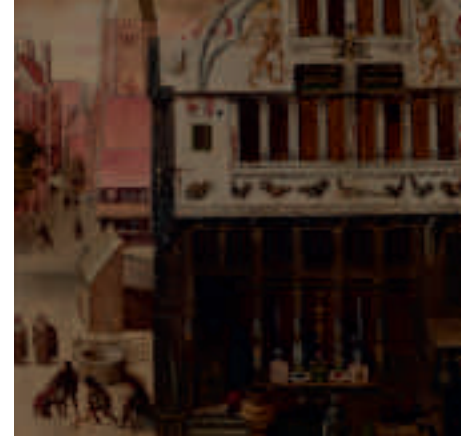


INLEIDING De zestiende eeuw kunnen we niet vergelijken met de vijftiende eeuw, toen de Brugse schilderkunst de invloed van Jan van Eyck, Hans Memling en Gerard David onderging. Die situatie maakt de zestiende eeuw in Brugge een stuk minder aantrekkelijk voor het grote publiek, en dus ook minder gekend. Het is één van de doelen van de tentoonstelling *Pieter Pourbus en de vergeten meesters* in het Groeningemuseum in Brugge om daar verandering in te brengen, om licht te doen schijnen op een periode in de kunst die op de achtergrond is gebleven.

De Italiaanse renaissance veroverde in de zestiende eeuw niet stormenderhand de Lage Landen. Dat proces gebeurde eerder langzaam en invloeden werden door kunstenaars van hier verwerkt en op hun eigen manier opgenomen in hun kunst. Het was een periode waarin men laveerde tussen traditie en vernieuwing. De zestiende eeuw was ook een woelig tijdvak, toen het spook van de Beeldenstorm door de Nederlanden raasde en er politieke en religieuze onrust heerste. Brugge liet zijn economische leiderspositie over aan Antwerpen en die economische neergang werd danig gevoeld. Maar dit was geen periode van verval. Het was zelfs geen overgangperiode, wat men er al te graag van maakt. De kunstproductie bleef aanzienlijk en kende een heel eigen verloop met een eigen cachet.

In 1998 werd tijdens de expo *Brugge en de renaissance. Van Memling tot Pourbus* (Sint-Janshospitaal, Brugge) het oeuvre van Pieter Pourbus ruim gecoverd, met als eindpunt enkele vergeten meesters uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Het eindpunt van toen is nu het zwaartepunt geworden. Met name het schildersgeslacht Claeissens kwam toen minder sterk uit de verf, mede omdat veel kennis nog ontbrak. Nieuw (kunst)historisch en materiaaltechnisch onderzoek door onder anderen Anne van Oosterwijk (curator van *Pieter Pourbus en de vergeten meesters*), Brecht Dewilde en Margreet Wolters, bracht heel wat nieuwigheden aan het licht. Pourbus, mede onder invloed van zijn schoonvader Lancelot Blondeel, speelde een bepalende rol, die uitvoerig wordt belicht. De educatieve rol van Pieter I Claeissens, de stamvader van het geslacht, kan nu nog meer naar waarde geschat worden, alsook de obscure oeuvres van zijn zoons Pieter II en Antonius. Die laatste twee domineerden na het overlijden van Pourbus de Brugse schilderkunst. Hun broer Gillis, een onderlegd portrettist, herrijst zelfs als een feniks uit zijn as. In zijn tijd was Gillis Claeissens een schilder met faam, maar het duurde bijzonder lange tijd voor een enkel werk met zekerheid aan hem kon gelinkt worden. De tentoonstelling eindigt met een blik in de toekomst, toen Frans I, de zoon van Pieter Pourbus, en zijn zoon Frans II, het werk van vader en opa verderzetten en veel succes oogsten. Met name het werk van Frans II lonkt al in de richting van de kunst van Peter Paul Rubens. *Pieter Pourbus en de vergeten meesters* is een noodzakelijke expo die het beeld van de zestiende-eeuwse Brugse schilderkunst scherper stelt en zelfs in vele gevallen bijstelt.



PIETER POURBUS EN DE VERGETEN MEESTERS

02 Brugge in de zestiende eeuw: een trotse stad met twee gezichten

06 Pieter Pourbus, meester uit den vreemde

20 Pieter I, stamvader van het schildergeslacht Claeissens

25 Gillis, Pieter II en Antonius Claeissens

36 Frans I en II Pourbus

40 Praktisch

Brugge in de zestiende eeuw:

EEN TROTSE STAD MET TWEE GEZICHTEN

Nadat Antwerpen in de zestiende eeuw de plaats van Brugge als welvarendste stad van de Nederlanden had ingenomen, bleef haar imago als centrum van nijverheid en luxeproducten intact. De Gelderse jurist Hadrianus Marius (1505-1568) schreef: "Jullie toonden hoe Brugge om het even welke stad te boven gaat: haar kerken van een handvaardig meesterschap, haar openbare paleizen, aantrekkelijk met vergulde wapenschilden, en ook haar privéwoningen, met niet minder geld en trots gesmukt." Brugge was in de vorige eeuw uitgegroeid tot hét handelscentrum bij de Noordzee: de Atlantische, mediterrane en Baltische handelsroutes kwamen er samen. De florerende handel had als gevolg dat Brugge het financieel centrum van West-Europa werd. Terwijl Antwerpen de dominante handelspositie in de zestiende eeuw overnam, kreeg Brugge op economisch vlak rake klappen. Ook de Vlaamse Opstand tegen Maximiliaan van Oostenrijk (1483-1492) had grote gevolgen. De textielsector ging op en neer, maar behaalde nooit meer het niveau van de vorige eeuw. De koopkracht van de gewone Bruggeling daalde met maar liefst 75 procent en herstelde zich pas rond 1600 weer enigszins. De lagere klassen kregen te maken met opdoemende werkloosheid. Heel wat van hen, waaronder ook sommige schilders, verlieten de stad en zochten elders werk. In tegenstelling tot Antwerpen en andere plaatsen zou in Brugge het protestantisme niet uitgroeien tot een massabeweging. De uitzonderlijke positie die Brugge bekleedde als één van de geliefde centra van de Bourgondische hertogen, kwam in de zestiende eeuw ten einde. Ook op dat vlak verloor de stad een stuk van haar uitstraling, en toch bleef Brugge een stad van pracht en praal.

Werden arbeiders getroffen door de neerwaartse spiraal, dan verging het de handelaars, ondernemers en ambachtsmeesters veel beter. Tot 1580 bleven zij goede zaken doen. Met name de koopmansfamilies ondervonden weinig last omdat zij hun handelsactiviteit op verschillende plaatsen konden uitoefenen. Zij bleven rijkdom accumuleren en waren belangrijke opdrachtgevers voor kunstenaars. De elites onderhielden een rijke en progressieve cultuur en gingen nog decennialang verder op het elan van de hoogtijdagen. De bestuurlijke elite werd sterk beïnvloed door het humanisme en streefde een vorm van onafhankelijkheid na ten aanzien



van de bestuurlijke en rechterlijke macht in Brussel en Mechelen. In 1559 werd Brugge ook een bisschopsstad, terwijl het vroeger onder het bisdom Doornik viel. Op het vlak van de kunsten schipperde men tussen traditie en vernieuwing. De nieuwe kunst van de Italiaanse renaissance deed mondjesmaat haar intrede. De gotische baksteenarchitectuur bleef bijvoorbeeld dominant en vernieuwing was een kwestie van verfijning binnen de traditionele vormen. Pas met de kunst van Lancelot Blondeel (1498-1561) en vooral zijn opvolger Pieter Pourbus (1523/24-1584) werden de vernieuwingen van de renaissanceschilderkunst in de Brugse traditie ingepast. Naast Pourbus waren vele minder bekende namen actief. Met name het vergeten kunstenaarsgeslacht Claeissens gaf de Brugse schilderkunst vorm. Na de dood van Pourbus in 1584 – zijn overlijden viel samen met de val van de calvinistische republiek en de start van grootschalige herstelcampagnes in kerken en kloosters – zouden de schilders Pieter II en Antonius Claeissens een dominante positie verwerven.

Pieter I Claeissens, *De zeven wonderen van Brugge*,
Brugge, ca. 1550-1576, olieverf op paneel
BRUGGE, MONASTERIUM DE WIJNGAARD



Antonius Claeissens, *Portretten van Juan II Pardo en zijn echtgenotes Anna Ingenieulandt en Maria Anchemant*, Brugge, 1580, olieverf op paneel - BRUGGE, GROENINGEMUSEUM

