

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
87-88
Informatie over kunst en musea
en openbare verzamelingen. Kunstbeleid in
Vlaanderen V.Z.W. in samenwerking met de B.R.T.

Het Rubenshuis

Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen
zesentwintigste jaargang /
oktober/november/december/1988
nr. 4
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende kunsten
door reproducties, teksten en
radiuitzendingen onder auspiciën van de
Vlaamse provincies en i.s.m. de BRT
Afgiftekantoor: Antwerpen X

Het Rubenshuis, van Rubens' huis tot museum

Het Rubenshuis is thans een museum. De naoorlogse generatie heeft het nooit anders gekend. Ook elders kregen grote cultuurhelden een dergelijk monument. Om het bij de kunstschilders uit de renaissance en barok te houden: het Rembrandthuis in Amsterdam, de Casa Buonarroti in Florence, het huis van Vasari in Arezzo, dat van Rafaël in Urbino, of het huis van El Greco in Toledo. De inrichting van het geboortehuis of woonhuis van een kunstenaar tot een museum biedt de mogelijkheid om zijn kunst in een biografisch kader te presenteren en te verwijzen naar haar culturele en sociaal-economische context. Omdat dergelijke gebouwen nooit in hun oorspronkelijke staat zijn bewaard, heeft men ze moeten restaureren en in vele gevallen zelfs reconstrueren. Wie op zoek gaat naar de authentieke resten van zo'n gebouw, vraagt zich spoedig af welke elementen ons echt nog naar dit verleden voeren. Snel blijkt dan dat het verleden wordt opgeroepen door heel wat zaken die latere toevoegingen zijn, noodzakelijke ingrepen om voor de bezoeker dat wat wel nog oorspronkelijk is beter in zijn historisch verband te plaatsen. Bovendien draagt iedere restauratie onvermijdelijk de stempel van de tijd waarin ze is gebeurd. Ook het Rubenshuis confronteert ons met deze kloof die iedere authentieke brok verleden zo moeilijk bereikbaar maakt. Maar ieder gevoel van scepsis moet wijken voor de suggestieve kracht die uitstraalt van de oorspronkelijke aspecten van het gebouw, vooral dan omdat het om elementen gaat die Rubens zelf heeft toegevoegd: de theatrale portiek met de perspectief op zijn tuinpaviljoen.

In zijn huis aan de Wapper heeft Rubens het grootste deel van zijn leven gewerkt en gewoond. Hier ontstond het merendeel van zijn oeuvre en ontplooidde hij zijn ongeëvenaarde artistieke bedrijvigheid. Van hieruit zorgde hij – zonder overdrijven – voor een mijlpaal in de ontwikkeling van de Europese cultuurgeschiedenis. Dit huis was dan ook, zoals ereconservator Frans Baudouin het zo treffend formuleert, de stille getuige van Rubens' bewogen leven. De meesten van zijn kinderen zijn er geboren. Zijn eerste echtgenote Isabella Brant en zijn oudste dochttertje overleden er, dramatisch en onverwacht. Hijzelf stierf er op 30 mei 1640, tien jaar na zijn tweede huwelijk met Helena Fourment. In dit huis ontving hij de groten van zijn tijd: de aartshertogen Albrecht en Isabella, de koningin-moeder van Frankrijk Maria de' Medici, de hertog van Buckingham, de kardinaal-infant Ferdinand om er maar enkelen te noemen.

Hij ontwikkelde er een atelieractiviteit die haar stempel drukte op het werk en de stijl van tal van leerlingen en medewerkers. Het huis herbergde zijn imposante collectie kunstwerken en zijn uitgebreide bibliotheek; het was een vaste waarde in zijn artistieke bezigheden, zijn diplomatieke activiteit en vruchtbare contacten met humanisten en geestesgenoten. Zijn oeuvre en correspondentie, door Max Rooses en Charles Ruelens samengebracht in de zes volumes van de *Codex Diplomaticus Rubenianus* (verschenen tussen 1886 en 1909), geven een levendig beeld van wat dit zoal omvat.



