie tasten we volledig in het duister. Waarschijnlijk ontstond ze tijdens zijn verblijf in Florence van 1575 tot 1579, waar hij in krijt vele genrestudies naar het leven tekende.

Het vervaardigen van dergelijke detail- en figuurstudies is Italiaans van oorsprong en werd pas in de vroege 17e eeuw, mede door toedoen van Rubens, gebruikelijk onder de Zuidnederlandse barokkunstenaars. Meestal bewaarden zij zorgvuldig alle tekeningen die tijdens de voorbereidingsfase van een bepaald project het licht hadden gezien. Ze vormden een soort documentatie waaruit de kunstenaar later vrij kon putten.

Rubens nam een strikte geheimhouding in acht met betrekking tot zijn "cantoor", waarin zijn documentatiemateriaal werd bewaard. In dit "cantoor" bewaarde hij naast ontwerpen, figuur- en anatomiestudies ook kopieën naar schilderijen van renaissancekunstenaars en antieke kunstvoorwerpen. De hier getoonde *Belvédère torso* (afb. p. 101) is getekend naar een antieke sculptuur uit de 1e eeuw voor Christus. Dergelijke bladen ontstonden vanuit het verlangen om de idealen en principes van de antieke kunst, die Rubens als typische renaissancefiguur en humanist sterk bewonderde, te doorgronden.

Rubens tekende deze torso van een rustende atleet in de tuin van het Vaticaan waarschijnlijk ten laatste in 1603, aangezien het motief werd gebruikt in een schilderij uit dat jaar. Het origineel werd door Rubens vrij trouw gevolgd.

Van een heel ander karakter is *Hercules en de leeuw van Nemea* (afb. p. 103). Composities van Rafaël en Giulio Romano fungeerden hier slechts als uitgangspunt. Zich inspirerend op antieke marmeren bas-reliëfs en munten heeft Rubens voor het motief van Hercules strijdend met de leeuw een grootsere, meer opwindende oplossing gezocht. Door de leeuw frontaal af te beelden, verhoogt hij de afschrikwekkende indruk die uitgaat van dit logge, bijna monsterlijke dierenlijf. De wurgende greep van Hercules lijkt echter onverbrekkelijk: uit deze machtig gespierde figuur spreekt een explosieve kracht. Even indrukwekkend is het wervelende samenspel van lussen, arceringen en krabbels, waarmee Rubens de figuren vorm heeft gegeven. Om de tekening een zo groot mogelijke intensiteit en spanning te verlenen, heeft Rubens verschillende verbeteringen aangebracht, wat resulteerde in een held met drie rechter- en twee linkerbenen. De schilder heeft het thema van Hercules en de Nemeïsche leeuw verschillende keren behandeld. Het hier getoonde blad zou zijn ontstaan tussen 1613 en 1616, maar door sommige Rubensspecialisten wordt een datum na 1630 voorgesteld. Momenteel is geen eigenhandig Rubensschilderij bekend, waarop het motief voorkomt.



Peter Paul Rubens
(Siegen, 1577 - Antwerpen, 1640)
Hercules en de leeuw van Nemea
Rood en zwart krijt, 363 × 498 mm
Inv. nr. 110
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen



Paul de Vos
(Hulst, ca. 1590 - Antwerpen, 1678)
Stilleven
Pen en penseel in bruin, bruin gewassen, blauw geaquarelleerd (gedoubleerd op blauwgrijs papier), 204 × 147 mm
Inscriptie midden onderaan, pen in bruin: "Purper kleet"
Inv. nr. 134
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen



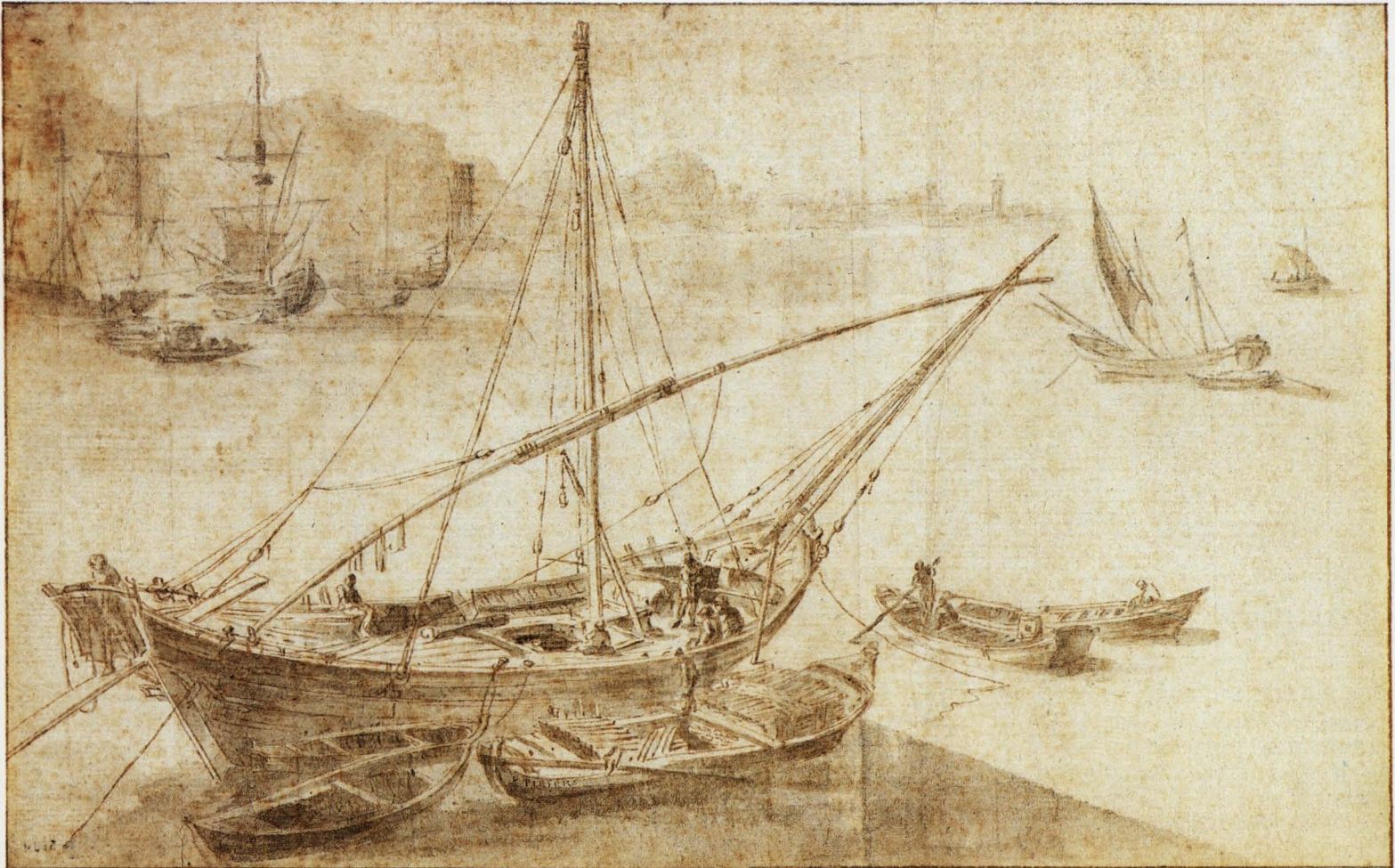
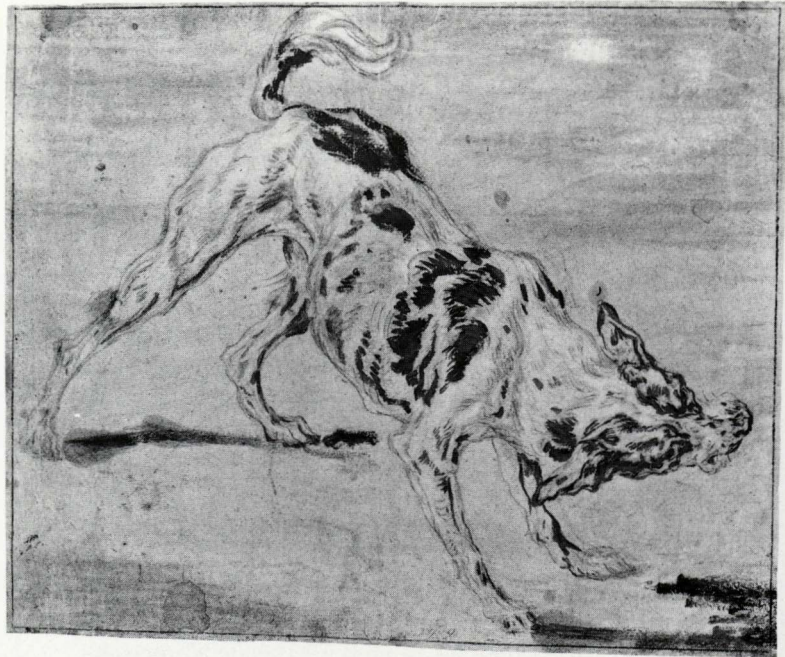
Frans Snyders
(Antwerpen, 1579-1657)
Stilleven met gevogelte, haas en groenten
Ca. 1640
Pen in bruin, 242 × 327 mm
Inv. nr. 9979
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Uitgaande van een aandachtige natuurobservatie lijkt dit geheel verbluffend spontaan getekend. Vloeiende arabesken wisselen af met driftig neergezette korte lijntjes en fijne krabbeltjes in een zich dynamisch voortstuwend ritme.

Aldus worden de verschillende elementen organisch met elkaar verbonden in een wervelende diagonale compositie. Uit deze werkwijze blijkt Snyders' uiterst trefzekere hand waarvan de levendige zwier nog natrilft in het eindresultaat. Hierdoor bereikte de kunstenaar een uiterst geslaagde stofuitdrukking die vooral tot uitdrukking komt in de vogelveren en de vacht van de haas.

Jan Fyt
(Antwerpen, 1611-1661)
Blaffende hond

*Zwart en wit krijt, bruine dekverf,
achtergrond in blauw krijt en
lichtbruin, beige aquarel,
333 x 394 mm
Inv. nr. 203
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen*



Bonaventura Peeters I
(Antwerpen, 1614 - Hoboken, 1652)
Tartaan van de Middellandse Zee in
een haven

*Zwart krijt, pen in bruin, licht
gewassen in bruin en grijs,
195 x 308 mm
Gesigneerd, midden onderaan, in
bruin: "B. Peeters"
Inv. nr. 1906 - E
Museum voor Schone Kunsten, Gent*

In de omgeving van Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck en Jacob Jordaens werkte ook een hele schare kleinere meesters die zich vaak toededen op een welomschreven, beperkte thematiek. Deze specialisatietendens had onder meer te maken met de verregaande taakverdeling die de grote barokkunstenaars, met Rubens op kop, in hun ateliers doorvoerden. Voor de uitvoering van bepaalde onderdelen van hun schilderijen, zoals de figuren, de stillevenelementen of het landschap, deden zij een beroep op schilders die uitmunten in het betreffende genre. De dieren en stillevens op de schilderijen van Rubens werden meermaals uitgevoerd door Frans Snyders en diens zwager Paul de Vos. Dat beide kunstenaars met elkaar verwant waren, is overigens typisch voor het Antwerpse kunstenaarsmilieu, waarin professionele relaties heel vaak samengingen met familiebanden. Snyders blonk vooral uit in het schilderen van jachtaferelen, stillevens met vruchten, groenten, vis en wild, rijkelijk uitgestald op lange, zware tafels. De gedetailleerde weergave van de voedingswaren en het voorkomen op hetzelfde schilderij van fruitsoorten die op verschillende tijdstippen van het jaar worden geoogst, maken het onwaarschijnlijk dat Snyders alles direct naar de natuur schilderde. Wellicht maakte hij gebruik van modeltekeningen, die wel spontaan naar het leven konden uitgevoerd zijn. Aangezien ze slechts golden als werkdokumenten gingen de meeste verloren.