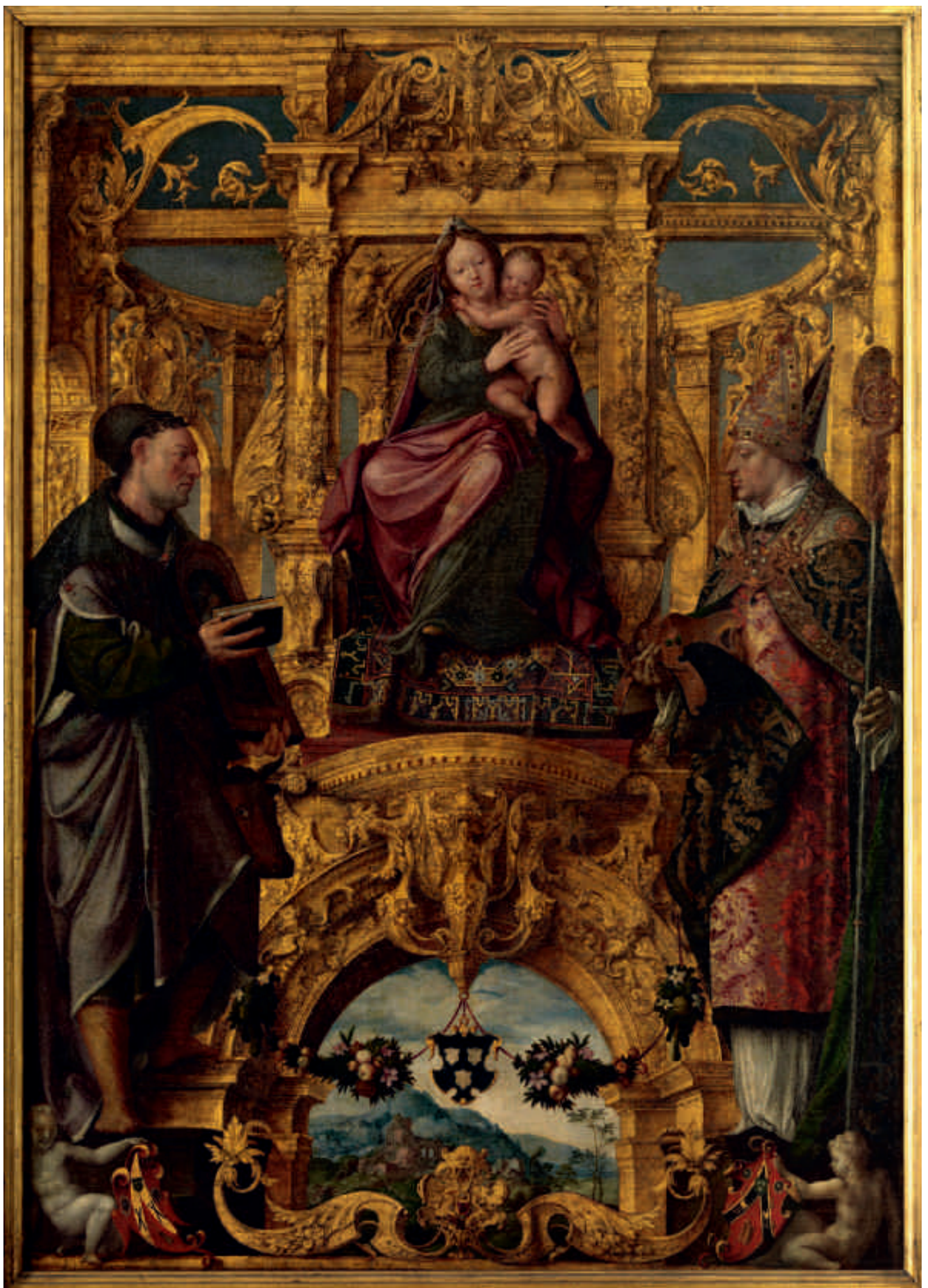
Naar ontwerp van Lancelot Blondeel, *Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije*, Brugge, 1528-31, hout, albast en zwart marmer
BRUGGE, LANDHUIS VAN HET BRUGSE VRIJE
© LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS



PIETER POURBUS, MEESTER UIT DEN VREEMDE

DE ROL VAN LANCELOT BLONDEEL Lancelot Blondeel is vandaag bij het grote publiek geen klinkende naam, maar in zijn tijd was dat anders. Blondeel werd geboren in de buurt van Poperinge. Eerst werd hij waarschijnlijk als metselaar opgeleid. In 1519 schreef hij zich in als vrijmeester in het Brugse Beelden- en Zadelmakersambacht. Blondeel groeide uit tot één van de belangrijkste mediators van de Italiaanse renaissance in Brugge. Eigen aan die tijd en aan het ideaal van de renaissancecemens ontsteeg hij zijn rol als schilder. Hij trad op als hydrografisch ingenieur en had een grote architecturale kennis. Blondeels netwerk was fameus. Hij werd onder meer gevraagd door het stadsbestuur, het Brugse Vrije en hooggeplaatste Habsburgse hofdignitarissen. Daarnaast frequenteerde hij het intellectuele rederijkersmilieu. Verder was hij in 1550 samen met Utrechenaar Jan van Scorel (1495-1562) betrokken bij de restauratie van het *Lam Gods* (1432) van de gebroeders Van Eyck. Het was zeker niet het enige werk dat hij als restaurator uitvoerde. Als kunstenaar concipieerde hij grootschalige monumenten, zoals in 1528 de Keizer Karel-schouw in de schepenkamer van het Brugse Vrije en in 1551-1552 het grafmonument of de grafkapel van Margareta van Oostenrijk in het klooster van de Annunciaden in Brugge.

Pieter Pourbus werd in verschillende opzichten Blondeels opvolger. Hij trouwde met Anna, de jongste dochter van Blondeel. Men neemt aan dat Pourbus aanvankelijk samenwerkte met zijn veelzijdige en succesvolle schoonvader. Pourbus was al een volleerd schilder toen hij in Brugge toekwam, maar hij zal zeker opengestaan hebben voor de invloed van zijn beroemde schoonvader en diens netwerk.





Lancelot Blondeel, *Ontwerp voor het grafmonument voor Margareta van Oostenrijk*, Brugge, ca. 1543-56, pen in bruin
AMSTERDAM, RIJKMUSEUM

Lancelot Blondeel, *Tronende Madonna met de heiligen Lukas en Eligius*, Brugge, 1545, olieverf op doek
Brugge, Sint Salvatorskathedraal
© LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS

Tegen het einde van zijn loopbaan schoof Blondeel meerdere opdrachten door naar zijn schoonzoon, die op zijn beurt de Brugse schilderkunst zou kleuren. Monumentaal is Blondeels *Tronende Madonna met de heiligen Lukas en Eligius* in de Sint-Salvatorskathedraal. Bijzonder opmerkelijk en typisch voor Blondeels schilderkunst is het architecturale, decoratieve kader in bladgoud. De hele constructie is eigenlijk een majestieus troon voor Maria en het kind Jezus, een verheven toneel. De heiligen Lukas en Eligius hebben, lager dan de Maagd, een passend plaatsje in het raamwerk gekregen. Zij zijn de patroonheiligen van het ambacht van Beelden- en Zadelmakers en wijzen op een opdracht uit die hoek. Onderaan, onder de rondboog, is een vergezicht opgenomen met een ruïne en bergen. De zin voor detail is buitengewoon. De hele constructie is overvloedig gedecoreerd met grotesken en renaissancistische motieven.



PIETER POURBUS: EEN BIOGRAFIE Pieter Pourbus was naast schilder ook cartograaf, landmeter en ingenieur. Volgens Karel van Mander werd hij geboren in Gouda, maar vestigde hij zich al vroeg in het roemrijke Brugge. Gegeven zijn afwijkende schilderstijl en manier van ondertekenen moet hij eerst onderricht zijn in de Noordelijke Nederlanden. In het verleden wees men vaak in de richting van Jan van Scorel, maar uit het onderzoek voor de tentoonstelling blijkt dat een opleiding in Leiden waarschijnlijker is. In 1543 werd hij vrijmeester in het Brugse schildersambacht en nam verschillende bestuurlijke posities op. Pourbus moet wel geliefd geweest zijn aangezien na zijn dood een portret van hem in de gildekamer werd opgehangen.

Pourbus nam deel aan het maatschappelijke leven in Brugge en onderhield, net zoals zijn schoonvader Blondeel, contacten met rederijders. In dat verband kan worden op *Allegorie van de getrouwe liefde*, een vroeg meesterwerk uit circa 1547 dat in verband kan worden gebracht met thematieken van de rederijders (Wallace Collection, Londen). De geïndividualiseerde figuren zijn een duidelijke breuk met de Brugse traditie en verraden Pourbus' ontvankelijkheid voor vernieuwing. Het is duidelijk dat hij op de hoogte was van de ontwikkelingen in de schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden onder invloed van de Italiaanse renaissance. Tegelijkertijd verloochende hij zijn wortels niet, te oordelen naar het achtergrondlandschap, het uitvoerige stofrealisme en de algehele focus op details.

Pieter Pourbus stond aan het hoofd van een echte schilderfamilie. Hij was de leermeester van zijn zoon Frans I Pourbus en zijn kleinzoon Frans II Pourbus. Ook Antonius Claeissens, telg uit die andere Brugse schilderfamilie, werd door Pourbus onderricht. Pourbus groeide uit tot de toonaangevende schilder in de tweede helft van de zestiende eeuw in Brugge.

Pieter Pourbus, *Allegorie van de getrouwe liefde*,
Brugge, ca. 1547, olieverf op paneel
LONDEN, WALLACE COLLECTION





Frans van de Velde, Hans Liefrinck, *Triumphpoort getoond tijdens de intrede van Karel V en Filips in Gent met voorstelling van Diederik vanden Elzas die de macht overdraagt aan zijn zoon Filips vanden Elzas*, Antwerpen, 1549, papier
GENT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK

SCHILDERS EN REDERJKERS IN BRUGGE

Alles wijst erop dat rederijkers en schilders in het zestiende-eeuwse Brugge nauw met elkaar in contact stonden. Schilder- en dichtkunst bestoven elkaar. Het werk van Pieter Pourbus en zijn collega's stond onder de invloed van de rederijkersliteratuur. Het is zelfs zo dat een wezenlijk aantal schilders ook actief was als rederijker. De rederijkerskamer *De Violieren* maakte zelfs onderdeel uit van het Antwerpse Sint-Lucaspaleis, de professionele vereniging van schilders. Vaak gebruikten beide groepen dezelfde onderwerpen, zoals religieuze thema's als de Maagd Maria en het Laatste Avondmaal. Hoe de wederzijdse beïnvloeding exact plaatsvond blijft niettemin moeilijk om te duiden.

Een duidelijke vingerwijzing is de collectie van de Brugse rederijkerskamer *De Heilige Geest*. Die rederijkers hadden een kapel en een vergaderlokaal waarin schilderijen en andere objecten verzameld waren. Een bron uit 1724 maakt melding van het bezit van een schilderij van Pourbus en twee stukken van Blondeel. Het moet gaan om werken die in nauw overleg met de rederijkerskamer ontstaan zijn. Verdere verwantschap blijkt uit de triomfbogen, of *tableaux vivants*, van de Blijde Inkomst van keizer Karel V in 1520 en van Karel V en zijn zoon Filips in Brugge in 1549. Bij die eerste feestelijke gebeurtenis naar aanleiding van zijn verkiezing tot keizer van het Heilige Roomse Rijk, werden zes rederijkers en acht schilders aan het werk gezet. Onder hen bevonden zich Jan Provoost (ca. 1465-1529) en Blondeel. Bij de Blijde Inkomst van Karel V en zijn zoon Filips op 21 juli 1549 waren minder kunstenaars betrokken. De stad had immers minder middelen. Beide heren van stand werden onthaald via drie triomfbogen van de stad, een boog en een poort van het Brugse Vrije, drie poorten van de koopliedenstaat van Spanje en twee van die van Biskaje. Het ontwerp en de uitvoering van de drie bogen van de stad werd toevertrouwd aan Blondeel. Het Brugse Vrije rekende voor zijn boog en poort op Pourbus. Het concept van die laatste werd door twee rederijkers uitgedokterd, waarna Pourbus het verhaal uittekende en vervolgens met de hulp van andere schilders aanbracht op de tijdelijke architecturale constructies.