Virgilius Bononiensis
Detail uit het plan van Antwerpen
1565
Houtsnede
Museum Plantin-Moretus, Antwerpen

Hoewel het 16e-eeuwse plan van Virgilius Bononiensis lang niet in al zijn details als betrouwbare bron mag worden gevolgd, biedt het ons toch op voldoende wijze een beeld van het goed dat Rubens in 1610 aankocht: *eene huysinge met eender grooter poorten, plaetse, gaelderije, coeckene, camers, gronde ende allen den toebehoorten met noch eenen bleijkhove daerneffens suytwaert gelegen oock metten gronde ende allen den toebehoorten gestaen ende gelegen op de Wapper alhier.* Later, in 1627, zou hij dan nog de drie huisjes aan de Wapper en de drie huisjes aan het Hopland aankopen. We herkennen op het plan nog goed de huidige situatie, ook al is de Wapper geen open vaart meer. Links heeft men nog steeds het schuttershof van de Kolveniers Rubens' erf. Rechts wordt het huizenblok begrensd door de Meir.

Rubens kocht het pand in november 1610, kort na zijn huwelijk met Isabella Brant. Eind 1608, na een achtjarig verblijf in Italië, keerde hij naar Antwerpen terug en ging wonen in de Sint-Michielsstraat, de huidige Kloosterstraat. In een brief van 10 april 1609 aan Johan Faber schrijft hij dat hij nog twijfelt of hij zich blijvend in de Scheldestad zou vestigen of definitief naar Rome zou terugkeren. Met aantrekkelijke aanbiedingen hadden de aartshertogen erop aangedrongen dat hij zou blijven. Maar Rubens voelde er weinig voor om opnieuw hoveling te worden. Aan Antwerpen kon hij wel wennen, maar het heimwee naar Rome was groot. Anderzijds was hij toch ook oog voor de gunstige conjunctuur onder het beleid van Albrecht en Isabella. De bekrachtiging van het Twaalfjarig Bestand (1609–1621), een rustpauze in de lange oorlog tegen het opstandige Noorden, bood hem een gunstig perspectief, het vooruitzicht op vrede en de daaraan verbonden welvaart. Ondanks zijn huiver voor het hofleven, trad Rubens op 23 september 1609 als hofschilder in dienst van de aartshertogen. Aan deze functie waren een aantal niet te versmaden rechten en voordelen verbonden zoals een jaargeld, vrijstelling van belastingen, alsook van gilde- en militieverplichtingen. Bovendien kon hij bedingen dat hij zich niet aan het Brusselse hof moest ophouden, maar zich in Antwerpen mocht vestigen en er ook voor eigen rekening kon werken. Dit laatste was ongetwijfeld een doorslaggevend argument. Hij besloot te blijven. Spoedig bleek welk een uiterst gunstig klimaat om zich te ontplooiën Antwerpen hem te bieden had. Door zijn huwelijk met de dochter van Jan Brant, die stadssecretaris was, wist hij de oude bindingen van zijn familie met het stadspatriciaat te bestendigen. Niet minder belangrijk was de positie van zijn broer Philips, die als jurist een pijlsnelle carrière zou maken in de stadsmagistratuur. De vriendschapsband met Balthasar Moretus, Plantijns schoonzoon, met wie hij nog op de schoolbanken had gezeten, voor wie hij boektitels ontwierp en bij wie hij boeken kon bestellen tegen levering van eigen werk, illustreert hoe gemakkelijk Rubens in Antwerpen kon aarden. Maar beter dan wie ook belichaamt de Antwerpse burgemeester Nicolaas Rockox (?–1640), Rubens' vriend en patroon, de gunstige houding van het Antwerpse mecenaat tegenover de jonge kunstenaar. In de daaropvolgende jaren ontpopte de kunstenaar zich als een handig zaakvoerder en organiseerde hij zijn atelierwerking op grote schaal. "Ik heb nog voor jaren werk aan de winkel", schrijft hij op 28 april 1618 aan Sir Dudley Carleton, de ambassadeur van Engeland in Den Haag. Naarmate met de opdrachten zijn welstand toenam, investeerde Rubens meer in de uitbouw van zijn huis dat tijdens het tweede decennium van de eeuw langzaam uitgroeide tot een manifest van zijn artistiek denken.