Een gelukkige uitzondering vormt *Stilleven met gevogelte, haas en groenten* (afb. p. 103) waarvan de lijnvoering opvalt door haar improvisatorische vrijheid en souplesse. Snyders gebruikte het blad voor de uitwerking van de middenpartij van *Wildstilleven met knaap* dat hij schilderde in de jaren 1640. Ook de buitengewone variatie van de meest diverse stoffen en vaatwerk die op dergelijke doeken voorkomt, noodzaakt het gebruik van individuele getekende studies.

Bovendien moet er rekening mee worden gehouden dat de keuze van de elementen niet slechts vanuit een esthetisch, maar ook vanuit een iconografisch oogpunt gebeurde. Ook op dit vlak werd het werk van de kunstenaar vergemakkelijkt als hij kon beschikken over modelbladen. Vele van Snyders' taferelen blijken, ondanks hun decoratieve aanblik, allegorische voorstellingen te zijn. Vaak beeldde hij thema's af als de Vijf Zintuigen en de Vier Seizoenen of schilderde hij een vanitasstilleven. Veel vruchten, dieren en groenten hadden immers een zinnebeeldige betekenis. Zo konden jachthonden die vechten om een buit symbool staan voor nijd of verwijzen naar de machtigen der aarde, die met elkaar strijd leveren. Soms ook zinspeelden zij op de lachende derde die zijn voordeel haalt uit de twist.

Naast Frans Snyders hebben vooral de door hem sterk beïnvloede Pieter Boel, Jan Fyt en Paul de Vos interesse getoond voor de hond als iconografisch gegeven. Jan Fyt die geleidelijk een meer zelfstandige koers ging varen, legde zich toe op jachtstillevens in een open veld met honden, die de buit bewaken. Uit *Blaffende hond* (afb. p. 104) blijkt dat hij deze dieren waarschijnlijk veelvuldig naar het leven heeft getekend. Merkwaardig genoeg bleven er relatief weinig dergelijke bladen bewaard. De Antwerpse tekening valt op door de nagenoeg volmaakte anatomische weergave van de hond, waarvan Fyt de

fysieke verschijning met een verrassende levendigheid typeerde: je hoort het dier bijna blaffen en grommen. De onverzettelijke en agressieve aard van de hond ligt helemaal in de lijn van wilde, bijna hysterische honden die in een chaotisch kluwen verstrengeld voorkomen op veel van Fyts doeken. Voor dergelijke complexe composities beschikte de kunstenaar vermoedelijk over een reeks getekende modelbladen van dieren in verschillende standen. Zo heeft Fyt *Blaffende hond* gebruikt voor de uitwerking van de diverse scènes op een gekleurde compositietekening *Vossenjacht*, die hij waarschijnlijk heeft uitgevoerd ter voorbereiding van één van zijn vele dierstukken.

Een bijzonder type tekening waarop de kunstenaar zich kon baseren om een bepaald detail van zijn compositie uit te werken, vormt het zogenaamde *ricordo*. Dit is een getekende kopie van een schilderij, dat de studio verliet en waaraan men de herinnering wou bewaren. Dergelijke replieken, vervaardigd door de meester zelf of een helper, kwamen veelvuldig voor in de kunstpraktijk van de barok. Zo bewaart het Antwerpse Prentenkabinet van Paul de Vos een serie erg verwante tekeningen zoals *Stilleven* (afb. p. 103) waarvan wordt aangenomen dat ze teruggaan op composities van zijn schoonbroer Frans Snyders met wie hij geregeld samenwerkte. Dit charmante blad toont, losjes geschetst in levendige en vluchtige pennetrekken, diverse objecten zoals glazen, een schaal en een schenkkruik die courant voorkomen op Snyders' composities. Het oorspronkelijke schilderij is ons echter niet bekend. Dit laat de mogelijkheid open dat het hier niet gaat om een getrouw *ricordo*, maar over een vrijere kopie, door De Vos getekend om zijn hand te oefenen. Meteen beschikte hij aldus over een verzameling motieven die hij kon aanwenden op zijn jachtaferelen en schilderijen met dieren.

Naast de hierboven reeds genoemde genres, kwam ook het zeestuk aan bod bij de Vlaamse kunstenaars, zij het in mindere mate dan bij hun Noordnederlandse collega's. De belangrijkste marineschilder uit het Antwerpse milieu is Bonaventura Peeters, die ongetwijfeld verre zee-reizen ondernam. Tijdens deze noteerde hij zijn impressies in vlugge schetsen, die als uitgangspunt dienden voor de latere, in de studio gecomponeerde schilderijen en de zelfstandige tekeningen, zoals waarschijnlijk *Tartaan van de Middellandse Zee in een haven* (afb. p. 104). De uiterst verfijnde en zorgvuldige afwerking van het blad lijkt althans in deze richting te wijzen, alsook het voorkomen van een signatuur; een zeldzaamheid in Peeters' getekend oeuvre. Hij bevestigt hier zijn reputatie van scherp waarnemer, die pittig en gedetailleerd de realiteit (in dit geval: het overslaan van een lading hout) toevertrouwd aan het papier. Typerend voor Peeters' minutieuze tekenstijl is het ragfijn netwerk van ongebroken penlijnen, die een zwierige basistructuur vormt voor de vrij overvloedige lavistoevoegingen in een zachte bruinrijze kleur. Ze creëren een teer lichtwaas, dat de dingen omsluit en zo hun concrete herkenbaarheid vervaagt. Hierdoor straalt uit dit blad een uitzonderlijke poëzie en blijft het geheel, ook op een bijna abstract niveau, aanspreken als een ritmisch samenspel van lijnen en kleurvlakken.

De Gouden Eeuw van de Noordelijke Nederlanden

Tijdens de eerste helft van de 17e eeuw kenden handel, wetenschap en cultuur in de Nederlandse Republiek een uitzonderlijke bloei. Schilder- en tekenkunst konden er zich breder ontwikkelen dan in Vlaanderen, waar de markante persoonlijkheid van Peter Paul Rubens alles overheerste. De talrijke, talentvolle kunstenaars ontvingen er weinig opdrachten van de kerk of van machtige mecenasen, zoals dat in het Zuiden het geval was. Zij werkten op eigen initiatief voor de kunsthandel die bij de welvarende burgers een kooplustig publiek vond.

Dit stimuleerde een hele reeks genres, die worden gekenmerkt door een steeds groter realisme in de uitbeelding van het dagelijkse leven.

In de evolutie naar een naturalistische voorstellingswijze speelden tekeningen een cruciale rol. Op een meer directe manier dan vroeger baseerden de Nederlandse schilders zich bij de opbouw van hun composities op studies naar het leven. Naast ontwerpschetsen verschenen in het Noorden steeds meer zelfstandige tekeningen. Ze konden rekenen op de levendige belangstelling van een groep fervente verzamelaars.

Van de befaamde landschapschilder Jan van Goyen, die aan chronisch geldgebrek leed, bleven honderden autonome tekeningen bewaard. Meestal voorzag hij ze van een signatuur en een datum, zoals het hier getoonde *Riviergezicht met vierhoekige toren* (afb. p. 107) dat perfect zijn unieke werkwijze illustreert. Hij tekende dergelijke bladen namelijk in zijn atelier waarbij zijn levendige fantasie een grote rol speelde. Maar hij bediende zich ook van motieven die hij eerder had opgetekend tijdens zijn talrijke boottochtjes op Maas, Rijn en Schelde of op de Hollandse binnenwateren. Zo heeft hij in dit *Riviergezicht* gebruik gemaakt van een minuscuul schetsje uit ca. 1645 van de begroeide muur met de torens en de duiventil.

Door Van Goyens geanimeerde tekenstijl en het lage gezichtspunt spreekt uit *Riviergezicht* een overtuigende natuurlijkheid. Het lijkt alsof de kunstenaar zich echt ophield tussen de vissers en veerpontlieden, wier drukke activiteiten hij geboeid observeerde en vluchtig op het papier heeft neergezet. Zijn ietwat eigenaardige, uiterst karakteristieke techniek van korte krabbeltjes en haakjes, die de vormen hun soliditeit ontnemt, wekt de indruk van een dynamisch lichtspel.

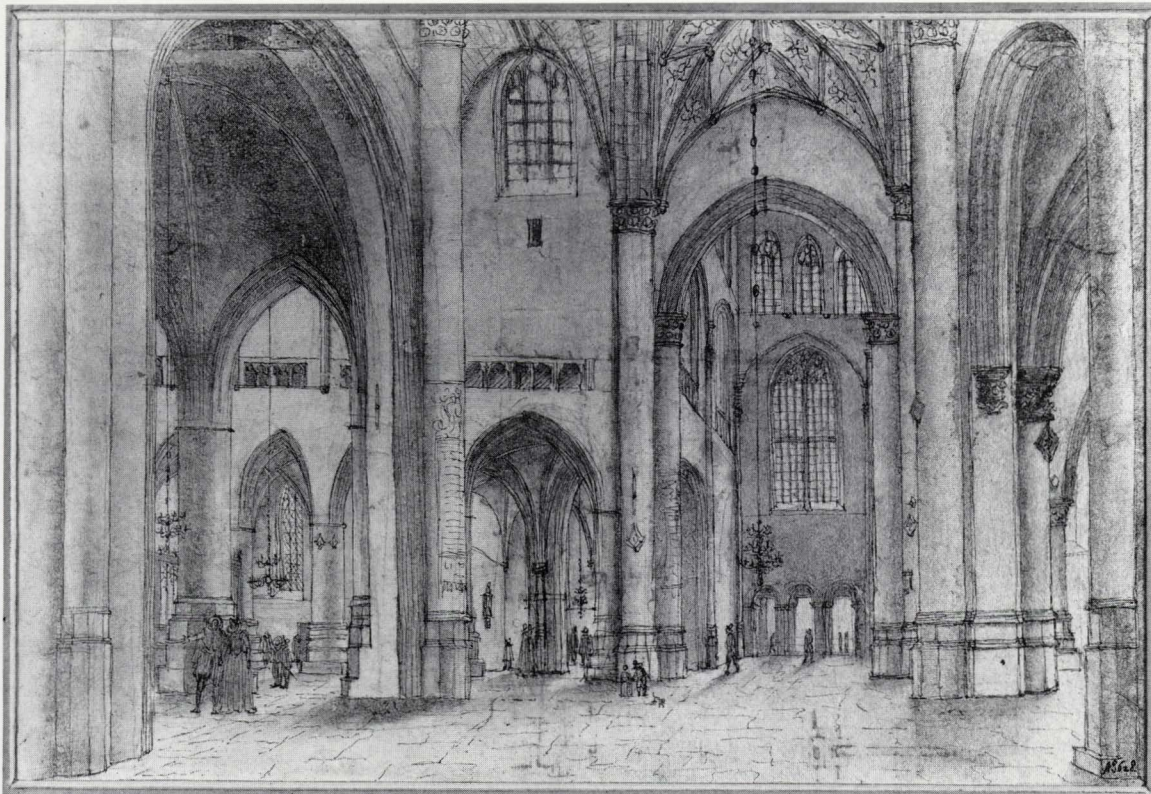
Het reveleert Van Goyens bijna impressionistische belangstelling voor de ongreepbare elementen van het landschap, zoals de wisselende wolkenformaties.