Pieter Pourbus, *Laatste Avondmaal*, Brugge, 1548, olieverf op paneel
BRUGGE, GROENINGEMUSEUM
© LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS

10 Pieter Pourbus, *Laatste Oordeel*, Brugge, 1551,
olieverf op paneel
BRUGGE, GROENINGEMUSEUM
© LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS

KUNST TUSSEN TRADITIE EN VERNIEUWING In 1551 schilderde Pourbus het *Laatste Oordeel*. Voor de zevenentwintigjarige meester was dit een prestigieuze opdracht. Het paneel was bestemd voor de Vierschaar van het Brugse Vrije. Het werd er opgesteld als een *exemplum justitiae*, een moralistisch voorbeeld voor de rechters en gezworenen in de rechtbank. Ook zij zouden immers tijdens het Laatste Oordeel gekeurd worden. In dit schilderij vermengde Pourbus conservatieve en vooruitstrevende tendensen. Het beeldvlak is symmetrisch opgedeeld. Bovenaan bevindt zich de hemel, onderaan de aarde met aan de rechterkant de hel. Het is een schema dat Pourbus waarschijnlijk haalde bij Jan Provoosts *Laatste Oordeel* uit 1525 bestemd voor de Schepenkamer van het Brugse stadhuis (nu collectie Groeningemuseum).

Onder bazuingeschal en met een theatraal gebaar vonnist Jezus tijdens de laatste dag. Links houdt een engel een lelie vast, rechts zien we een engel met een zwaard. Het zijn de respectievelijke symbolen voor zij die gezegend zijn en zij die gedoemd zijn. Jezus wordt omringd door een schare van heiligen, martelaren en apostelen. Links onderaan worden de zuiveren van geest door engelen hemelwaarts gebracht

Pieter Pourbus, *Laatste Oordeel*, Brugge, 1550,
gekleurde-grondtekening
PROVIDENCE, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN

Michelangelo Buonarroti, *Laatste Oordeel*,
Rome, 1541, fresco
ROME, SIXTINSE KAPEL





en staan de doden op uit hun graven. Rechts worden de zondaars door monsterachtige wezens naar de hel meegetroond. De compositie is volgepropt met mensen, naakt en gekleed, met geïndividualiseerde gelaatstrekken. De emoties gaan alle kanten uit, van eigengereid en overtuigd naar ongeloof en dankbaarheid en grote angst. De keur aan lichaamshoudingen doet sterk denken aan de anatomische *masterclass* van Michelangelo's (1475-1564) *Laatste Oordeel* op de altaarmuur van de Sixtijnse kapel (Rome, 1534-1541). Meer zelfs, Pourbus citeerde de grote Toscaan ook letterlijk. De figuren die Pourbus bij Michelangelo haalde zijn overigens duidelijk gespierder dan die van eigen vinding. Het betreft onder andere de uit het graf klauterende figuur vooraan. Die figuren vooraan zorgen voor dieptewerking en de omhoog kijkende levende dode die Pourbus bij zijn Italiaanse collega haalde, leidt de blik van de toeschouwer naar Jezus. Ook het peinzend personage met het uitgemergelde gezicht leende hij van Michelangelo. Het idee om details zoals de hemelpoort of de hellemond weg te laten, haalde Pourbus waarschijnlijk ook bij de Italiaan. Mogelijk zag Pourbus nooit Michelangelo's ontzagwekkend fresco en baseerde hij zich op gravures, wat men kan aannemen omdat de meeste ontleningen in spiegelbeeld zijn overgenomen.

In hetzelfde jaar dat Pourbus het *Laatste Oordeel* opleverde, ontstonden de pendantportretten van Jan van Eyewerve en Jacquemyne Buuck. Ze behoren tot de bekendste werken van de kunstenaar en zijn uitstekende getuigen van zijn talent als portrettist. Van Eyewerve en Buuck stamden respectievelijk uit de handelsgemeenschap en de politieke Brugse klasse. Het zijn huwelijksportretten en conform de geplogenheden kijken de hoofdrolspelers serieus en stralen statigheid uit. Hun houdingen onderstrepen de sociale verhoudingen. De man houdt zijn handen in de heup, wat wijst op daadkracht. Zij is naar hem gekeerd en houdt de handen zedig gevouwen, wat wijst op volgzaamheid, wat nog versterkt wordt door de hond, een symbool voor echtelijke trouw. Beiden zijn donker gekleed, wat enkel gecounterd wordt door een kanten boord of haar damasten schouderkap. Het zwart wordt verder doorbroken door haar rode ondermouwen die worden geëchood door zijn rode splitten in de donkere wambuis en zijn rode manchetten. Vliegende putti houden aan weerszijden de wapenschilden vast. De houten lambrisering en het raam waarvoor het koppel poseert brengt beide panelen samen. Opmerkelijk is het stadsgezicht dat naast hen opduikt. Links zien we het Brugse Kraanplein en de Vlamingbrug, met de grote kraan die gebruikt werd om wijnvaten te lossen. De 'craenkinders' die in het rad van de kraan lopen hebben even vrijaf, de wijnvaten liggen immers al op de kade. De wijn wordt gekeurd door broeders van het Sint-Janshospitaal. In de doorkijk in het portret van Jacquemyne Buuck herkennen we de voormalige Sint-Janskerk en het opzichtige huis *De Haene*. Links van het huis met vreemde koopwaar spelen kinderen. Dit zicht op het handelscentrum situeert de achtergrond van de geportretteerden in het zestiende-eeuwse Brugge. In 1556 schilderde Pourbus de *Van Belle-triptiek met de madonna van de zeven smarten* voor de Sint-Jakobskerk in Brugge. In een nis onder een rondboog zit een contemplerende Maria. De architecturale constructie waarin ze zich bevindt heeft veel weg van een triomfboog. Haar verdriet, of de zeven smarten, worden in zeven kunstig versierde medaillons tot leven gebracht. We ontdekken achtereenvolgens: de *Voorspelling van Simeon in de tempel*, de *Vlucht naar Egypte*, *Jezus onder de schriftgeleerden*, de *Kruisweg*, de *Kruisiging*, de *Bewening* en tot slot de *Graflegging*. Rechts en links van Maria zijn de opdrachtgevers geschilderd. Ze bevinden zich allen in de-



Pieter Pourbus, *Portretten Jan van Eyckerve en Jacquemyne Buuck*, Brugge, 1551, olieverf op paneel Brugge, Groeningemuseum
 © LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS

zelfde ruimte, gezeten voor rondbogen. Het is een intieme setting die doet denken aan Jan van Eycks *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (Groeningemuseum, Brugge). Opdrachtgever Joos van Belle is samen met zijn patroonheilige Jodocus en zijn overleden zoonje weergegeven. Op het andere luik knielt zijn echtgenote Kathelijne Hylaert, vergezeld door de heilige Catharina. Beide naamheiligen worden in grisaille herhaald op de buitenluiken. Als sculpturen zijn ze in een klassiek vormgegeven nis geplaatst. Herinnerend aan de kunst van de Vlaamse primitieven is het illusionistisch spel van voeten en attributen die uit het beeldvlak lijken te komen.

Opmerkelijk aan de zogenaamde *Van Belle-triptiek* is, naast de schilderkunstige kwaliteiten – let op Pourbus' portretten en helder opgebouwde architecturale setting – dat de voorbereidende tekening en twee ontwerptekeningen voor de medaillons zijn overgeleverd. Hieruit blijkt niet alleen dat Pourbus een knappe





Pieter Pourbus, *Van Belle-triptiek, met de madonna van de zeven smarten*, Brugge, 1556, olieverf op paneel
BRUGGE, SINT-JAKOBSKERK
© MATTHIAS DESMEDT EN JAN TERMONT





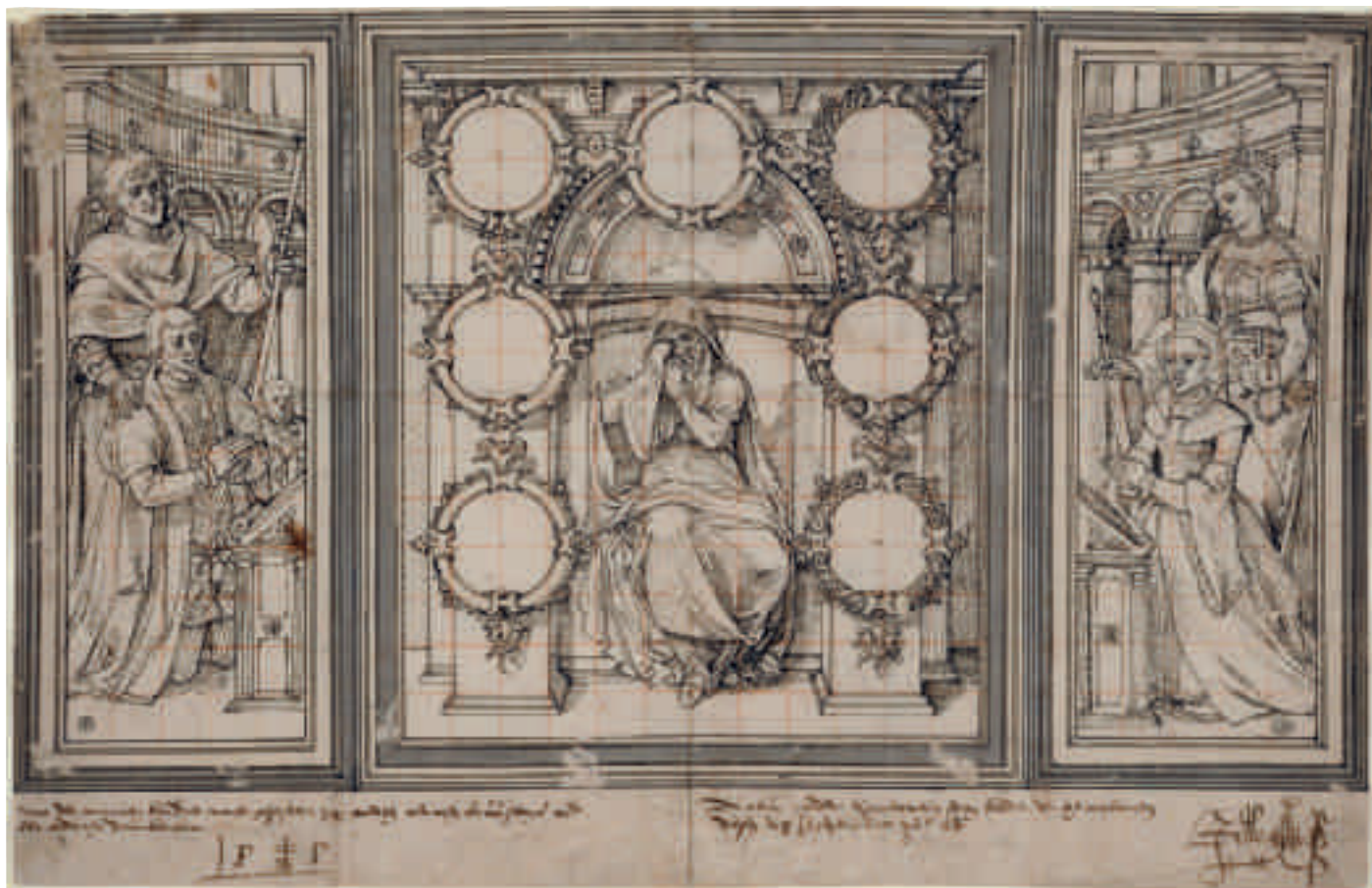
Pieter Pourbus, *Ontwerptekening voor een medaillon van de Van Belle-triptiek. Bewening, Brugge, 1555, pen in bruin*
 PARIJS, MUSÉE DU LOUVRE