W e weten dat Rubens niet meteen zijn intrek nam in zijn nieuwe woning: zijn oudste zoon, Albert, werd nog in 1614 in de Kloosterstraat geboren. Maar spoedig daarna hebben we aanwijzingen dat hij aan de Wapper woonde en er verbouwwerken liet uitvoeren. Hij trof in 1615 een regeling rond de erfscheiding met zijn achterbuur, de kolveniersgilde, en liet een tuinmuur optrekken tussen het schuttershof van de gilde en zijn erf. Hij liet twee nieuwe monumentale trappen steken door zijn vriend en medewerker, de beeldhouwer Hans van Mildert.

Het schrijnwerk werd uitbesteed aan een zekere Jaspar Billeau. Hij kocht jaar na jaar de grote standaardwerken over architectuur die er toen voor handen waren: Vitruvius, Serlio, Scamozzi, Franckaert. In een schrijven, in het Italiaans, van 12 mei 1618 aan Sir Dudley

Carleton – een document dat vaak geciteerd wordt als men het over het Rubenshuis heeft – bericht hij over de grote kosten voor verfraaiingswerken aan zijn huis:

”Ik heb het voorbije jaar enkele duizenden guldens aan mijn huis gependend en ik zou niet graag voor een gril de limieten van mijn budget overschrijden. Al bij al ben ik geen Prins, maar iemand die van zijn handenarbeid moet leven.” Hij schrijft dit naar aanleiding van een indrukwekkende transactie:

de aankoop van meer dan 90 antieke sculpturen die hij kocht van Carleton. Een aankoop die ons onwillekeurig aan zijn halfrond museum doet denken, dat hij speciaal voor zijn collectie, aansluitend bij zijn kunstkamer, heeft ingericht. Als Rubens bij zijn aankoop zijn eenvoudige status benadrukt t.o.v. Carleton en dan nog in humanistenlatijn eraan toevoegt dat hij slechts een handarbeider (manum snarum) is, leren we hem meteen ook een beetje kennen als de diplomaat die zich als gewoon burger met de nodige galanterie richt tot iemand van adel. Tussen de regels lezen we niet minder over zijn ambitieuze levensverwachtingen en het gemak waarmee hij zich in hogere kringen beweegt. Met zijn huis gaf hij uitdrukking aan die levensstijl. Zijn woning had prinselijke allures en dit besefte hij maar al te goed.

Toch was hij niet de eerste schilder die zijn succes in zijn woonst tot uitdrukking brengt. Hij had voldoende Italiaanse voorbeelden gezien, zoals Mantegna's huis en dat van Giulio Romano in Mantua en die van Vasari in Arezzo en Florence. In Antwerpen waren de rijkversierde huizen van Quinten Metsys 'In de Simme' (in de Gasthuisstraat) en dat van Frans Floris (in de huidige Arenbergstraat) een begrip.

Maar wat Rubens aan de Wapper realiseerde, overtrof toch al het vorige. Dat het een diepe indruk op de tijdgenoten heeft gemaakt, blijkt onder meer uit Gaspar Gevartius' (1593–1666) *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi*, uitgegeven bij Van Meurs in 1642. ”De Italianen kunnen ons het Rubenshuis benijden”, schrijft hij ”en de Kardinaal Infant ging er op bezoek zoals Alexander de Grote destijds vaak een bezoek bracht aan het atelier van de grote Griekse schilder Apelles”. Dit laatste is nu wel een topos en men vindt vaker renaissanceschilders vergeleken met Apelles, maar het

beeld mist zijn effect niet als uiting van de grote waardering voor het Rubenshuis. En Gevartius was niet de enige met zijn lof, ook Jan van de Wouwer (Woverius, 1574–1635) preeft Rubens' huis naast dat van Moretus omdat ”hun woningen de verbazing der vreemdelingen en de bewondering der reizigers zullen opwekken.”

De wijze waarop in schilderijen van tijdgenoten allerlei architectonische elementen uit het huis worden ”aangehaald”, leert dat Rubens' huis ook in het artistieke milieu opzien baart. Zo integreerde Van Dyck de portiek in het ”Portret van Isabella Brant” (National Gallery of Art, Washington) en verwerkte Jordaens de portiek en het paviljoen verwerkt als decor voor het ”Bad van Diana” (Prado, Madrid). En dat zijn lang niet de enige voorbeelden.