Met spaarzame middelen heeft hij de atmosferische nuances in lucht en water stemmig weergegeven: slingerende, in kracht en intensiteit variërende krijtlijnen die ondersteund worden door een lichtgrijs lavis.

Even veelzijdig als Van Goyen het landschap behandelde, heeft zijn tijdgenoot Adriaen van Ostade het boerenleven in beeld gebracht. Toch liet hij zich ook verleiden tot het toen populaire thema van *De alchemist* (afb. p. 107), dat in feite teruggaat op composities van Pieter Bruegel. Dit blad illustreert Van Ostades vroege, nog ongepolijste werkwijze die treft door haar wilde vlotheid en de ruwe figuren die dicht aanleunen bij de karikaturale gewrochten van Adriaan Brouwer.

De figuratie is opgebouwd uit een chaotische wemeling van energiek gezette streepjes, krasachtige lijntjes en scherpe haakjes. Door deze tekenwijze wordt de indruk die uitgaat van dit rommelige alchemistenatelier nog versterkt. Het geheel kreeg een zekere stabiliteit door het bruin lavis dat is aangebracht met een brede penseeltrek en de invloed van Rembrandt verraadt. In Van Ostades nalatenschap bevonden zich duizenden keurig op thema geordende tekeningen, die hem bij de opbouw van zijn schilderijen en etsen ter beschikking stonden. Daarnaast vervaardigde hij vaak schetsen bestemd voor de verkoop of als geschenk. Mogelijk geldt dit ook voor *De alchemist* aangezien van dit blad geen geschilderde, noch een gegraveerde versie bekend is.

Van Pieter Saenredams *Het interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem* (afb. p. 107) weten we daarentegen dat het blad als basis diende voor het gelijknamige schilderij (J. Paul Getty Museum, Californië). Saenredam geldt als de eerste Nederlandse architectuurschilder. Hij specialiseerde zich in het weergeven van bestaande gebouwen waarbij zijn aandacht vooral ging naar kerken en stadhuizen. Met een buitengewone nauwgezetheid bereidde hij elk doek voor volgens een toen geheel nieuwe methode. Hij vertrok steeds van ter plaatse gerealiseerde schetsen zoals het hier getoonde blad en verrichtte nadien opmetingen. Op grond van dit materiaal en met behulp van perspectiefteknieken, die hij had geleerd van landmeters en architecten, werkte hij in zijn atelier vervolgens een constructietekening uit. Deze constructietekening had dezelfde afmetingen als het uiteindelijke schilderij. De tekening werd doorgegriffeld op het geprepareerde paneel. *Het interieur van de Sint-Bavokerk te Haarlem* is zijn vroegste bekende compositie als zelfstandig kunstenaar. Vandaar wellicht de nog wat losse, schetsende tekenstijl, die luchtiger ademt dan in zijn latere, strakker geconstrueerde studies. Niettemin bezit dit blad reeds de indrukwekkende poëtische kracht van Saenredams volgroeide stijl. Hij concentreerde zich niet op een anekdotische beschrijving van het kerkgebouw, maar op de sublieme suggestie van haar kristalzuivere ruimte. Uit dit interieur met zijn sobere, blanke muren spreekt een verfijnde voornaamheid. Die vindt een weergalozе ondersteuning in de even zuivere beeldende middelen: fragiele penlijnen aangevuld met een zacht, lichtgrijs lavis. Hierdoor lijkt de kerk gevuld met een gedempt licht dat de dingen onderling verbindt dank zij een reeks ongreepbaar fijne spelingen en overgangen van helder naar donker.



Pieter Saenredam
(Assendelft, 1597 -
Amsterdam, 1665)
Interieur van de St.-Bavokerk
te Haarlem

1628

Pen in bruin, grijs gewassen,
 174 × 263 mm

Gedateerd onderaan rechts, pen in
 bruin: 1628

Inv. nr. 4060/3119 (collectie de
 Grez)

Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

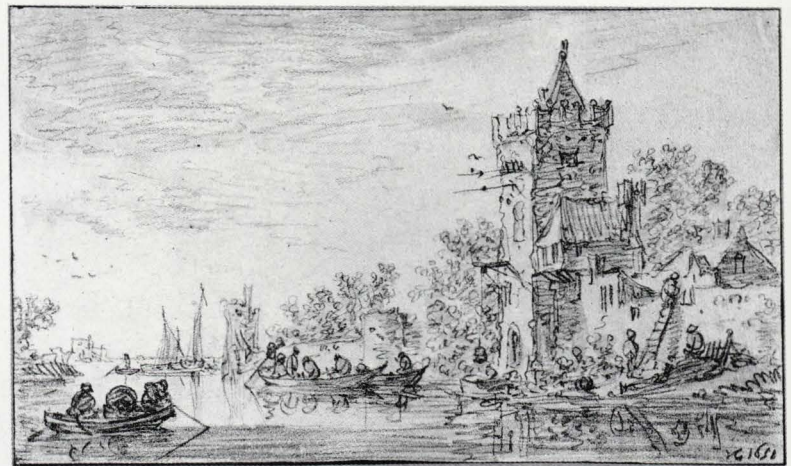


Adriaen van Ostade
(Haarlem, 1610 - Haarlem, 1685)
De alchemist

Ca. 1636-1638

Pen in grijsbruin, grijsbruin
gewassen over een aanzet in
potlood, 260 × 248 mm

Inv. nr. 2793 (collectie De Grez)
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel.



Jan van Goyen
(Leiden, 1596 - Den Haag, 1656)
Riviergezicht met vierhoekige toren
 1651

Zwart krijt, grijs gewassen,
 114 × 196 mm

Gemonogrammeerd en gedateerd
in rechter benedenhoek:

VG (aan elkaar) 1651

Inv. nr. 1401 (collectie De Grez)
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel



Jean-Antoine Watteau
(Valenciennes, 1684 -
Nogent-sur-Marne, 1721)
**Drie studies van een dame met
hoedje**
Vóór 1715 ?
Rood en wit krijt, 210 × 313 mm
Inv. nr. 9500
*Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*



Tegen het einde van de 17e eeuw verloren de Nederlanden hun leidende rol op cultureel vlak aan Frankrijk. Daar kwam onder impuls van Lodewijk XIV een enorme artistieke bedrijvigheid op gang, vooral in en rond de hoofdstad. Parijs groeide uit tot het belangrijkste Europese kunstcentrum. Het monumentale en plechtstatige van de barokke hofkunst, een eerbetoon aan de Zonnekoning, ging omstreeks 1700 geleidelijk aan verloren. Een nieuwe stijl, de rococo, gaf integendeel de voorkeur aan een elegante, meer intieme en luchtige expressie. Geïdealiseerde landschappen als achtergrond voor herdersidyllen domineerden de schilderkunst. Evenals de "fêtes galantes": dit zijn vrolijke samenkomsten van modieus geklede mannen en vrouwen, vaak in lieflijke parken met muziek, dans en een amoureuze stemming. De vertolker bij uitstek van deze zorgeloze, soms wat melancholische droomwereld was Jean Antoine Watteau. Watteau tekende onophoudelijk en wist vrienden en kennissen steeds weer op levensechte houdingen te betrappen en die vluchtig te fixeren op papier. Hij verzamelde die tekeningen in grote gebonden volumes. De schetsen dienden hem achteraf bij de compositie van zijn schilderijen. Zo komt de gracieuze vrouwenfiguur rechts op *Drie studies van een dame met hoedje* (afb. p. 108) ook voor op het doek *De verwelkoming aan de rand van het dorp* van 1715. Reeds in deze vroege scheppingsperiode maakte Watteau meesterlijk gebruik van de toen populaire "manière aux trois crayons", die bestaat uit het gecombineerd gebruik van zwart, rood en wit krijt. Contouren kregen meestal vorm in rood krijt, terwijl met zwart allerlei details werden weergegeven; hoogsels in wit krijt werden gebruikt om lichtvlekken te suggereren. Een voorbeeld daarvan is de tekening *Drie studies van een dame met hoedje*. Deze krijttechniek gaat feitelijk terug op 16e-eeuwse Italiaanse meesters en werd schitterend aangewend door Rubens, van wie Watteau veel heeft geleerd. In vergelijking met de drapering op Rubens' *Hellebaardier* valt de affiniteit en meteen ook de afstand op tussen de benadering van beide meesters. Terwijl de 17e-eeuwse kunstenaar het kleed krachtig en plastisch heeft weergegeven met aanzwellende lijnen, creëerde Watteau eerder een broos oppervlaktespel van ragfijne lijntjes en korte haaltjes, die nerveus door elkaar heen trillen. Zijn uiterst bevallige en tedere vrouwenfiguren kregen daardoor een heel verfijnde elegantie.