Pieter Pourbus, *Vidimus voor het Van Belle-triptiek, Brugge, 1555, pen in zwart*
 PARIJS, ÉCOLE SUPERIEUR DES BEAUX-ARTS

tekenaar was, maar de tekeningen geven ook een unieke inzage in zijn manier van werken en de verhouding tussen de kunstenaar en zijn klant. De voorbereidende tekening is namelijk een *vidimus* (letterlijk: *wij hebben gezien*), een getekend en ondertekend contract waarbij kunstenaar en opdrachtgever overeenkomen wat precies geschilderd zal worden. Op 28 september 1555 werd de *vidimus* door beide partijen ondertekend. Het ontstaansproces kan stap voor stap gereconstrueerd worden. Het kwadraatnet in de *vidimus* werd bijvoorbeeld in het middenpaneel uitvergroot en herhaald en diende als basis voor de architectuur. Het signeren van de *vidimus* was ook het moment om als opdrachtgever nog wijzigingen aan te vragen. Er staat geschreven dat het ontwerp wordt goedgekeurd indien Maria niet haar tranen droogt, maar haar armen gekruist voor haar borst houdt. Het koppel Van Belle-Hylaert verloor hun vijfjarige zoon – bemerk het kruisje op het haar van de kleuter. Zij identificeerden zich met de al even noodlottige Maria, die haar zoon verloor, maar toch berustte in haar lot.

Dat Pourbus een onderlegd portrettist was, bewees hij opnieuw in de twee groepsportretten van de leden van de Confrérie van het Heilig Bloed uit 1556. Op de bewaard gebleven benedenluiken knielen twee groepen devoot neer. Ze zijn zijwaarts gericht naar de verloren gegane voorstelling van het middenpaneel. Boven dit altaarstuk bevond zich Gerard Davids *Bruiloft te Cana* (Musée du Louvre, Parijs), dat ook zijluiken met een groepsportret moet bevat hebben. Tijdens de Franse Revolutie werd de constructie ontmanteld. Enkel Davids middenpaneel en Pourbus' zijluiken zijn overgeleverd.

De leden van de Confrérie zijn gehuld in een bruine tabbaard met rode, dan wel zwarte uitstekende mouwen. Ook de toenmalige burgemeester knielt vol piëteit neer. Het is Jacob Despars en is te herkennen, midden links, aan de dubbel om de hals gedraaide burgemeestersketting. De gezichten zijn geloofwaardig en geïn-





Pieter Pourbus, *Portretluiken van de Edele Confrérie van het Heilig Bloed*, Brugge, 1556, olieverf op paneel
BRUGGE, EDELE CONFRÉRIE VAN HET HEILIG BLOED
© LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: DOMINIQUE PROVOST

dividualiseerd weergegeven. Bijzonder knap is de wijze waarop Pourbus de blik heeft geschilderd. Elk van de eenendertig broeders en de klerk bezitten een ge-individualiseerde oogopslag. Opvallend is de man die op het rechterpaneel de toeschouwer aankijkt. Alle andere leden zijn gefocust op het onbekende tafereel in het centrum. De ruimte waarin ze zich bevinden wordt beheerst door de achtergrondarchitectuur: een rond, klassiek volume met zuilen. Zeer fraai is de detailistisch uitgewerkte tegelvloer vooraan. Op de lijsten zijn de wapenschilden van de leden geschilderd. Nieuw onderzoek naar de ondertekening bracht aan het licht dat drie namen van de leden weergegeven zijn onder de verf. De resultaten van eerder onderzoek naar de identiteit van de geknielden op basis van de wapenschilden die zich op de lijst bevinden, wordt door deze vondst bevestigd. Voor Pourbus was het belangrijk dat hij de hiërarchie, of de exacte plaats van de broeders respecteerde. Men moet zich voorstellen dat de schilder vooraf portretten had getekend en die dan daarna in het atelier verwerkte. Het was overigens ook zo dat Pourbus per portret betaald werd.

Het jaar voor Pourbus stierf, schilderde hij *Portret van Jacob van der Gheenste*. Aan de familienaam van de geportretteerde wordt gerefereerd in het geschilderde opschrift boven zijn hoofd: *Hoe schoone bepeerelt/ Gheen ste ter weerelt*. De man wordt bezongen in dit allervriendelijkste opschrift. Jacob van der Gheenste was klerk van de Vierschaar en raadslid en schepen van de stad. Pourbus en Van der Gheenste kenden elkaar. Het busteportret moet men plaatsen in de sfeer van de rederijkers, waarin dergelijke opschriften met toespelingen op de naam en dubbele bodems gebruikelijk waren. Het schilderij loopt over van gewichtigheid. De groeven in het gelaat, de opgetrokken wenkbrauwen en de lange gekromde neus zijn gevat tussen het zwarte hoofddeksel en de strakke molensteenkraag.

Pieter Pourbus, *Grote Kaart van het Brugse Vrije*,
 Brugge, 1571, olieverf op doek
 BRUGGE, GROENINGEMUSEUM
 © LUKAS-ART IN FLANDERS, FOTO: HUGO MAERTENS



DE SCHILDER ALS CARTOGRAAF In 1561 kreeg Pieter Pourbus de opdracht om heel het Brugse Vrije in kaart te brengen. Vanaf 1127 werd het Brugse Vrije als een afzonderlijke kasselrij van de stad Brugge beschouwd. De vruchtbare landbouwstreek strekte zich uit van de IJzer in het Westen tot de Noordzee en de Westerschelde in het Noorden. Het zou Pourbus maar liefst tien jaar kosten om het werk af te krijgen. Omdat de kaart een gebruiksvoorwerp was, en dus veelvuldig af- en opgerold werd, was zijn cartografisch meesterwerk een relatief kort leven beschoren. Heden rest er nog enkel het noordoostelijk stuk van Brugge tot Zeeland. Daarnaast is er gelukkig de getrouwe kopie van Pieter II Claeissens. Het minutieuze kopieerwerk vergde Claeissens vier lange jaren. Pittoresk zijn onder andere de duinen, windmolens en vuurtorens die het werk verlevendigen. Op het zand treft men zelfs een gestrande boot met kijklustigen. Ook hier vinden we Pourbus' voorliefde voor detailwerk. Wegen, bruggen, dorpen, steden en andere zaken zijn allemaal opgenomen.

Pourbus' professionele leven werd tien jaar hoofdzakelijk gedomineerd door excursies, landmetingen en voorbereidende schetsen. Het kan overigens geen toeval zijn dat Lancelot Blondeel, zijn schoonvader, ook cartograaf was. Goed mogelijk dat hij zaken geleerd heeft van zijn oudere leermeester. We kunnen ons voorstellen dat de schilder vanaf het Belfort zijn werk begon en een panoramaschets maakte en daarna verder richting zee trok en vanaf torens de omgeving afspeurde. Hij gebruikte orthogonale projectie en driehoeksmeting en een vaste schaalverhouding van ongeveer 1/12.000. De driehoeksmeting was nog maar recentelijk in 1545 gepubliceerd in het werk van Gemma Frisius (1508-1555), een Leuvense wiskundige (geboren in Friesland), astronoom en geneeskundige. Hij was de leraar van Gerard Mercator, met wie hij samen een globe ontwierp.





Pieter Pourbus, *Laatste Oordeel*, IRR-detail, 1551

WERKMETHODES EN OPLEIDING AAN HET LICHT GEBRACHT

Het materiaaltechnisch onderzoek en met name infraroodreflectografie (IRR) heeft een belangrijke rol gespeeld in het kunstwetenschappelijk onderzoek dat voorafging aan de tentoonstelling *Pieter Pourbus en de vergeten meesters*. Een zestiende-eeuws schilderij bestaat uit verschillende lagen. Eerst wordt een gronderingslaag aangebracht, waarna de schilder een ondertekening kan aanbrengen. Daar overheen worden de verflagen geschilderd. Wanneer de tekening met een koolstofhoudend materiaal is aangebracht kan deze gedetecteerd worden door een IRR-camera. De camera registreert het gereflecteerde infraroodlicht dat door de verflagen is gegaan en door het witte paneel wordt teruggekaatst. Koolstof absorbeert de infraroodstralen en op die plaatsen wordt niets gereflecteerd. Het beeld dat de camera vastlegt is een infraroodreflectogram.