Ook Rubens zelf hechtte aan zijn architecturale realisatie heel wat waarde. Dit blijkt overigens uit de wijze waarop hij bepaalde elementen van het Rubenshuis herhaalt in de *Maria de' Medici*-reeks, een cyclus gewijd aan het leven van de koningin-moeder van Frankrijk, thans in het Louvre te Parijs. In de daarop volgende jaren bleef Rubens intens met architectuur bezig. Zijn bemoeienissen in de bouw van de Antwerpse jezuietenkerk en de uitgave van de *Palazzi di Genova* in 1622 zijn daar het bewijs van. Dit laatste is een boek waarin Rubens een verzameling architectuurtekeningen van de 16e-eeuwse paleizen in Genua publiceert. Hiermee wou hij een exemplarische architectuur propageren waarin de antieke regels van symmetrie, verhouding en ornamentiek in acht worden genomen, vooral voor privé-woningen, want daar is – zo betoogt hij – de achterstand nog groot. Het kost ons misschien enige moeite om ons in het overweldigend effect in te leven dat Rubens stijlvernieuwing bij zijn medeburgers heeft teweeggebracht. Men was vertrouwd met de renaissancevormen in het Antwerpse stadsbeeld.

Denk maar aan het Stadhuis, gebouwd in een voor Antwerpen heel typische stijl. Deze stijl was onder de impuls van leidende figuren zoals Cornelis Floris (ca.1514–1575) en later Hans Vredeman de Vries (1527–1604?) tot hoge bloei gekomen en bleef tot diep in de 17e eeuw school maken in de Noordelijke Nederlanden en verder tot in de Scandinavische landen. Daarnaast

Jacob van Croes (werkzaam tijdens de tweede helft van de 17e eeuw en het begin van de 18e eeuw)

Het Florishuis in Antwerpen

Kort vóór 1714

Gesigneerd: J van croes del (incavit)

Tekening, pen in bruin, bruin gewassen, 329 x 415 mm

Inventarisnummer: Hs 7921B

Koninklijke Bibliotheek,

Handschriftenkabinet, Brussel

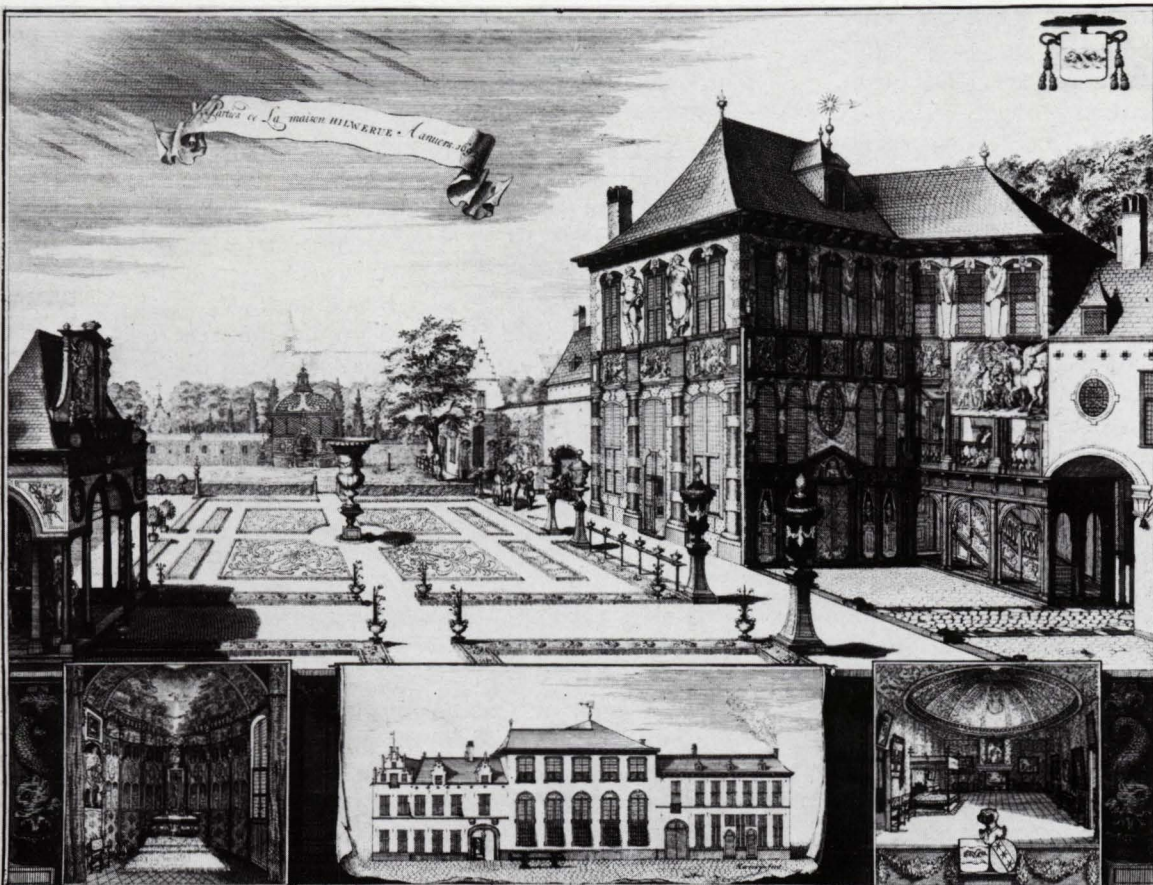
De gevelschilderingen van het woonhuis dat Frans Floris (1519/20–1570) destijds (in de huidige Arenbergstraat) laat bouwen, werken verhelderend voor een juiste benadering van de decoratie van het Rubenshuis. Het huis is met de tijd verdwenen, maar we kunnen er ons toch een beeld van vormen; onder meer via een tekening van kort vóór 1714 door Van Croes. Het blad wordt bewaard in een handschrift van Daniël Papebrochius, de *Annales Antverpiensis* en uit diens beschrijving blijkt de betrouwbaarheid van de plastische bron die Van Croes ons levert.