De galante sfeer en de speelse techniek van de rococo vinden we terug in de decoratieve landschappen van Isaac de Moucheron. Zijn werk ligt in de lijn van het Franse classicisme dat een uitgesproken voorliefde vertoonde voor de klassieke kunst van de Oudheid. Schilderijen met antieke ruïnes en Griekse tempels in een geïdealiseerd, Italiaans aandoend landschap waren omstreeks 1670 zeer populair. Vooral Nicolas Poussin gaf dit arcadische landschapstype een grootse allure die tal van kunstenaars inspireerde, waaronder De Moucheron. De Moucheron kwam rechtstreeks in contact met de Franse schilderkunst, de Italiaanse natuur en de resten van de antieke cultuur tijdens zijn verblijf in Rome tussen 1694 en 1697. Vele van de daar getekende schetsen heeft hij in zijn latere loopbaan opnieuw ter hand genomen voor de uitwerking van zijn verzorgde aquarellen. Soms ging het hierbij om vrij exacte topografische voorstellingen van bekende bezienswaardigheden uit Rome of omgeving. Even virtuoos creëerde hij vanuit zijn fantasie grandioze ensembles van groen en architectuur, zoals in *Arcadisch landschap* (afb. p. 108). Deze aquarel getuigt van een briljante licht- en kleurwerking en illustreert De Moucheron's uitzonderlijke gaven als kolorist. Hij was hiervoor zo vermaard dat verzamelaars hem vaak vroegen om hun 17e-eeuwse tekeningen bij te kleuren. In *Arcadisch landschap* wist hij de transparantie van de waterverf optimaal aan te wenden in de majestueuze wolkenpartij. De kleine losse toetsjes, waarmee hij modelleerde, hebben een zwierig en trillend karakter en verzachten, samen met de zachte kleuren, de gestrengheid van de architectuur. Het verleent dit havengezicht een aantrekkelijke, luchtige stemming. Dergelijke bladen tekende De Moucheron vaak in reeksen, als zelfstandige creaties, maar tevens als ontwerpen voor behangselschilderijen. Deze behangsels bekleedden de wanden van een zaal of kamer in de huizen van de welgestelde bourgeoisie en bleven erg populair tot ca. 1780.

Isaac de Moucheron
(Amsterdam, 1670-1744)

Arcadisch landschap

1742

Pen in bruin, aquarel en dekverf,
sporen van potlood, 228 × 340 mm

Gesigneerd en gedateerd links
onder: Moucheron fecit 1742

Inv. nr. 1911 - GK

Museum voor Schone Kunsten, Gent



Joseph Paelinck
(Oostakker, 1781 - Brussel, 1839)
**Studie voor de ontdekking van het
ware kruis**
Ca. 1812
Potlood op bruin, zwaar papier,
511 × 448 mm
Gemonogrammeerd rechts
onderaan: J.P.
Inv. nr. 1923 - AT
Museum voor Schone Kunsten, Gent

Naar het einde van de 18e eeuw brak met Louis David het neoclassicisme door in Europa. Deze ernstige en strenge stijl, met stichtende intenties, stak schril af tegen de sensuele en als decadent ervaren rococoschilderkunst van het Ancien Régime. David verbleef ook in Brussel en onder meer daardoor kende deze stroming een grote populariteit bij Zuidnederlandse kunstenaars zoals François-Joseph Navez en Joseph Paelinck. Deze laatste bijvoorbeeld kon door een beurs van de stad Gent bij David in Parijs gaan studeren en na zijn leertijd verbleef hij nog vijf jaar in Rome. *Studie voor de ontdekking van het ware kruis* (afb. p. 110) illustreert Paelincks krachtige en expressieve lineaire stijl. Evenals David bouwde hij zijn figuren op uit doorlopende contouren in vrij plechtstatige ritmes waarbij hij het tafereel streng en rationeel geordend in beeld probeerde te brengen, geheel volgens de idealen van maat en evenwicht eigen aan de antieke kunst. Daardoor oogt het geheel enigszins als een Romeins bas-reliëf: koel, afstandelijk en met een ingehouden pathetiek. Deze tekening vol theatrale grandeur deed dienst als ontwerp voor het gelijknamige schilderij in de Gentse St.-Michielskerk (kapel van de Broederschap van het Heilig Kruis) dat Paelinck in 1812 vanuit Rome naar zijn geboortestad zond. Behalve dat het schilderij meer in de hoogte is uitgewerkt en tegels op de voorgrond vertoont, zijn beide voorstellingen nagenoeg identiek.

Stefaan Hautekeete

Het conserveren en restaureren van tekeningen

Preserveren, conserveren, restaureren

Met de term preservatie worden de maatregelen bedoeld die het aftakelen van een kunstwerk of voorwerp kunnen voorkomen. Deze maatregelen zijn onder andere het zorgen voor goede klimatologische omstandigheden zoals een constante temperatuur en relatieve vochtigheidsgraad, het vermijden van direct licht, het opstellen van een rampenplan in geval van brand, overstroming, enz. Het conserveren gaat een stap verder en heeft rechtstreeks met het object te maken, bijvoorbeeld de tekeningen voorzien van beschermende omslagen van zuurvrij karton en ze bewaren in zuurvrije dozen.

De restauratie is de meest ingrijpende en indien mogelijk zelfs te vermijden fase. Elke ingreep, hoe minimaal ook, betekent immers dat aan de integriteit van het object wordt geraakt.

Het conserveren van tekeningen

Een goede conservering van een collectie tekeningen is afhankelijk van verschillende factoren, waarbij zowel de kunstenaar (onrechtstreeks) als de conservator en de restaurateur een belangrijke rol spelen.

Veel hangt af van de door de kunstenaar gebruikte materialen. De kwaliteit van de grondstof (bijvoorbeeld papier), de gebruikte media (d.w.z. de verschillende soorten schrijf- en tekenmateriaal zoals potlood, inkt, pastel, houtskool enz.) en de aangewende technieken zullen bepalend zijn voor het al dan niet sneller aftakelen van het object.

De kwaliteit en duurzaamheid van papier worden bepaald door de componenten (plantaardige, dierlijke, synthetische vezels en water) en hun eigenschappen. In de eerste helft van de 19e eeuw is men papier gaan produceren van een veel lagere kwaliteit. Vanaf dan werd namelijk houtslip gebruikt. Houtslip bevat stoffen die het papier doen vergaan. Het gaat vergelen en in combinatie met invloeden van buitenaf, zoals luchtverontreiniging, eveneens verzuren. Vroeger werd papier van lompen gemaakt en met de hand geschept. Door de enorme toename van het verbruik moest de fabricage worden versneld.

Ook de keuze van de media draagt bij tot de duurzaamheid. Inkten kunnen bijvoorbeeld destructief zijn. Zo vormt het ijzerdeel in de galinkt een zuur waardoor een degradatieproces ontstaat dat de letters of tekening langzaam uit het papier doet vallen. Daarom is het belangrijk dat kunstenaar, conservator en restaurateur zich goed informeren over de kwaliteit van het materiaal.

De conservator draagt de verantwoordelijkheid zijn collectie tekeningen in optimale omstandigheden te bewaren en de invloeden die de tekeningen kunnen schaden te beperken. Daarbij kan de conservator een aantal preventieve maatregelen nemen. De klimatologische omstandigheden moeten optimaal zijn: een constante temperatuur van 18 °C en een relatieve vochtigheid van 55 % zijn essentieel. Omdat papier hygroscopisch is (d.w.z. dat het gemakkelijk vocht opneemt), dient men grote schommelingen te vermijden. Bruuske veranderingen veroorzaken immers vervormingen. Het papier gaat zwellen en bij een te hoge

vochtigheid kan er schimmelvorming ontstaan. Door droogte gaan de papiervezels krimpen en gaat het papier broos worden en scheuren.

Teveel licht is eveneens schadelijk. Dit kan worden opgelost door het licht in de tentoonstellingsruimte te dempen en de vensters te voorzien van gordijnen en UV-filters om de lichtintensiteit zoveel mogelijk te reduceren.

Het is aangewezen de tekeningen vlak te bewaren. In vele musea en archieven worden tekeningen in te diepe ladenkasten of dozen bewaard. Deze manier van opbergen is zeer nadelig omdat het manipuleren van de tekeningen erdoor wordt bemoeilijkt; de tekeningen onderaan zijn bijvoorbeeld niet gemakkelijk te raadplegen. Bovendien neemt men een gebogen werkhouding aan. Er moeten met andere woorden te veel handelingen worden uitgevoerd die het risico op beschadiging vergroten.

Bovendien worden tekeningen soms zonder enige bescherming in de doos of de lade opgeborgen. Tekeningen op erg broos papier zoals kalken of verzuurde papieren kunnen daardoor onoverzichtelijke schade oplopen.

Tekeningen kunnen beter worden opgeborgen in ondiepe rekken. De dozen kunnen er gemakkelijk worden afgenomen en de stukken aan een geschikte tafel geraadpleegd. De ideale hoogte van de dozen en ladenkasten is maximaal 6 cm. De doos wordt dan nooit te zwaar en kan gemakkelijk worden gemanipuleerd.

De tekeningen moeten worden beschermd door omslagen van zuurvrij karton (zie verder). Deze omslagen of passe-partouts vangen tegelijkertijd de druk op de onderste tekeningen op. Dit is vooral belangrijk als er tekeningen van verschillende formaten in dezelfde doos worden bewaard. Indien een tekening niet volledig vlak bewaard kan worden, kan hiervoor een speciaal geconstrueerde doos of portfolio worden gemaakt.

Er zijn gespecialiseerde firma's, vooral in het buitenland, die verschillende soorten opbergdozen, mappen, portfolio's en enveloppes produceren. Deze materialen zijn zuurvrij en specifiek ontworpen voor conserveringsdoeleinden.

De passe-partouts van tekeningen worden dikwijls vervangen. Dit gebeurt meestal wanneer de tekeningen worden tentoongesteld of de oude, oorspronkelijke passe-partout vuil en stoffig is of van een slechte kwaliteit karton gemaakt.

Aantekeningen die op de oude passe-partout staan geschreven, moeten op de documentatiefiche worden genoteerd.

Zij kunnen belangrijke informatie geven over de kunstenaar; het kunnen ook aantekeningen zijn van de kunstenaar zelf.

De oude passe-partout kan afzonderlijk worden bewaard.

Het verwijderen van de oude passe-partout moet voorzichtig gebeuren, want meestal werden slechte materialen gebruikt die moeilijk zijn los te maken. Montages of oude restauraties met doorzichtige plakband, hechtstrips van kwalitatief slecht papier, het gebruik van synthetische en moeilijk te verwijderen lijmen (zie conserveringsethiek) zijn veel voorkomende problemen. De prenten werden vroeger dikwijls gemonteerd en volledig gedoubleerd (d.w.z. voorzien van een papieren drager) op houthoudend karton en strobord. Door de combinatie met slecht verouderde lijmen (bijvoorbeeld verharde lijmfilm van de drager) wordt ook de tekening aangetast door verzuring.

Voor de nieuwe montage van de tekening wordt zuurvrij karton gebruikt. Houtvrije papieren zijn niet noodzakelijk ook zuurvrij. Er worden bij de fabricage namelijk nog andere stoffen gebruikt zoals hulpstoffen (bleekmiddelen en lijmen) die ook verzuring veroorzaken. Firma's die duurzaam papier verkopen specificeren de term zuurvrij meestal met de volgende gegevens. De zuurtegraad van papier wordt gemeten en uitgedrukt in een bepaalde PH-waarde. Een PH-waarde beneden factor 7 wordt beschouwd als zuur en daarboven als basisch. Zoals gezegd wordt papier aangetast door verzuring. Het papier gaat vergelen, bruine vlekjes vertonen en zijn sterkte verliezen. Daarom wordt zuurvrij papier geproduceerd met een neutrale PH-waarde. Bovendien wordt het papier gebufferd, d.w.z. dat er een alkalische reserve aan het papier wordt toegevoegd, waardoor de PH-waarde opgedreven wordt tot 8,5.