De opdrachtgevers en werkmethodes van Pieter Pourbus waren niet goed gekend. Dankzij de combinatie van de studie van de voorbereidende tekeningen op papier (o.a. *Laatste Oordeel*, *Van Belle-vidimus* en de voorstudie met het medaillon voor de *Van Belle-triptiek*), de studie van de ondertekening en de verflagen, werd er veel kennis vergaard over het werkproces. Pourbus blijkt zeer systematisch te werken, met de ondertekening als belangrijke voorbereiding op de schildersfase. In het geval van het *Laatste Oordeel* heeft de ondertekening waarschijnlijk als controlemiddel gediend voor de opdrachtgever. Dit kan worden afgeleid uit enerzijds een meer uitgewerkte ondertekening dan anders. En anderzijds uit een opschrift van 19 Franse woorden in humanistisch cursief (de woorden zijn niet te ontcijferen), dat in de lucht onder de verflagen is teruggevonden. Het is zeer onwaarschijnlijk dat Pourbus dit zelf heeft aangebracht. Waarschijnlijk zijn ze van de hand van de opdrachtgever tijdens een bezoek aan het atelier. Pourbus probeerde later het opschrift uit te vegen. De ondertekening verraadt iets over de relatie met de opdrachtgever.

De ondertekening van de *Van Belle-triptiek* leidt ons stap voor stap door de opbouw van het schilderij. Pourbus tekende eerst een kwadraatnet en gebruikte de kruispunten van de lijnen als oriëntatiepunten voor de architectuur en de passer waarmee hij de medaillons tekende. Voor de medaillons gebruikte hij twee doorgeprikte cartons, op die manier kon hij zeer eenvoudig meerdere keren exact dezelfde vorm herhalen. Opnieuw een zeer systematische en doordachte werkwijze.



Pieter Pourbus, *Van Belle-triptiek*, IRR-detail, 1556

Zo'n kijkje in de interne keuken is zeer leuk, maar het belangrijkste resultaat van het onderzoek naar de ondertekening is het nieuwe inzicht in Pourbus' opleiding. Bij gebrek aan kennis over de opleiding van Pourbus is meermaals gesuggereerd dat hij door Van Scorel in Utrecht opgeleid werd. De ondertekening vertoont nochtans geen overeenkomsten met de ondertekening van deze meester. Er zijn wel veel overeenkomsten te herkennen in de werkwijze van de Leidse meesters Lucas van Leyden en Cornelis Engebrechtsz. Zij overleden toen Pourbus nog jong was, maar het is goed denkbaar dat hij in de leer ging bij één van de zonen van Cornelis Engebrechtsz.: Pieter Cornelis Kunst (ca. 1490-1560/1561), Cornelis Cornelisz. Kunst (ca. 1493-1546) en Lucas Cornelisz de Cock (ca. 1495-vóór juni 1552).

PIETER I, STAMVADER VAN HET SCHILDERGESLACHT CLAEISSENS



Pieter I Claeissens, *(Zelf?)portret*,
Brugge, 1560, olieverf op paneel.
OSLO, NASJONALGALLERIET

In de tentoonstelling *Pieter Pourbus en de vergeten meesters* wordt wat die laatste categorie betreft vooral scherpgesteld op het kunstenaarsgeslacht Claeissens. Pieter I Claeissens (1499/1500-1576) was de stamvader van dit geslacht van schilders dat de Brugse kunst in de zestiende eeuw heeft beïnvloed. Pieter I was de vader van Gillis, Antonius en Pieter II. Die eerste had een buitenechtelijk kind dat schilder werd. Gillis was zijn naam. Antonius kreeg een zoon Pieter-Antonius die eveneens schilder werd. En Pieter II zou nog twee zonen krijgen, Pieter III en Jan, die op hun beurt vrijmeester werden in het Brugse Beelden- en Zadelmakersambacht.

Pieter I werd mogelijk in Brugge geboren rond 1500. In augustus 1516 werd hij een leerling van de in Brugge gevestigde schilder Adriaen Becaert (actief 1514-1534/8). Op 10 januari 1530 werd Pieter I vrijmeester. Tien jaar later opende hij zijn atelier met winkel in de straat de *Oude Zak*. Pieter I startte met zijn Brugse schildersbedrijf in een periode waarin grote concurrentie heerste. Ambrosius Benson (ca. 1495-1550), die in het atelier van Gerard David had gewerkt, verzorgde de export naar Spanje. Adriaen Isenbrant (ca. 1485-1551) produceerde composities in de aard van David en was daarmee zowel op de Brugse als de Antwerpse markt succes-



Pieter I en Pieter II Claeissens, *Verrijzenis van Christus*, Brugge, 1585, olieverf op paneel
BRUGGE, SINT SALVATORSKATHEDRAAL

vol. Verder moest Claeissens opboksen tegen de bijval die Lancelot Blondeel en Pieter Pourbus te beurt vielen. Daarenboven kwam een einde aan de voorspoedige jaren. Zowel de kunstverkoop in het Pand, de export naar Spanje, als de lokale markt kregen medio zestiende eeuw rake klappen. Toch slaagde de schilder erin om met succes zijn schildersbedrijf draaiend te houden.

Via een portretje uit 1560 weten we hoe de man er op zestigjarige leeftijd uitzag, een luxe die ons bij veel vijftiende- en zestiende-eeuwse schilders niet vergund is. Op het portretje is Pieter I driekwart naar rechts gedraaid en kijkt hij de toeschouwer niet aan. De schilder draagt een zwarte baret en een roodbruine tuniek afgeboord met een kanten kraag. Pieter I wordt niet als schilderende ambachtsman neergezet, maar als een fiere burger met zelfbewuste blik en serieuze mimiek. Dat moet een welbewuste keuze geweest zijn. Het is niet duidelijk of hij zelf het portret vervaardigde, dan wel of hij zich liet portretteren.

HET GESIGNEERDE OEUVE Wat Pieter I precies schilderde tussen 1530 en 1560 is bijzonder moeilijk te achterhalen. Zeer lang was geen enkel gedocumenteerd werk van zijn hand bekend. Er waren geen gesigioneerde schilderijen en geen archivalische bronnen die met zijn arbeid in verband konden worden gebracht. Net omdat kunsthistorici geen goed zicht op zijn oeuvre hadden, werden regelmatig minder

Pieter I Claeissens, *Johannes op Patmos*,
Brugge, ca. 1550, olieverf op paneel
PRIVÉCOLLECTIE





Pieter I Claeissens, *Gregoriusmis*, Brugge, na 1529, olieverf op paneel
HOUSTON, SARAH CAMPBELL BLAFFER FOUNDATION, MUSEUM OF FINE ARTS



Pieter I Claeissens, *Heilige Hiëronymus, Sint-Bartholomeus-altaarstuk*, Brugge, 1561, olieverf op paneel
SANTOÑA, SANTA MARIA DEL PUERTO © CARLOS OCHA

goede schilderijen aan hem toegeschreven. Ook zijn zonen Antonius en Pieter II was hetzelfde lot beschoren. De schilderende familie Claeissens werd op die manier weinig eer gedaan. Een bijkomende moeilijkheid waren de ingewikkelde arbeidsverhoudingen. Vanaf circa 1560 tot 1576 werkten Pieters drie zonen in het atelier aan de *Oude Zak*. Daarbij moet men rekening houden met het feit dat meerdere familieleden aan één schilderij werkten. Zo werkte Pieter I in 1570, bij de enige gedocumenteerde opdracht, samen met Pieter II aan de *Verrijzenis van Christus* in de huidige Sint-Salvatorskathedraal. Het altaarstuk kan jammer genoeg niet dienen als hulp bij de reconstructie van zijn oeuvre, daar men sterke vermoedens heeft dat Pieter II het leeuwendeel voor zijn rekening nam.

Pas in 2003 kwam er schot in de zaak toen een signatuur op vijf werken met Pieter I in verband kon gebracht worden. Op die schilderijen staat te lezen: OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI BRUGIS IN FLANDRIA IN PLATEA Q[UAE] DICIT[UR] DE[N] [H]OVDEN SACK. Het opschrift laat zich als volgt lezen: *Een werk van Petrus Nicolai Moraulus uit Brugge in Vlaanderen in de straat die wordt geheten de Oude Zak*. Maar het duurde lange tijd vooraleer de woorden ‘Nicolai’ en ‘Moraulus’ konden geïdentificeerd worden. ‘Nicolai’ moet gezien worden als een genitiefvorm van Claeissens. Moraulus duidt op de Jan Miraelstraat, waar Pieter I zijn woonhuis had. Op die manier konden vijf schilderijen met zekerheid aan hem toegeschreven worden en was er een duidelijk houvast voor de toetsing van oude en nieuwe toeschrijvingen. Pieters signatuur komt op de volgende schilderijen voor: de *Visitatie*, *Johannes op Patmos*, de *Gregoriusmis* en de panelen met de *Heilige Hiëronymus* en de *Heilige Sebastiaan* van het Sint-Bartolomeusaltaarstuk.



EEN EIGEN ARCHAÏSCHE STIJL Pieter I Claeissens had niet de vinger aan de pols van de schilderkunst. Hij was een kunstenaar die eerder achterom keek, beïnvloed door de Brugse schilderkunst uit de vroege zestiende eeuw. Klaarblijkelijk kwam hij daarmee tegemoet aan de voorkeur van zijn klanten. In zijn gesigioneerde *Gregoriusmis* van na 1540 knielt Gregorius neer voor een altaar, een populair thema in de vijftiende en zestiende eeuw. Terwijl Gregorius bidt, bijgestaan door rijkelijk uitgedoste kerkelijke verantwoordelijken, verschijnt Jezus aan hem vergezeld van zijn marteltuigen. De stijl van schilderen herinnert sterk aan vroege zestiende-eeuwse voorbeelden. De compositie leunt aan bij werken van Isenbrant of iemand uit de omgeving van Gerard David. De signatuur met de verwijzing naar Vlaanderen, de populaire thematiek en de conservatieve uitvoering die geliefd was op het Iberische schiereiland, doen vermoeden dat deze *Gregoriusmis* voor de Spaanse markt was gemaakt.