Jacob Harrewijn (ca. 1640–na 1732) naar Jacob van Croes (werkzaam tijdens de tweede helft van de 17e eeuw en het begin van de 18e eeuw) Het Rubenshuis
1684

Maison Hilverue a Anvers/dit l'hostel Rubens 1684/J. van Croes del/Harrewijn Fecit
Burijsgravure, 291 x 356 mm
Inventarisnummer: P. 1113
Rubenshuis, Antwerpen

Nog geen halve eeuw na Rubens overlijden steekt Jacob Harrewijn deze prent naar een tekening van Jacob van Croes. Aan het opschrift, het wapenschild en de cartouche met het portret te oordelen, gebeurt dit in opdracht van de toenmalige eigenaar kanunnik Hendrik Hilleverve. De prent toont het huis aan zijn mooiste kant: een gezicht op de binnenplaats met de portiek en de prachtige doorkijk op de tuin met daarin het paviljoen en de rijk versierde noordgevel van het *schilderhuis*. Links ligt het oude gedeelte van de woning in de schaduw. Dit is de oudste afbeelding van het Rubenshuis waarover we beschikken. Ze biedt dan ook een historische bron van onschatbare waarde. Ze geeft een beeld van het huis voordat de tijd en de veranderde smaak het oorspronkelijk uitzicht al te zeer wijzigen. De prent heeft een dwingende invloed uitgeoefend op de latere voorstellingen die men zich van het Rubenshuis maakte.



Jacob Harrewijn (ca. 1640–na 1732) naar Jacob van Croes (werkzaam tijdens de tweede helft van de 17e eeuw en het begin van de 18e eeuw) Het Rubenshuis
1692

Parties de La maison Hilverve a Anvers, 1692/J. van Croes del/Harrewijn Fecit
Burijsgravure, 325 x 425 mm
Inventarisnummer: P. 1114
Rubenshuis, Antwerpen

Twaalf jaar later volgt nog een tweede prent van Harrewijn. Zij leert ons het huis en zijn voornaamste aspecten van nabij kennen: de tuin met het paviljoen, het *schilderhuis* – waarbij de portiek denkbeeldig is weggelaten om het gebouw in zijn geheel te tonen – en onderaan in detail, een kapel, de voorgevel en de slaapkamer. Beide Harrewijnprenten hebben bij de restauratie van het Rubenshuis, terecht, als basisdocumenten gediend. Heel wat gegevens die ze verstrekken, zijn bevestigd door archeologische bevindingen tijdens de restauratiewerken. Tegelijk is evenwel duidelijk geworden hoeveel vragen ze onbeantwoord laten. Al te vaak vergeet men dat het geen bouwkundige tekeningen zijn, maar topografische gezichten die beantwoorden aan de verwachtingen van hun tijd en die dan ook in die historische context moeten worden geïnterpreteerd.