Zuurvrij papier is ook vrij van optische witmakers. Witmakers, zoals blauwsel in de was, maken het papier op een kunstmatige manier witter dan wit, maar dit is niet blijvend. Er wordt verder eveneens een schimmelwerend middel in het papier aangebracht maar dit is enkel efficiënt wanneer het papier in optimale klimatologische omstandigheden bewaard wordt.

Ook de restaurateur heeft een conserverende rol. De restauratie, het conserveren en de conserveringsethiek worden in wat volgt belicht aan de hand van een case-study: de restauratie van een ingekleurde kaart van Meeuwen-Gruitrode.

De ethiek van het conserveren en restaureren

Voor men met de restauratie begint, is het noodzakelijk dat het object bestudeerd en goed gedocumenteerd wordt. Foto's worden genomen vóór en tijdens de behandeling. Een dossier wordt opgemaakt met een beschrijving van de schadevaststelling en een voorstel voor de nodige behandelingen.

De restauratieve ingrepen moeten zo minimaal mogelijk blijven. De aangewende materialen en technieken moeten de oorspronkelijke materialen en technieken zoveel mogelijk benaderen. Belangrijk is dat de ingrepen reversibel zijn, d.w.z. dat de behandeling gemakkelijk ongedaan kan worden gemaakt zonder het object te beschadigen.

Aanvullingen voor ontbrekende delen moeten zo neutraal mogelijk blijven. Delen die verdwenen zijn, kunnen worden aangevuld, maar zullen zichtbaar blijven als een niet-authentiek deel van de tekening. Indien nodig kunnen kleine toegevingen worden gedaan door het ontbrekende deel van een neutrale basiskleur te voorzien.

Voor de papierrestauratie wordt gezocht naar een duurzaam handgeschept papier (neutrale zuurtegraad). De structuur, het gramgewicht (gewicht per m²) en de tint moeten zo goed mogelijk het origineel benaderen.

De restauratie van tekeningen

De restauratie van tekeningen omvat een breed spectrum van verschillende handelingen die voor elk object anders zullen zijn. De eerste fase bestaat altijd uit het droogreinen: het verwijderen van vuilpartikels aan de oppervlakte van het papier met een zachte kwast of met een gom. Het voordeel van droogreinen is dat de nadelen van het bevochtigen voorkomen worden en dat er dus geen wijzigingen in afmetingen optreden.

Bij een natte behandeling in baden moet de kleurvastheid van de tekening worden getest. Wanneer het gevaar bestaat dat de pigmenten uitlopen, is een natte behandeling uitgesloten. Er kan dan wel worden gewerkt op de vacuümtafel. Door de directe afzuiging van de te gebruiken vloeistoffen is een gecontroleerde werkwijze mogelijk. Bij een reiniging met oplosmiddelen gaan de vezels niet zwellen en zullen de kleuren minder snel uitlopen dan met water.

Als deze methodes niet aangewezen zijn en de vlekken heel erg storen, kan er een zachte bleekmethode worden toegepast. Elke vorm van bleken heeft echter een destructieve werking op de sterkte van de papiervezels.

Voor de relaxatie d.i. het soepel maken van de vezels en het vlakken van tekeningen kan de ultrasone luchtbevochtiger worden gebruikt (zie case-study) of gore-tex. Dit is een synthetisch weefsel dat waterdamp doorlaat en bijvoorbeeld ook wordt gebruikt voor regenkledij. De tekening wordt geplaatst tussen twee lagen gore-tex en op een vochtige vloei gelegd. De koude damp gaat langzaam door het synthetisch weefsel heen zonder dat er druppelvorming ontstaat; het object wordt lichtjes vochtig zodat de valse vouwen en omgebogen delen gevlakt kunnen worden.

Bij schimmelaantasting, een organische besmetting, moet het object gedesinfecteerd worden. Dit kan door het plaatselijk aanstippen met alcohol. Schimmels zijn zeer moeilijk te isoleren, vandaar dat constante klimatologische omstandigheden belangrijk zijn.

De ontwikkeling van schimmels gebeurt bij een relatieve vochtigheidsgraad van 65 % en hoger vanaf een temperatuur van 25 °C.

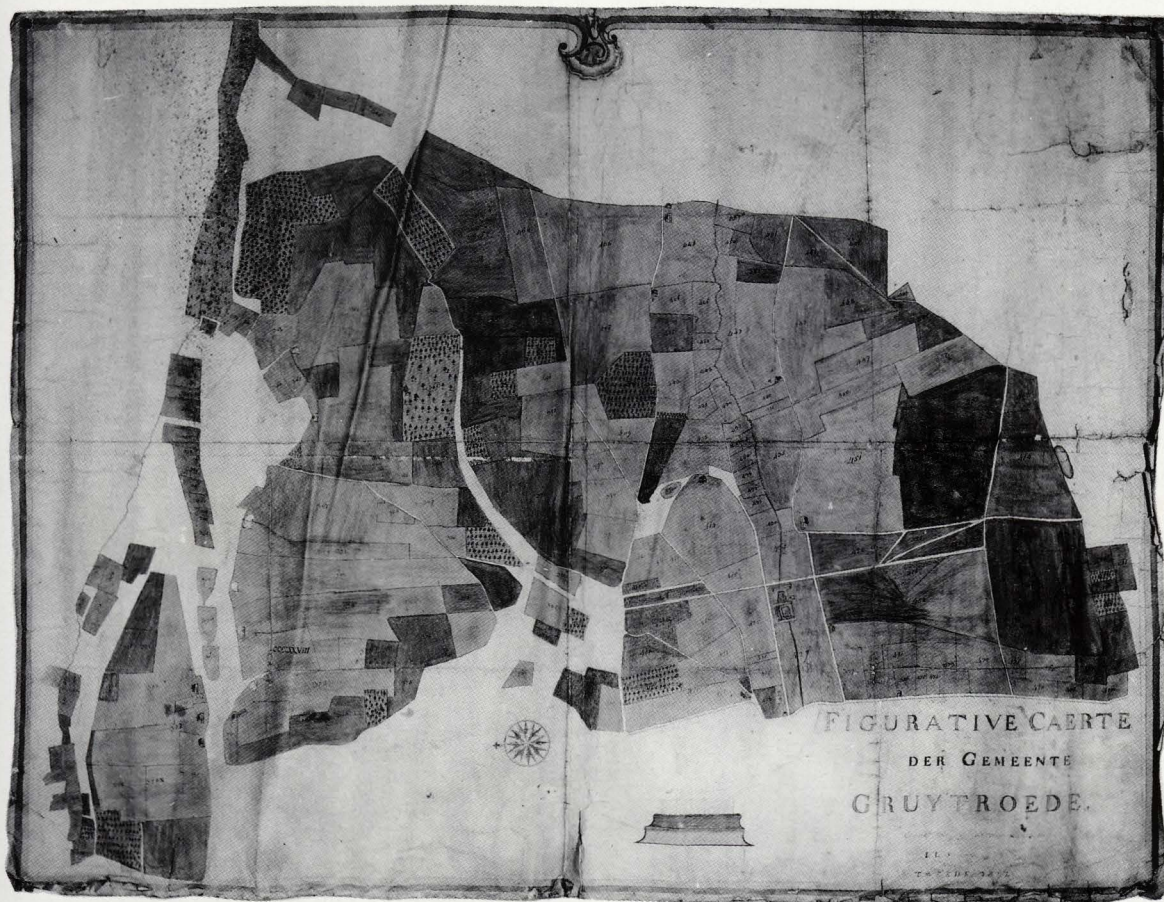
Het ontzuren van papier gebeurt door het toevoegen van een alkalische buffer in het papier. Dit kan gebeuren door baden of door verneveling.

Tenslotte is er het herstellen van de mechanische schade en het herstellen van scheuren en lacunes.

Een restauratie kent zijn specifieke problemen en methodes. Om een te theoretische uiteenzetting te vermijden, volgen wij de restauratie van een 18e-eeuws document op de voet.

Het gaat om een kadastrale kaart van de gemeente Meeuwen-Gruitrode. De restauratie werd uitgevoerd door het atelier Duodecims uit Gent.

De kaart dateert weliswaar uit een latere periode dan de besproken tekeningencollecties, maar de restauratiewerkzaamheden die hier aan bod komen, gelden evenzeer voor andere documenten.



Kadastrale kaart van de gemeente Meeuwen-Gruitrode

1794

1585 × 1194 mm

De toestand vóór de restauratie: vuil, scheuren, omgevouwen randen, twee grote valse plooiën, schimmelaantasting aan de linkerzijde.



Kadastrale kaart van de gemeente Meeuwen-Gruitrode

1794

1594 × 1207 mm

De toestand na de restauratie: de kaart werd drooggereinigd en gevlaakt, de schimmelsporen werden plaatselijk aangestipt, de scheuren en lacunes aangevuld.

Beschrijving en toestand

Op de kaart staat vermeld: FIGURATIVE CAERTE / DER GEMEENTE / GRUYTROEDE./ Gemaakt door mij gewooren landmeter I.L Schrijvers / 1794 / TWEEDE DEEL /

Het is een vrij grote, ingekleurde kaart met de volgende afmetingen: vóór het vlakken: lengte 1585 mm, breedte 1194 mm; na het vlakken: lengte 1594 mm, breedte 1207 mm.

Na het vlakken was de lengte dus met 9 mm en de hoogte met 13 mm toegenomen.

Bij de montage van de kaart werden vier planobladen (dit zijn ongevouwen papiervellen) gebruikt, handgeschept gevegerd (d. i. voorzien van de structuur van het schepraam) en voorzien van een watermerk. De vellen zijn aan elkaar gekleefd met een overlapping die varieert van 15 tot 25 mm. De kaart was gedoubleerd op een katoenen drager en werd onbeschermd en opgerold bewaard. Door slechte bewaaromstandigheden (opgerold, in een vochtige en stoffige omgeving) had de kaart veel schade opgelopen. Zowel op de rectozijde als op de doublering achteraan zat bijzonder veel vuil. De doublering was beschadigd door infiltratie van stof, waterkringen, roestvlekken en sporen van kattenpoten.

De kaart zelf had heel veel mechanische schade opgelopen. Waarschijnlijk door het onzorgvuldig open- en dichtrollen, waren er vooral inscheuringen met omgebogen delen en ontbrekende delen aan de randen ontstaan. De gebruikte beenderlijm was door veroudering verhard en niet flexibel, wat bij het oprollen vele cracquelures en zwakke punten in de papiervezels heeft veroorzaakt. Dit werd in de hand gewerkt door de vochtschade, waardoor de papiervezels en de drager in textiel waren gaan zwellen. Bij het drogen gingen deze materialen op verschillende wijze reageren en ten opzichte van elkaar anders krimpen, met opnieuw de vele zwakke punten en inscheuringen tot gevolg.