Claeissens' *Johannes op Patmos* en de *Heilige Hiëronymus* en de *Heilige Sebastiaan*, twee panelen afkomstig van het Bartolomeusaltaarstuk in de Santa Maria del Puerto kerk in Santoña (Spanje), worden gedomineerd door één monumentale figuur in het midden van de compositie. Johannes zit op een grillig gevormde rots en houdt met een theateraal gebaar zijn rechterhand omhoog terwijl de visioenen aan zijn geestesoog voorbijglijden. Die apocalyptische beelden, links van de evangelist en beïnvloed door Hans Memling, zal hij dra noteren in zijn boek *Openbaringen*. Net zoals de Heilige Hiëronymus en Sebastiaan is Johannes door een sterke clair-obscur werking gemodelleerd. Opvallend zijn de doorgroefde gezichten. En vooral de anatomie van de vastgebonden Sebastiaan komt wat stuntelig en houterig over. De hoofdfiguren staan allen op een hoogte die aan de schilder toeliet om een aan Joachim Patinir (1475/80-1524) herinnerend wereldlandschap te concipiëren, met schematische vergezichten.



Pieter I Claeissens, *Sint-Bartholomeusaltaarstuk*, Brugge, 1561, olieverf op paneel
SANTOÑA, SANTA MARIA DEL PUERTO © CARLOS OCHA

Pieter I Claeissens, *Heilige Sebastiaan*, *Sint-Bartholomeusaltaarstuk*, Brugge, 1561, olieverf op paneel
SANTOÑA, SANTA MARIA DEL PUERTO © CARLOS OCHA

GILLIS, PIETER II EN ANTONIUS CLAEISSENS

HET ATELIER AAN DE OUDE ZAK In 1570, Pieter I was op dat moment ongeveer zeventig jaar, woonden zijn vier ongehuwde zonen nog bij hem in. De bejaarde vader vroeg dat jaar aan het stadsbestuur of zijn zonen Gillis, Antonius en Pieter II handelingsbekwaam verklaard konden worden. In 1571 verscheen hij voor de Brugse schepenen met hetzelfde verzoek voor zijn zoon Ambrosius, die edelsmid was. Pieter wilde dat zijn nageslacht voortaan contracten in eigen naam kon afsluiten. Van circa 1560 tot aan zijn dood in 1576 werkte hij, al dan niet permanent, want Antonius beproefde voor een tijdje zijn geluk in het atelier van Pieter Pourbus, samen met zijn drie schilderende zonen. En ook al waren ze nog niet handelingsbekwaam, toch hadden Gillis en Pieter II een grote autonomie in het atelier. Dat alles zorgde voor complexe arbeidsverhoudingen tijdens de jaren 1560 tot aan 1576, toen alle broers volleerd waren en hun meestertitel hadden behaald. Ook moet men rekening houden met het feit dat er nog verschillende assistenten aanwezig waren. Na het overlijden van Pieter I gingen de broers hun eigen weg. Gillis nam het atelier over en kocht zijn moeder en broers uit. Pieter II opende een eigen zaak in de Vlamingstraat. Antonius was al eerder, ten laatste in 1573, definitief uit de familiezaak vertrokken.

Zoals eerder geschetst in de biografie van Pieter I, is het zo dat de situatie in het atelier ervoor zorgde dat het onderscheid tussen de verschillende schilderende persoonlijkheden niet altijd makkelijk te maken is. De grote productie, het hergebruik van werkplaatsmodellen en de samenwerking aan schilderijen zorgde voor verwarring bij de toeschrijving van werken.

Zoals eerder vermeld is er de samenwerking tussen de bejaarde Pieter I en de jonge Pieter II. In een archiefdocument over de *Verrijzenis van Christus* staat te lezen: (...) *ghemaect by een magister Pieter Clays ende sinen sone wonende in den Ouden Sack*. Na de val van het calvinistische bewind werd Pieter II gevraagd om het sterk beschadigde paneel te herstellen. Mogelijk deed hij veel meer dan wat herstelwerk en overschilderde hij delen. Het leidde ertoe dat hij het monumentale paneel signeerde en dus zichzelf toe-eigende.





Pieter II of Gillis Claeissens, *Triptiek van de familie de Ontañeda-de Hertoghe*, Brugge, ca. 1570-1576, olieverf op paneel

BRUSSEL, KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN
VAN BELGIË © J. GELEYS

Een ander sprekend voorbeeld is de *Triptiek van de familie de Ontañeda-de Hertoghe*. Centraal worden Maria en Jezus opgevoerd. Links van hen zien we het *Korenwonder* en rechts *De vlucht naar Egypte*. Het rechterluik herbergt de knielende Francisco de Ontañeda. Links ontvangt zijn naamheilige, Franciscus, de stigmata. Ontañeda was een koopman, die tot enkele dagen voor de Spaanse Furie in 1576 in Brugge verbleef. Op de buitenzijden van de luiken zijn de wapenschilden aangebracht van zijn familie, zijn zoon en zijn schoondochter, Anna-Maria de Hertoghe. Die laatste zijn van latere datum. Wie het centrale paneel schilderde is voer voor discussie. Men vermoedt dat het drieluik tussen 1570 en 1576 is ontstaan, precies de



periode waarin het atelier door vier meesters werd bevolkt. Jarenlang dacht men aan Antonius Claeissens. In 2003 schreven twee kunsthistorici dit deel toe aan stamvader Pieter I. Technisch onderzoek toonde echter aan dat de manier van ondertekenen verschilt van de werkwijze van Pieter I en Antonius. Men vermoedt nu dat het werk door Pieter II of Gillis geschilderd is. Daarbij moet opgemerkt worden dat de zijluiken mogelijk pas later toegevoegd zijn. Die luiken vertonen overigens een merkwaardig beeld. Het lijkt alsof met een scherp voorwerp onderliggende verflagen werden weggekrast. Pas daarna zijn de huidige figuren aangebracht: een kunsthistorische puzzel.

GILLIS CLAEISSENS Gillis Claeissens (1536/37-1605) was bijzonder lang een schimmige figuur, ook al werd hij al in de zeventiende eeuw door kroniekschrijvers genoemd als hofschilder van Alexander Farnese en de Aartshertogen Albrecht en Isabella. Hij genoot zijn opleiding in de werkplaats van zijn vader en werd op 18 oktober 1566 vrijmeester in het beeldenmakersambacht. Ook al was hij een vrijmeester, toch bleef hij in het atelier aan de Oude Zak werken. Na de dood van zijn vader in 1576 kocht hij zijn moeder en broers uit en zette zelfstandig het atelier verder. Het is zeer waarschijnlijk dat hij ook de bestaande klanten overnam. Net zoals zijn jongere broers bekleedde Gillis verschillende posities in het ambachtsbestuur. Tussen 1589 en 1592 werkte hij aan het hof van Alexander Farnese. In 1596 trad hij in Brussel in dienst van Albrecht en Isabella. Voor hun hofkapel vervaardigde hij een *Kruisiging* en eind 1604 schilderde hij een miniatuurportret van de Infante, gezet in een gouden montuur met edelstenen. Van beide werken is er geen spoor. Met zijn vrouw Elisabeth Boelandts kreeg hij geen kinderen, maar zijn buitenechtelijke zoon Gillis II werd in 1601 vrijmeester in het Brusselse Sint-Lucasgilde. Gillis Claeissens stierf op 17 december 1605 en werd bijgezet in de Kuiperskapel van de Brugse Sint-Jakobskerk.

In zijn tijd was Gillis Claeissens zonder twijfel een schilder met faam, maar het duurde bijzonder lange tijd voor een enkel werk met zekerheid aan hem kon gelinkt worden. Het was wachten tot 2007 toen een eerste schilderij zeker met hem geassocieerd kon worden. *Luiken van de triptiek van Claeys van de Kerchove* wordt bewaard in het Szépművészeti Múzeum in Boedapest. In 2015 volgde nog een doorbraak toen werd aangetoond dat de anonieme Monogrammist G/E.C samenvalt met Gillis. Een corpus fijne portretten kon zo toegevoegd worden aan zijn oeuvre. *Luiken van de triptiek van Claeys van de Kerchove* was waarschijnlijk oorspronkelijk bestemd voor een altaar in de Sint-Catharinakerk in Assebroek, nabij Brugge. In 1574 had Gillis een akkoord met de opdrachtgever Claeys van de Kerchove, de rentmeester en latere beheerder van het Magdalena leprozenhuis in Sint-Andries. Gillis kreeg de opdracht om de binnen- en buitenkant van de luiken bij een bestaand middenluik te schilderen. Van het middenluik is er vandaag geen spoor. Wat er precies fout liep is niet duidelijk, maar in elk geval werd de schilder door het ambachtsbestuur in 1576 gedwongen om het werk af te maken. Op de binnenluiken is aan de ene kant de opdrachtgever geknield bij een lezer te zien en tegenover hem staat Nicolaas, zijn naamheilige. Op de buitenkant is de familie Claeys in gebed voorgesteld, geflankeerd door Johannes de Evangelist en de heilige Jacob de Meerdere. Gillis leverde prima werk af. Wat vooral opvalt is het niveau van de portretten.



Gillis Claeissens, *Luiken van de triptiek van Claeys van de Kerchove en familie*, Brugge, 1576, olieverf op paneel
BOEDAPEST, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM





HENRY GOVETRAY



Gillis Claeissens (monogrammist G/E.C.),
Portretten van een man en van een vrouw,
Brugge, ca. 1575, olieverf op paneel
HALLWYLSKA MUSEET, STOCKHOLM

Gillis Claeissens (monogrammist G/E.C.), *Portret van
Joris van Brakele*, Brugge, 1570, olieverf op paneel
PRIVÉCOLLECTIE

Met de toeschrijving van het *Portret van Joris van Brakele* aan Gillis Claeissens in 2015, kreeg zijn werk als portrettist eindelijk vorm. Op het kleine portretje staat het monogram G/E.C.FEC, waarbij de E staat voor Gillis' Latijnse naam Egidius. De geportretteerde Joris van Brakele was verschillende keren schepen van de stad Brugge en schopte het in 1576 zelfs tot burgemeester. Gillis' afwerking van de kledij en de aandacht voor het kleinste detail zijn opmerkelijk.

Nog meer dan in het portret van Van Brakele blijkt het vernuft van de portrettist Gillis Claeissens uit de portretten van een anonieme man en vrouw. De oudere vrouw, wiens hand rust op de armleuning van een stoel, is bijzonder rijkelijk uitgedost. Kant, zijde, goud en fluweel bedelen om aandacht en wijzen op een adellijke afkomst. Haar tegenhanger is een jongere, stuurs kijkende en bijna even parmantig geklede man. De prinselijk ogende jongeheer houdt een hand ostentatief in zijn zij. De andere hand omklemt een zwaard. De doordringende blik verraadt een groot zelfvertrouwen. Verschillende pogingen om het tweetal te identificeren waren vruchteloos. Het leeftijdsverschil tussen beiden is opmerkelijk. Het kan dus niet gaan om een man en zijn vrouw. Mogelijk behoorden de portretten tot een ruimer ensemble met meerdere familieportretten. Het gaat om Vlaamse edellieden. Het formele voorkomen duidt erop dat dit geen intieme portretten zijn, maar staatsportretten bedoeld voor kabinetten.



PIETER II CLAEISSENS Pieter II Claeissens (1539/40-1623) werd meer dan tachtig jaar oud en genoot een lange carrière. Zijn twee zonen, Pieter III en Jan, uit zijn huwelijk met Petronella Roelants, werden op hun beurt schilder. In 1581 werd Pieter II aangesteld als stadsschilder van Brugge. Zijn zoon Jan volgde hem zelfs op als stadsschilder. Tussen 1584 en 1613 bekleedden Pieter II en zijn broer Antonius, op één jaar na, onafgebroken het mandaat van deken of eerste vinder in het Beelden- en Zadelmakersambacht. Na de dood van Pieter Pourbus in 1584 zagen Pieter II en Antonius de kans om het Brugse schildermilieu te domineren. Niet alleen viel hun belangrijkste concurrent weg, het overlijden van Pourbus viel ook samen met de val van de calvinistische republiek. Dit zorgde voor groot-schalige herstelcampagnes in kerken en kloosters, wat resulteerde in een grote vraag aan het adres van de twee Claeissens. Zowel Pieter II als Antonius werden jaar na jaar betaald door de zes Brugse parochiekerken. Ze werden vergoed als coördinatoren van decoratiewerken, als restaurators van schilderijen en als makers van nieuwe schilderijen. Pieter II werkte in Sint-Salvators, terwijl Antonius Sint-Gillis en de Onze-Lieve-Vrouwekerk voor zijn rekening nam. Beiden verdeelden het werk in Sint-Walburga, Sint-Jakobs en Sint-Donaas.

Pieter II Claeissens, *Allegorie van de Vrede in de Nederlanden*, Brugge, 1577, olieverf op paneel
BRUGGE, GROENINGEMUSEUM





Allegorie van de Vrede in de Nederlanden is geen schilderij van eigen vinding, maar gaat terug op een prent van Willem I van Haecht (ca. 1527-1583/93). Het is een *modus operandi* die Pieter II wel meer toepaste. Zo vervaardigde hij ook werken naar composities van de oudere Adriaen Isenbrant, zoals de *Maria Magdalena* uit een privéverzameling. Hij signeerde en dateerde het schilderijtje, waardoor we weten dat het in 1602 ontstond. Zonder die datering zouden kunsthistorici het waarschijnlijk plaatsen in de eerste helft van de zestiende eeuw. Enerzijds wilde Pieter II graag geassocieerd worden met de hoogtijdagen van de Brugse schilderkunst. Anderzijds was er een specifieke klantenkring die dergelijk oudmodisch werk begeerde.

Allegorie van de Vrede in de Nederlanden is een omvangrijk paneel met oorspronkelijke lijst. Het hele beeldvlak is gevuld met een wirwar van personages op verschillende plans. Centraal bevindt zich een triomfwagen voortgetrokken door drie ezels met daarop de allegorische figuren Pax (Vrede), zegenend en in het wit gekleed, en Foedus (Verbond) en Concordia (Liefde). Onder de wagen liggen wapens die herinneren aan de strijd. Het gevaarte staat op het punt om het wapentuig te vernietigen, maar Kaïn, het symbool voor afgunst, heeft zich vastgehaakt aan de wagen, en Proprium Commodum (Eigenbaat), in de gedaante van een aartslelijke vrouw, steekt een stok in de wielen van de wagen. Aan de linkerkant knielen vrouwelijke personificaties van de Zeventien Provinciën. In de achtergrond is een symbolisch gevecht voorgesteld, waarin het volk een belangrijke rol speelt. Rechts

Pieter II Claeissens, *Maria Magdalena*,
Brugge, 1602, olieverf op paneel
PRIVÉCOLLECTIE



achter de triomfwagen bevinden zich twaalf raadsleden of schepenen van Brugge. De voorste edelman werd geïdentificeerd als Joris van Brakele, burgemeester van Brugge en één van de ondertekenaars van de Unie van Brussel op 9 januari 1577. Mogelijk was dit de aanleiding voor de opdracht van het werk. Zoals we reeds zagen schilderde Pieters broer Gillis het portret van Van Brakele.

Zoals we al bij Pieter Pourbus opmerkten, verdiende Pieter II ook de kost met cartografisch werk. Het enige wat bewaard is, is zijn kopie van Pourbus' *Kaart van het Brugse Vrije* uit 1601. Het is een zegen dat we door Pieters kopieerkunsten één van de hoogtepunten uit Pourbus' oeuvre naar waarde kunnen schatten. Het was evenwel niet het enige wat Pieter II vervaardigde. Zo tekende en schilderde hij een kaart van Oostende en Sluis (1586) in opdracht van de garnizoenscommandant van het fort van Grevelingen. Het jaar daarop bracht hij de situatie rond Oostende opnieuw in kaart, op aanvraag van het stadsbestuur. Voor het Brugse Vrije maakte hij kaarten van Diksmuide (1598) en Nieuwpoort (1600). Zeker die laatste was bedoeld was om een overzicht te krijgen van de militaire situatie in de kuststreek.

ANTONIUS CLAEISSENS Antonius Claeissens (1541/2-1613) was de jongste zoon van Pieter I. In 1570 werd hij vrijmeester en ook meteen stadsschilder van Brugge. Mogelijk had hij dat te danken aan de invloed van Pieter Pourbus, in wiens atelier hij een tijd werkte. Naast enkele dochters kreeg Antonius ook een zoon, Pieter Antonius (Pieter IV), die vanaf het einde van de eeuw schilderwerk verrichtte voor zijn vader.

ANTWOORDEN EN NIEUWE VRAGEN

Het materiaaltechnisch onderzoek naar de familie Claeissens bevindt zich in een heel andere fase dan de studie naar Pieter Pourbus. Bij Pieter I Claeissens kon pas sinds de jaren 2000 een oeuvre opgebouwd worden. Bij de reconstructie van zijn oeuvre heeft het onderzoek naar de ondertekening belangrijke informatie opgeleverd. Enkele van de gesigneerde stukken werden onderzocht (Houston en Patmos) en dat leverde een vrij goed beeld op van de ondertekening en dus van de tekenstijl. De wijze van ondertekenen is tamelijk specifiek en kan zo toeschrijvingen ondersteunen. Zo was het bijvoorbeeld mogelijk om verschillende schilderijen die aan Ambrosius Benson toegeschreven werden, nu toe te schrijven aan Pieter I Claeissens. Zijn oeuvre kon significant uitgebreid worden en voor het eerst kan een karakterisering worden gegeven. Hierdoor is zijn plaats onder zijn tijdgenoten verduidelijkt en wordt een herwaardering mogelijk. Het blijkt nu onterecht te zijn dat kwalitatief mindere schilderijen aan hem werden toegeschreven. Ondanks het feit dat er belangrijke stappen zijn gezet in de reconstructie van zijn oeuvre, is dit nog maar het begin. Zoals dat vaak gaat bij onderzoek zijn er nu meer vragen dan bij aanvang.

Pieter I Claeissens, *Gregoriusmis*, IR-detail, na 1530





Antonius werd stilistisch door Pourbus beïnvloed. Maar ook in de opbouw van een schilderij, met name in de ondertekening, werd hij door de meester gestuurd. Zijn werk is minder traditioneel Brugs van stijl. Druk gesticulerende figuren, ietwat ongewone zithoudingen en een moeizaam gebruik van de perspectief en de verhoudingen kenmerken zijn werk. De aan hem toegeschreven familieportretten op drieluiken en broederschapsgroepen zijn klassiek van opzet en uitvoering en vertonen weinig expressie.

In 1574 schilderde Antonius in opdracht van leden van het Brugse stadsbestuur het *Feestmaal van Ahasverus*. Zijn signatuur bracht hij ostentatief aan vooraan op een witte marmeren tegel. Emotieloze, baardige mannen zitten aan een rijkelijke feestdis. Allen zijn opvallend gekleed in een oosters aandoende stijl. Twee bedienden brengen forse wijnkannen aan. In de achtergrond dineren vijf vrouwen apart in een loggia. Het tafereel verhaalt het feest van de Perzische koning Ahasverus. Hij gaf een groot feest, dagen aan een stuk, terwijl zijn vrouw Wasti hetzelfde deed, maar afgezonderd. Toen de koning zijn vrouw ontbood, weigerde ze om op te dagen en werd ze verstoten. Daarna huwde de koning de Joodse Esther. Op de lijst van het werk staat een bijbelcitaat, waarin gesteld wordt dat niemand verplicht mocht worden om te drinken. Maar waarom het stadsbestuur dit paneel bestelde, blijft onduidelijk. Ook al kennen we de identiteit van twee mannen, hun namen vinden we terug in het schilderij en zij waren lid van het stadsbestuur, toch blijft het moeilijk om een precieze gebeurtenis met het werk te verbinden.

Antonius Claeissens, *Feestmaal van de Stadsfunctionarissen*, Brugge, 1574, olieverf op paneel
BRUGGE, GROENINGEMUSEUM



FRANS I EN II POURBUS

In deze epiloog kijken we naar de toekomst. Met Frans I en II Pourbus eindigt het Brugse verhaal. Frans I verliet Brugge en zijn zoon, Frans II, werd geboren in Antwerpen. Die laatste zou zelfs een heuse internationale carrière uitbouwen.

Beiden waren nog geworteld in de zestiende-eeuwse Brugse schilderkunst, maar anticipeerden al het verhaal van de Antwerpse barok gedomineerd door Peter Paul Rubens (1577-1640). Ze belichamen het einde van een tijdperk.