Een tweede ernstige beschadiging veroorzaakt door vocht was de ontwikkeling van een groot aantal schimmelsporen. Deze schimmelexplosie had zich vooral ontwikkeld tussen de katoenen drager en de kaart zelf vermits de combinatie van verlijming en vocht voor een goede voedingsbodem had gezorgd. Vandaar dat de verkleuring veroorzaakt door schimmels op die plaats veel sterker is. De schimmelvlekken waren doorgedrongen tot op de voorkant van de kaart en tot op de achterkant van de doublering.

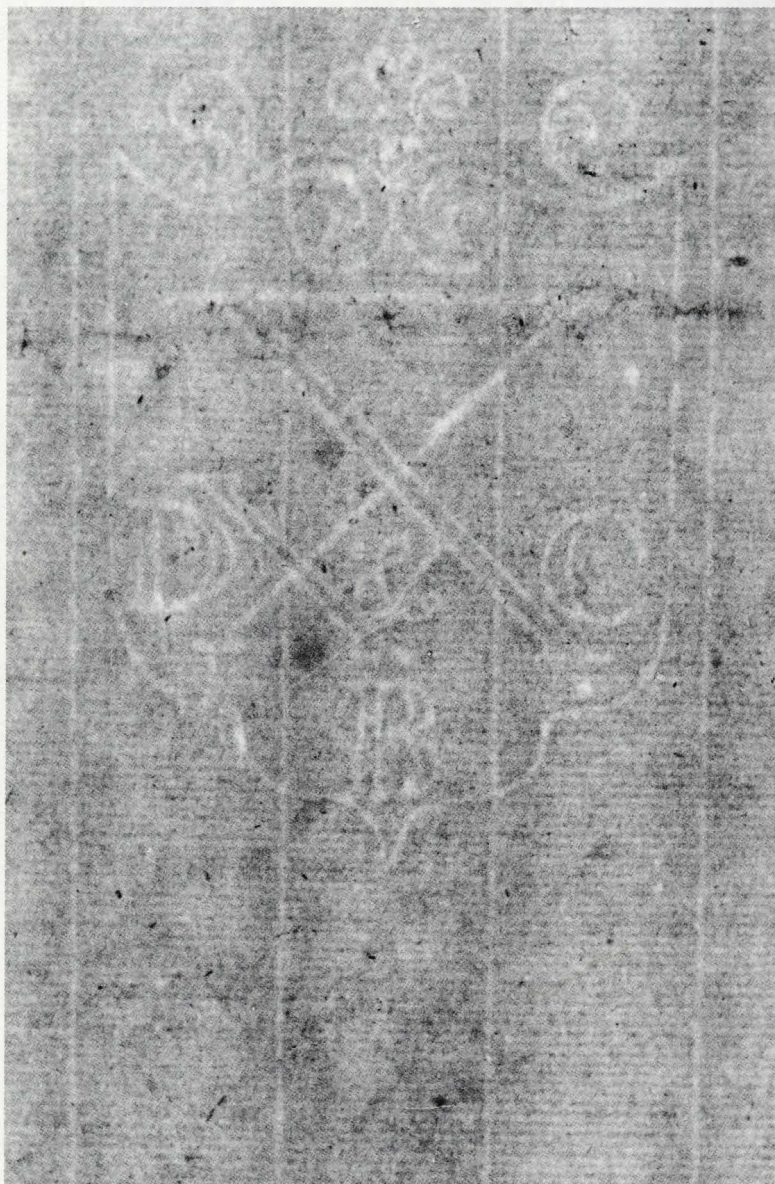
Kadastrale kaart van de gemeente Meeuwen-Gruitrode Het watermerk

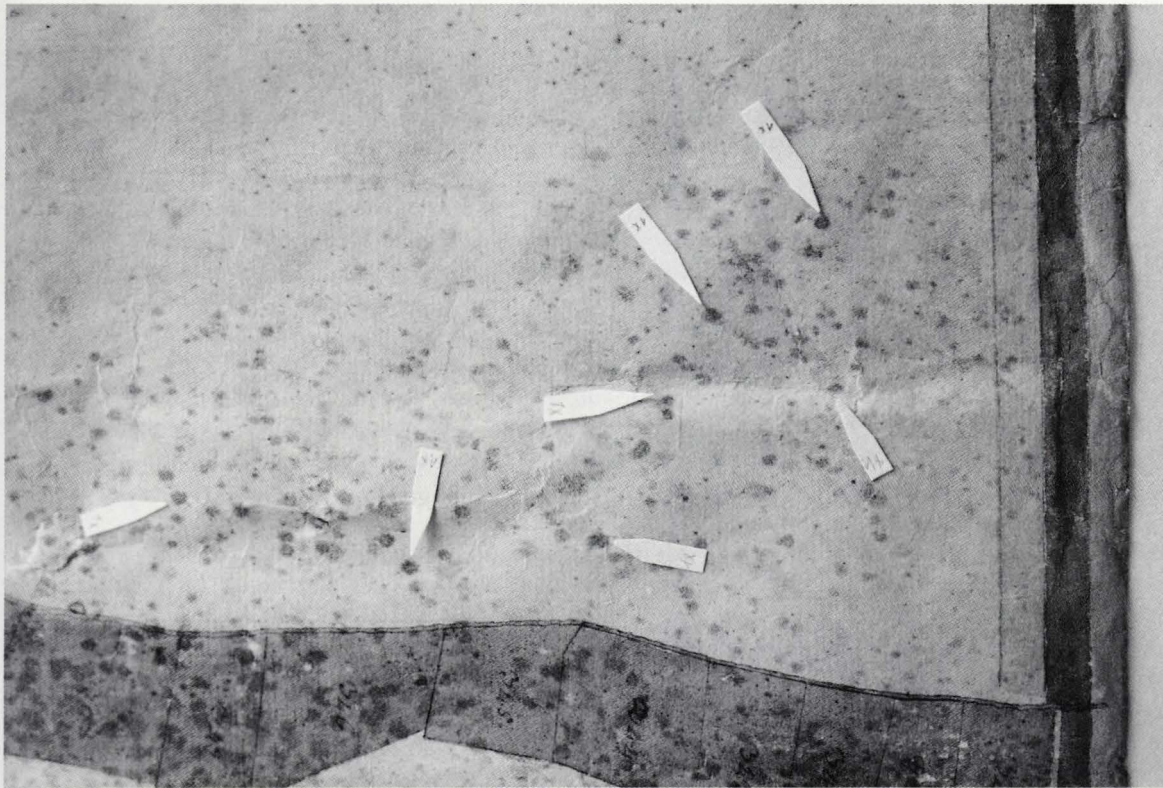
Het papier is handgeschept:
de waterlijnen van het schepraam
zijn duidelijk zichtbaar.

Twee grote valse plooiën waren merkbaar over de volledige breedte van de kaart. Door concentraties van stof en droog vuil was op verschillende plaatsen vergrijzing merkbaar. De kaart was hier en daar beduimd. Onder de letter "E" van "Caerte" was duidelijk de afdruk van een duim te zien. De kaart is vroeger, vóór de doublering, in geplooiide toestand bewaard geweest. Men had ze in vier gevouwen en het patroon van 16 vakken dat daardoor was ontstaan, was duidelijk te zien.

De vakken bovenaan hebben het meeste stof geabsorbeerd. Zij vertonen de meeste oppervlaktebeschadiging.

Na verwijdering van de doublering waren er verschillende oude papierrestauraties met geruit papier merkbaar.





**Kadastrale kaart van de gemeente
Meeuwen-Gruitrode
Vlekken veroorzaakt door schimmel**



**Kadastrale kaart van de gemeente
Meeuwen-Gruitrode
Het aanstippen van de storende
vlekken veroorzaakt door schimmel**

De restauratie- en conserveringsbehandelingen

De eerste fase bestond uit het droogreïngen van de rectozijde van de kaart met een zachte kwast om al het oppervlaktevuil zoveel mogelijk te verwijderen en het stofzuigen van de doublering aan de achterzijde. Er werd een nareïning uitgevoerd met gompoeder. Dat poeder bestaat uit fijne rubberkorreltjes. Door de zachte wrijving van het poeder op het papier kon nog veel oppervlaktevuil verwijderd worden. Gefixeerd vuil werd met behulp van gedistilleerd water en een wattenstokje weggenomen.

Het verwijderen van de doublering was noodzakelijk om verschillende redenen. Door de vele inscheuringen, valse vouwen en omgebogen delen was het onmogelijk de kaart te vlakken. Maar de doublering moest vooral worden verwijderd wegens de schimmelaantasting die zich tussen het doek en de kaart had ontwikkeld. Het katoenen doek werd mechanisch verwijderd met een houten spatel. Aan de achterzijde bleef er zeer veel lijmsresidu over. De korrelige lijmsporen werden zoveel mogelijk mechanisch verwijderd. Een natte behandeling van de kaart was hier uitgesloten. Na een test op watergevoeligheid van de pigmenten bleek dat vooral de groene pigmenten gingen uitlopen.

In de tweede fase desinfecteerden we de schimmelsporen en pasten een zachte bleekmethode toe. Er werd geopteerd voor bleken omdat de erg storende vlekken op geen enkele andere manier lichter konden worden gemaakt. De donkere vlekken werden plaatselijk aangestipt. Deze behandeling werd een aantal keer herhaald.

Elke vorm van bleken (hoe zacht ook) heeft een destructieve werking op de sterkte van de papiervezels, dus moet men er zich mee tevreden stellen dat de vlekken enkel lichter worden en steeds zichtbaar zullen blijven. Een duurzame behandeling is te verkiezen boven een esthetische.

Daarna werd overgegaan tot het vlakken van de kaart met de ultrasone luchtbevochtiger. Dit is een toestel dat koude waterdamp heel fijn vernevelt en het te behandelen voorwerp lichtjes vochtig maakt. Het voordeel van dit systeem bestond hierin dat de watergevoelige kaart behandeld kon worden zonder ze nat te maken.

Het vlakken van de kaart en het ontvouwen van kleine fragmenten aan de randen van de kaart (ezelsoren) heeft een aantal dagen in beslag genomen. De relaxatie moet traag gebeuren en met veel geduld.

Na het reinigen, verwijderen van de doublering en het vlakken van de kaart kon de derde fase van start gaan. Deze fase omvatte de papierrestauratie die zowat drie weken in beslag nam. Scheuren en lacunes werden hersteld en opgevuld. De kaart werd op de lichttafel gelegd en met het restauratiepapier afgedekt. Omdat het licht aan de achterzijde invalt, konden de contouren van de scheuren en lacunes goed gevolgd en uitgetekend worden. Met een naald werd het patroon uitgeprikt en vervolgens gescheurd. De randen van het in te steken stuk zijn door het scheuren vezelig en zullen een vloeiende overgang maken met het oorspronkelijk papier van de kaart.

Er werden drie zuurvrije papiersoorten gebruikt. Voor het herstellen van de scheuren en lacunes aan de versozijde van de kaart werden twee soorten Japans papier aangewend.