Frans I Pourbus (1545-1581) was de enige zoon van Pieter Pourbus. Hij werd door zijn vader in de beginselen van de kunst ingewijd in diens Brugs atelier. In 1564 zocht Frans andere horizonten op en trok naar Antwerpen om er in de leer te gaan bij meester Frans I Floris (ca. 1519-1570). Zoals velen van zijn collega's plande hij een reis naar Italië, maar de ontmoeting met Suzanne, het nichtje van Frans Floris, voorkwam dat het plan ooit uitgevoerd werd. In 1569 werd Frans geregistreerd als vrijmeester in zowel het register van het Brugse als het Antwerpse schildersgilde. De jongeman zou voornamelijk in Antwerpen actief blijven. Hij huwde een tweede keer, met Anne Mahieu, maar stierf zelf reeds als dertiger in 1581. Hij liet 'sijnen papieren vanden consten', of zijn collectie modeltekeningen, na aan zijn twee zonen, Frans II en Mozes.

Kunstenaarsbiograaf Karel van Mander stak in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 de loftrumpet over het werk van Frans I Pourbus. Hij wordt genoemd als de belangrijkste leerling van Frans I Floris. De grootste lof krijgt Frans omwille van zijn portretten. Tot wat hij in staat was zien we in één van zijn vroegst gekende werken, *Portret van Jan van Hembyze*. Pourbus vervaardigde dit portret van een Gentse edelman toen hij ongeveer tweeëntwintig jaar was. Van Hembyze kijkt gedecideerd en streng voor zich uit, recht in de ogen van de toeschouwer, met achter zich een egaal donkergroene achtergrond. In 1577 nam Van Hembyze samen met anderen de macht in Gent en voerde er een radicaal calvinistisch bewind. Later werd hij van verraad beticht en terechtgesteld. Zijn calvinistische gezindheid wordt gereflecteerd in zijn sobere, zwarte kledij met witte, quasi-nonchalante kraag. De zichtbare en gezwinde schildertoets verraadt de invloed van Pourbus' Antwerpse leermeester.

Compleet anders van snit is het fijne portret van Abraham Grapheus dat Pourbus tegen het einde van zijn leven schilderde. Grapheus was de *dienaar van de schildersgilde van Antwerpen*, zo luidt de inscriptie op het schilderij. Grapheus ontfermde zich bijvoorbeeld over de doodschuld van overleden schilders en ondersteunde hun familie. Tijdens feestelijkheden van het gilde was hij verantwoordelijk voor de logistiek en bij opvoeringen van de rederijkerskamer *De Violieren* stond hij in voor het hele verloop. Beroemd zijn Grapheus' portretten door Maerten de Vos (1532-1603), Cornelis de Vos (1584/5-1651), Antoon van Dyck (1599-1641) en Jacob I



Frans I Pourbus, *Portret van Abraham Grapheus*,
Antwerpen, 1579, olieverf op paneel
SAN FRANCISCO, FINE ARTS MUSEUM



Frans I Pourbus, *Portret van Jan van Hembyze*,
Antwerpen, 1567, olieverf op paneel
WENEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

Jordaens (1593-1678), telkens met zijn niet te miskennen karakterkop. In die schilderijen poseerde de oudere Grapheus. Hij moest dan opdraven voor een bepaalde rol. Niet zo bij Pourbus, die hem portretteerde zoals hij schijnbaar was. Het is een veel jongere Grapheus die de toeschouwer aanstaart. Met gevoel, zonder amechtig het decorum te willen bespelen, zette Pourbus zijn karakter neer, vol jeugdigbranie.

Frans II (1569-1622) werd in Antwerpen geboren. Hij was slechts twaalf jaar toen zijn vader, Frans I, stierf. Het was zijn grootvader Pieter Pourbus die zich tijdens de laatste drie jaar van zijn leven over hem ontfermde. Men neemt dan ook aan dat Frans II door zijn grootvader in het schildersvak werd onderricht. In 1591 werd hij vrijmeester in het Antwerpse Sint-Lucaspilgilde en enkele jaren later verhuisde hij naar Brussel. Al snel werd hij de schilder van de *happy few*, en net zoals zijn grootvader en vader bezat hij een speciale gave voor het schilderen van portretten. Zijn stijl evolueerde van een realistische weergave in de aard van Pieter Pourbus naar een meer idealiserende stijl die perfect paste bij de wens van zijn rijke opdrachtgevers. Hij had vrienden als Nicolaas Hellincx, de raadgever van koning Filips II, Petrus Ricardus, geneesheer van aartshertog Ernst van Oostenrijk, en in 1599 schilderde hij de portretten van de Aartshertogen Albrecht en Isabella.

Met deze verfijnde staatsieportretten was hij enorm invloedrijk. Hij zette een trend: grote aantallen hernemingen zagen het licht gebaseerd op het iconografisch programma dat Frans II had uitgedokterd.

Nog in 1599 werd hij de hofschilder van Vincenzo I Gonzaga, hertog van Mantua. Wanneer hij in 1600 in Mantua aankwam, moet hij er de jonge Peter Paul Rubens, toen ook werkend voor Gonzaga, ontmoet hebben. Pourbus trad op als diploma-tiek gezant, adviseerde bij het aanleggen van de kunstcollectie van de hertog en schilderde een portrettengalerij van vrouwelijke schoonheden. Mantua was niet het eindpunt van de schilder, die verschillende opdrachten kreeg, onder meer van keizer Rudolf II. Het succes van zijn penseelwerk bracht hem onder meer naar Innsbruck, Graz, Turijn, Rome, Parijs en Napels.

Op uitnodiging van Maria de' Medici verhuisde Pourbus in 1609 naar Parijs. In 1616 trad hij in dienst van Lodewijk XIII. Ook in Parijs genoot hij de aandacht van de hoogste kringen en maakte onder meer portretten van de koninklijke familie. Pourbus' schilderijen waren gegeerd over heel Europa. Hij zorgde voor een synthe-



se van zestiende-eeuwse verworvenheden vermengd met een weelderige, idealiserende stijl die vooruitblikte op het grote gebaar van de hoogbarok.

Speciaal voor de expo *Pieter Pourbus en de vergeten meesters* wordt *Portret van een man en zijn vrouw* uit 1591, bestaande uit twee monumentale portretten, na honderdvijftig jaar herenigd. Het opschrift in de egaal grijze achtergrond informeert ons over de leeftijd van beide geportretteerden. De man is zesenvijftig en zijn vrouw vierenvijftig. De pendantportretten ontstonden in het jaar dat Frans II vrijmeester in Antwerpen werd. Het koppel kon niet geïdentificeerd worden, maar behoorde, te oordelen naar de dure kleding, tot de hogere bourgeoisie. De jonge schilder bereikte in deze werken een graad van realisme die hij later, met zijn hofkunst, zou vervangen door een idealiserende tendens. De detaillistische behandeling

Frans II Pourbus, *Portret van 56-jarige man met zijn 54-jarige vrouw*, Antwerpen, 1591, olieverf op paneel
PRIVÉCOLLECTIE EN SAN FRANCISCO, FINE ARTS MUSEUM



van het gelaat van de baardige man is razend knap. De borstelige snor en sik zijn een knap staaltje van acribie en doen denken aan de dermatologisch accurate portretten van Jan van Eyck. De man staat zelfverzekerd voor een tafel, met in de ene hand een paar lederen handschoenen en de andere hand demonstratief in de zij. Zijn vrouw is frontaal geschilderd met ogen die bijna wezenloos de bezoeker aankijken. Haar blanke gelaat is gevat tussen de pijpkraag en het hoofddeksel. Haar houding is conventioneel en straalt iets minder kracht uit. De grijze achtergrond verenigt het koppel en de egale schildertoets doet denken aan de techniek van grootvader Pourbus. Bij deze meesterwerken kunnen we niet anders dan terugdenken aan de pendantportretten van Jan van Eyck en Jacquemyne Buuck van Pieter Pourbus, met wie dit Brugse verhaal begon.



PRAKTISCH

TENTOONSTELLING

Pieter Pourbus en de vergeten meesters
Van 13 oktober 2017 tot 21 januari 2018
Groeningemuseum
Dijver 12
8000 Brugge
T 050 44 87 43
www.museabrugge.be

OPEN dinsdag t.e.m. zondag, 9.30 tot 17 uur
GESLOTEN op maandag, 25 december 2017 en
1 januari 2018

TOEGANGSPRIJZEN

€ 8,00 (inclusief permanente collectie)
€ 6,00 (> 65 j. en 12-25 j.)
Gratis: -12 jaar en leerlingen basis en
middelbaar onderwijs (begeleid door
leerkracht)
Gratis met Museumpas en met Lidkaart
Vrienden Musea Brugge

AUTEUR

Matthias Depoorter (1980) is schrijver en (ornitho)kunsthistoricus. Depoorter werkt voor de Vlaamse Kunstcollectie (VKC), het samenwerkingsverband van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, het Groeningemuseum Brugge, het Museum voor Schone Kunsten Gent, M – Museum Leuven en Mu.ZEE Oostende. Daarnaast is hij VKC-projectverantwoordelijke voor de Summer Course for the Study of the Arts in Flanders.

Depoorter schrijft of schreef kunsthistorische artikelen, kunstkritieken, recensies en columns voor Knack, Openbaar Kunstbezit Vlaanderen (OKV), Staalkaart, COLLECT, Kunst in Limburg en Zone-magazines. Voor OKV schreef hij de themanummers Van Eyck tot Dürer, De Lage Landen in Tallinn en Vogels in de verf.

Depoorter, al zevenentwintig jaar veld-ornitholoog, is gespecialiseerd in vogels in de kunst. Hij publiceerde verschillende wetenschappelijke artikelen over het thema, gaf diverse lezingen en rondleidingen en verleende zijn medewerking aan expo's. In 2015 publiceerde hij het overzichts- en naslagwerk Vliegwerk. Vogels in de kunst bij Athenaeum – Polak & Van Gennep Amsterdam. In 2016 verscheen de bezoekersgids van het Hospitaalmuseum in Brugge (Ludion).

Pieter Pourbus, *Van Belle-triptiek, met de madonna van de zeven smarten* (detail), Brugge, 1556, olieverf op paneel
BRUGGE, SINT-JAKOBSKERK © MATTHIAS DESMEDT EN JAN TERMONT