Kenmerkend voor Japans papier zijn de lange vezels die een goede hechting geven. De lacunes aan de rectozijde werden opgevuld met een handgeschept papier. De dikte van het papier, zowel van de Japanse soorten als van het handgeschept papier, werd zodanig gekozen dat de uiteindelijke dikte van de twee papieren samen (een Japans papier in combinatie met het handgeschept papier) bij benadering overeenkwam met de papierdikte van de kaart zelf. Door zo te werk te gaan, konden niveauverschillen worden opgevangen.

De gebruikte lijmsort is een dun stijf sel dat reversibel is. De kaart werd niet gedoubleerd omdat het papier op zich sterk genoeg was. De scheuren en lacunes werden plaatselijk hersteld.

De laatste fase bestond uit de montage van de kaart. Er is een spanraam gemaakt voorzien van een opgespannen doek om de kaart aan de achterkant te beschermen. Aan de achterzijde van de kaart zijn langs vier zijden brede stroken Japans papier gekleefd. Deze stroken dienen om de kaart definitief op het spanraam te monteren.

De definitieve lijst rond het spanraam is sober en voorzien van glas.

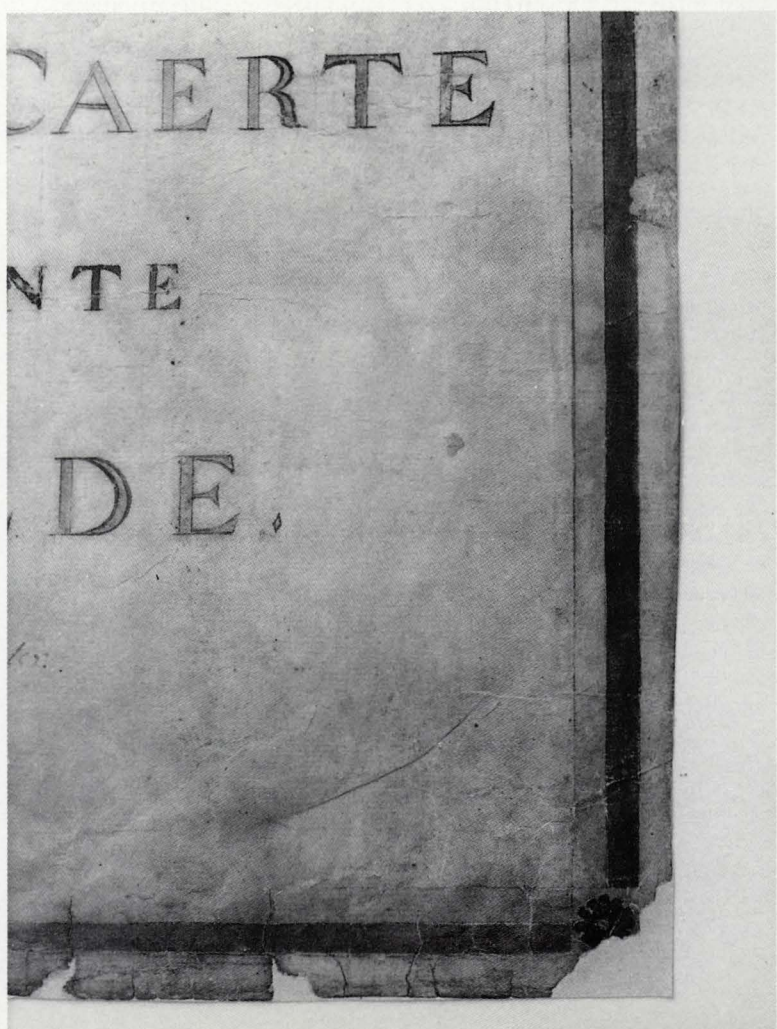
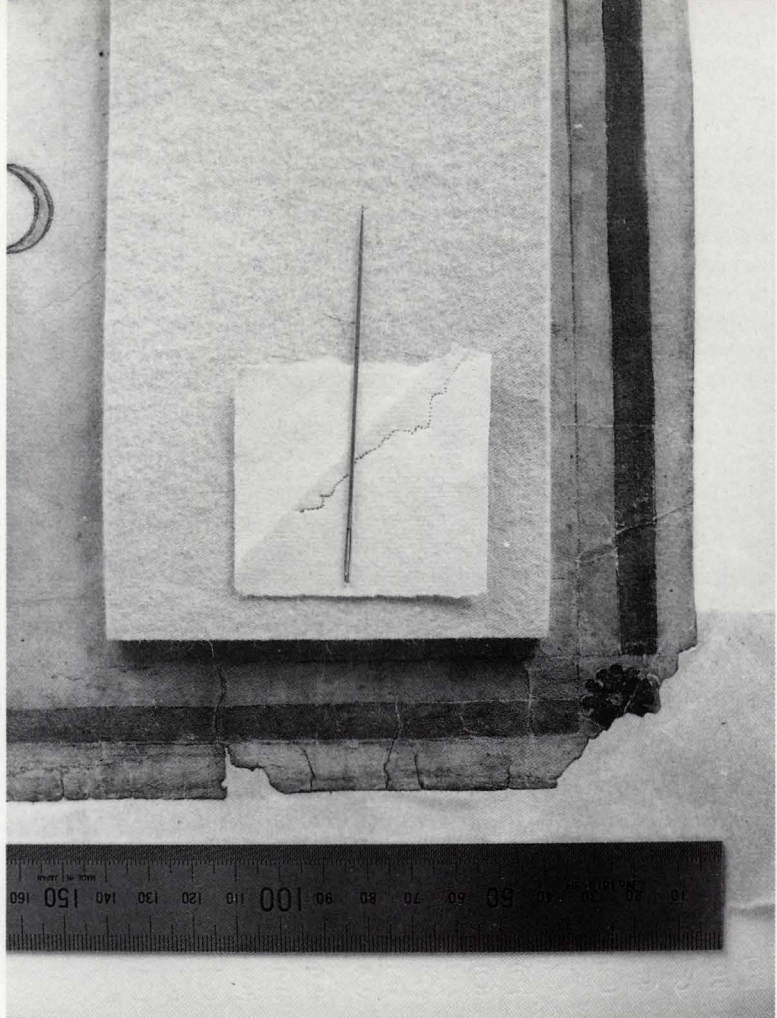
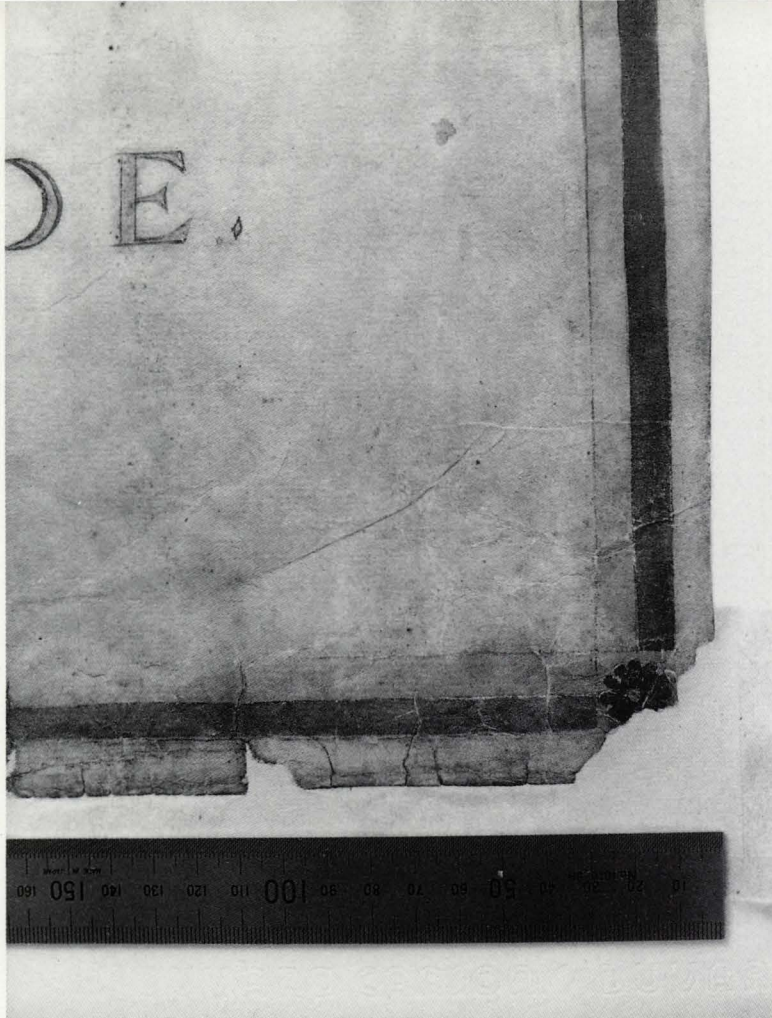
De kaart zal worden getransporteerd in een speciaal daarvoor gemaakte kist.

Bij het ophangen van de kaart op haar definitieve plaats zullen nog enkele preventieve maatregelen moeten genomen worden. De klimatologische omstandigheden dienen zoals gezegd optimaal te zijn (een constante relatieve vochtigheidsgraad van 55 % en een constante temperatuur van 18 °C). Ook aan de belichting moet de nodige aandacht geschonken worden. Daglicht en rechtstreeks zonlicht zijn schadelijk. De lijst kan worden afgeschermd door middel van een rolgordijn.

*Ann Peckstadt
Lieve Watteeuw*

Kadastrale kaart van de gemeente Meeuwen-Gruitrode Restauratie van de rechter benedenhoek

- Aan de versozijde wordt een uitgeprikt strookje Japans papier aangebracht met stijf sellijm. De overlapping van de kaart bedraagt 3 mm.
- Een stukje handgeschept papier wordt op de lichttafel uitgetekend en nadien met een naald uitgeprikt op een prikmat.
- Het uitgeprikt patroon wordt op het Japans papier gekleefd met stijf sellijm. Zo wordt het niveauverschil opgevangen.
- De randen van het ingestoken stukje restauratiepapier worden bijgesneden.



Openbare verzamelingen met oude tekeningen

Onderstaande lijst hoopt een volledige opsomming te bieden van de openbare tekeningencollecties in Vlaanderen en Brussel. Van de betrokken instellingen wordt enkel hun bezit vermeld van tekeningen uit de periode van vroege middeleeuwen tot het neoclassicisme (ca. 1830). Archieven en musea met cartografisch en topografisch materiaal werden slechts vermeld voor zover de er aanwezige bladen ook als op zichzelf staande, esthetisch waardevolle creaties te bewonderen zijn. De talrijke openbare verzamelingen van schitterende, verlichte handschriften bleven buiten beschouwing.

Antwerpen

Stedelijk Prentenkabinet: omvangrijke en waardevolle collectie (ca. 2300 stuks) met als zwaartepunt een uitgebreide reeks tekeningen van Antwerpse kunstenaars uit de 16e tot 18e eeuw. Daarnaast nog een aantal interessante Italiaanse, Franse en Hollandse bladen. De verzameling van het Prentenkabinet vond haar oorsprong in de privé-verzameling die de gerenommeerde Rubensspecialist Max Rooses op het einde van de 19e eeuw had bijeengebracht. Dagelijks open van 8.30 u. tot 16.30 u. (zon- en zaterdag gesloten).
Info: C. de Pauw, tel. 03/233.02.94.

Rubenshuis: een bescheiden ensemble van een 10-tal tekeningen met als voornaamste blikvangers 2 bladen van Peter Paul Rubens.
Info: P. Huvenne, tel. 03/232.42.37.

Museum Mayer van den Bergh: een relatief kleine (ca. 125 stuks), maar boeiende verzameling van vooral Vlaamse tekeningen (interessante 16e-eeuwse exemplaren) naast enkele Nederlandse, Duitse, Franse en Italiaanse bladen. Zij vindt haar oorsprong in de privé-verzameling van ridder Fritz Mayer van den Bergh, bijeengebracht op het einde van de 19e eeuw.
Info: H. Nieuwdorp, tel. 03/232.42.37.

Brugge

Steinmetzkabinet: rijk gevarieerd tekeningenfonds (ca. 3000 stuks) met omvangrijke reeksen van bekende Brugse kunstenaars (onder andere J.F. Ducq en J.A. Garemijn), naast merkwaardige ontwerpen voor edelsmeedwerk, veel Brugse stadsgezichten en een kleine schare belangwekkende Franse, Hollandse en Italiaanse bladen. De verzameling gaat terug op de privé-verzameling van de Londenaar John Steinmetz, samengesteld tijdens het 2e kwart van de 19e eeuw en in 1863 aan de stad Brugge geschonken.
Info: W. le Loup, tel. 050/33.99.11.

Brussel

Het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek Albert I: indrukwekkende verzameling van tienduizenden tekeningen uit de meest diverse scholen met een overwicht van Belgische kunstenaars. Dagelijks open van 9 tot 13 u. en van 14 tot 17 u. (zaterdag en zondag gesloten).
Info: mevr. N. Walch, tel. 02/519.53.11.

Het Tekeningen kabinet van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België: fascinerende verzameling van ca. 4500 stuks die een rijk gestoffeerd overzicht biedt van de diverse stijlrictingen en genres, voornamelijk uit de Lage Landen. Het onbetwiste zwaartepunt wordt gevormd door Noordnederlandse tekeningen met voorbeelden van ongeveer alle interessante meesters, naast een boeiend en uitgebreid ensemble Vlaamse bladen en enkele 10-tallen hoogstaande Italiaanse en Franse tekeningen.

De verzameling omvat de Collectie De Grez die in Nederland in de loop van de 19e eeuw was bijeengebracht. Volgens de wens van haar echtgenoot werd de verzameling in 1913 door de weduwe van Jean de Grez aan de Belgische Staat geschonken.
Info: S. Hautekeete, tel. 02/508.33.34.

Broodhuis - Stedelijke Musea van de stad Brussel: boeiend geheel van ongeveer 800 bladen, hoofdzakelijk van topografische aard die verband houden met het oude Brussel (tekeningen van kerken, markten, hotels, plannen, stadsgezichten onder anderen van J.B. de Noter,



Wildens, L. van Uden, Portaels, W. Hollar).
Info: Mej. Verbos of Mej. Deknop, tel. 02/511.27.42 of 512.53.84.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis: bewaren een zeldzaam ensemble van 4 monumentale kartons voor de glasramen van de Q.-L.-Vrouwkapel van de St.-Goedelekerk te Brussel van de hand van Jan de Labaer en Theodoor van Thulden.
Info: Mevr. Van Cauwelaert, tel. 02/741.72.11.

Gent

Bijlokmuseum: bezit onder meer mooie ontwerpen van belangrijke Gentse openbare gebouwen, naast stadsgezichten van onder andere J.B. de Noter.
Info: Mej. J. Baldewijns, tel. 091/25.11.06.

Museum voor Schone Kunsten: een rijk gediversifieerde verzameling (ca. 1400 stuks) met zowel hoogstaande Vlaamse, Franse, Hollandse als Italiaanse bladen.
Info: mevr. M. Naegels, tel. 091/22.17.03.

Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit: merkwaardige serie tekeningen naar Romaanse muurschilderingen, belangwekkende groep bladen van P.N. van Reysschoot en anderen.
Info: Mevr. L. Zabeau, tel. 091/64.38.60.

Stadsarchief: een rijk geheel van ontwerpen voor- of afbeeldingen van karakteristieke Gentse monumenten en gebouwen (onder andere in de Atlas Goetgebuer).
Dagelijks open.
Info: 091/25.32.53.

Kortrijk

Museum voor Schone Kunsten: de collectie omvat enkele 10-tallen oude tekeningen (onder andere van G. de Lairese, Roeland Roghman, Roelandt Savery (?)).
Info: P. de Jaegher, tel. 056/22.56.80.

Leuven

Stedelijk Museum Van der Kelen-Mertens: een fonds van enkele honderden vooral 19e-eeuwse stadsgezichten en landschappen van Leuven en Brussel (onder anderen van Gobbelschroy en P. Vervou).
Info: mevr. L. Bessemans, tel. 016/22.69.06 of 23.27.78.

Prentenkabinet van de Centrale Bibliotheek van de Katholieke Universiteit: naast interessante kaarten en topografisch materiaal in verband met Leuven, een bescheiden fonds 16e- tot 17e-eeuwse tekeningen met enkele grote Vlaamse meesters (onder andere Joos de Momper).
Info: Ch. Coppens, tel. 016/28.46.11.

Herkomst van de illustraties

Duodecimo, Gent: blz. 113, blz. 114, blz. 115, blz. 117
K.I.K., Brussel: blz. 84, blz. 85, blz. 87 (boven), blz. 90, blz. 91, blz. 95 (links), blz. 97 (boven), blz. 102, blz. 103 (rechts onder), blz. 107, blz. 118
Koninklijke Bibliotheek van België, Albertina, Brussel: blz. 99 (rechts), blz. 120
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel: blz. 81, blz. 84, blz. 85, blz. 87, blz. 88, blz. 90, blz. 93, blz. 95 (links), blz. 101 (rechts), blz. 103 (rechts onder), blz. 102, blz. 107, blz. 108 (onder)
Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen: blz. 96
Museum voor Schone Kunsten, Gent: blz. 91, blz. 104 (onder), blz. 108 (boven), blz. 110
Museum voor Schone Kunsten, Kortrijk: blz. 97
Rubenshuis, Antwerpen: blz. 101 (links)
Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen: blz. 92, blz. 95 (rechts), blz. 97, blz. 99 (links), blz. 103 (boven), blz. 103 (links onder), blz. 104 (boven)
Steinmetzkabinet, Brugge: blz. 118
Universiteitsbibliotheek, Gent: blz. 82
Stefaan Hautekeete: blz. 93 (boven)
Joris Luyten, Antwerpen: blz. 92, blz. 95 (rechts), blz. 96, blz. 97, blz. 103 (boven), blz. 103 (links onder), blz. 104 (boven), blz. 110
Speltdoorn en zoon: blz. 81, blz. 87 (onder), blz. 88, blz. 93 (onder), blz. 101 (rechts), blz. 108 (onder)
Piet Ysabee: blz. 104 (onder), blz. 108 (boven)

Hendrik van Balen

(Antwerpen, 1574/75 - 1632)

Jozef en de vrouw van Putifar

Ca. 1605

Pen in bruin, bruin gewassen en wit gehoogd op bruin papier,

150 x 195 mm

Inv. Nr. O.1724

Steinmetzkabinet, Brugge

Inhoudsopgave

Meesterwerken op papier

door *Stefaan Hautekeete*

Woord vooraf

De kracht van de lijn blz. 82

De 15e eeuw

Het detailrealisme van de

Vlaamse Primitieven blz. 83

De 16e eeuw blz. 84

Landschappen uit voorraad blz. 84

Italiaanse stijl op Vlaamse

leest blz. 86

Van schoonheidsideaal tot

naakte werkelijkheid blz. 91

Van kosmisch wereldlandschap

tot een stukje natuur blz. 94

'Alleen de natuur is

mijn meesteres' blz. 96

De 17e eeuw blz. 98

'Crabbelingen' uit de schatkamer

van de barok blz. 98

De Gouden Eeuw van de

Noordelijke Nederlanden blz. 106

De 18e eeuw

Galante rococo en koel

neoclassicisme blz. 109

Het conserveren en restaureren

van tekeningen blz. 111

door *Ann Peckstadt en*

Lieve Watteeuw

Preserveren, conserveren,

restaureren blz. 111

Het conserveren van

tekeningen blz. 111

De ethiek van het

conserveren en restaureren blz. 112

De restauratie van

tekeningen blz. 112

Beschrijving en toestand

blz. 114

De restauratie- en con-

serveringsbehandelingen blz. 116

Openbare verzamelingen

met oude tekeningen blz. 118

door *Stefaan Hautekeete*

Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen

Jaarabonnement

4 nummers: 600,- fr./f36,-

4 nummers met opbergband:

870,- fr./f 54,-

Losse nummers: 180,- fr./f 11,-

Te betalen op rekeningnummer:

448-0007361-87 van Openbaar

Kunstbezit in Vlaanderen,

met duidelijke vermelding

van naam en adres en

met de mededeling

'abonnement '92'

Met CJP-korting: 500,- fr.

Voor Nederland: gironummer

135.20

Lay-out:

Rob Buytaert

Annemie Vandezande

Eindredactie en productie:

Rudy Vercruysse

Johan van Acker

Tekstcorrectie:

Ben van Beneden

03/216.43.38

Druk aflevering: Museumkaart en

Mededelingenblad:

N.V. Lannoo, Tielt

Abonnementenadministratie:

051/42.42.99

Opbergband:

Albracht n.v.

Grafisch Service Centrum

Montfoort (NL)

Public Relations:

Ugo Janssens 03/384.33.21

De fotogravure voor dit nummer van Openbaar Kunstbezit werd vervaardigd door



**Kortrijksesteenweg 1142A
9051 Sint-Denijs-Westrem
091/20.40.40**

Stefaan Hautekeete studeerde Kunstgeschiedenis aan de R.U.G. Momenteel is hij werkzaam als attaché aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel waar hij het Tekeningen kabinet, Departement Oude Kunst beheert.

Ann Peckstadt en Lieve Watteeuw volgden een driejarige opleiding papier- en boekconservatie aan het HICOREB (Hoger Instituut voor de COnservatie en REstauratie van het Boek) te Gent.

In 1988 richtten ze samen het restauratie-atelier DUODECIMO op. Ze restaureren papier, leder, perkament en boekbanden voor diverse musea en openbare diensten.

Copyright OKV

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Peter Paul Rubens
(Siegen, 1577 - Antwerpen, 1640)

Hellebaardier

ca. 1604-1605

Rood en zwart krijt, witte dekverf,
bruin gewassen, 407 × 260 mm

Inv. nr. S.V. 95843

Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibothek van België, Albertina,
Brussel.



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Gouvernementstraat 1
9000 Gent