vindt men in het Antwerpse stadsbeeld enkele zuiver Vitruviaans italianiserende gebouwen, zoals de Kipdorppoort en de Rode Poort, dus vooral wanneer het om versterkingswerken gaat, vestingbouw was nu eenmaal de specialiteit van Italianen. Maar het merendeel van de gebouwen was of voelde men aan als gotisch, of zoals Rubens het uitdrukt in zijn voorwoord van de *Palazzi*: de "... maniera d'Architettura, che si chiama Barbara o Gothica...". Als Woverius en later Gevartius de lof zingen over Rubens' woning, is dat niet zo maar een enthousiaste bedenking van vrienden aan huis.

Hun enthousiasme leert ons ook iets over de veranderende smaak en tijdsgeest. Rubens was niet de enige om de nieuwe stijl in de bouwkunst te introduceren: namen als Wenceslaus Cobergher, Jacques Franckaert en Pieter Huyssens herinneren ons eraan hoe de barok gestaag zijn intrede deed in de bouw van kerken en officiële gebouwen. Pas in de daarop volgende decennia zal de barok echt zijn stempel op het Antwerpse stadsbeeld zetten. Menig 16e-eeuws gebouw werd dan van een barokpoortje voorzien. Men moet echter wachten tot in de jaren 40 vooraleer Rubens' barok zal worden nagevolgd in huizen zoals dat van Jordaens of het "Onze-Lieve-Vrouwehuis" (thans het Huis Delbeke).

Dan nog valt het op dat geen van die woningen de monumentale verhouding benadert die men in Rubens' woonst aantreft.

Ten volle bewust van wat een uitzonderlijk complex hij heeft verworven, laat kanunnik Hendrik Hillewerf in 1686 en 1692 twee prenten maken door de graveur Jacob Harrewijn, dit naar tekeningen van een specialist in dit genre: Jacob van Croes. Maar intussen is er reeds een halve eeuw verstreken. Na Rubens' dood (1640) bleef Helena Fourment er nog een 5 tal jaar wonen; nadien werd het verhuurd aan Lord Cavendish, een vertrouwing van koning Karel I van Engeland, die na diens val in 1641 naar het continent vluchtte. Cavendish organiseerde in het Rubenshuis een Spaanse rijkschool, waar men dus kunstrijden te paard kon leren, wat toen erg in trek was. In 1660 verkochten de erven van Rubens het pand en men kent de opeenvolgende eigenaars: de koopman Jacomo van Eycke, wiens weduwe het huis verkocht aan haar broer Hendrik Hillewerf, die het dan weer overliet aan twee van zijn nichten. Zo wisselde het een aantal keren van bezitter tot het in 1764 in handen kwam van de familie De Bosschaert de Pret, die eigenaar bleef tot de Stad Antwerpen het in 1937 onteigende om redenen van openbaar nut. Intussen was de levensstijl grondig veranderd en daarmee de typologie van het huis. Volgens de noden van de bewoners werd het pand vanaf de tweede helft van de 18e eeuw stilaan verbouwd. Heel even werd door burgemeester Ridder Petrus Frans Gisbert van Schorel in 1762 het plan opgevat om het befaamde huis voor de gemeenschap te verwerven. Maar de tijden waren er blijkbaar nog niet rijp voor. Het huis kende verdere aanpassingen volgens de behoeften van zijn bewoners. In de hoge atelierruimte stak men een verdieping bij. En wat ooit het riante *Hotel Hillewerf* heette, werd in de

19e eeuw in tweeën verkaveld en verdween achter een banale wit gepleisterde gevel.

Maar intussen is er iets merkwaardigs gebeurd. Met de Franse Revolutie waren op het einde van de 18e eeuw heel wat kunstschaten uit ons land weggehaald om te worden opgesteld in het *Musée Central* in het Parijse Louvre. Toen een groot deel ervan na de slag van Waterloo werd gerepatriëerd, wachtte het Antwerpse patrimonium een ware triomfantelijke terugkeer in de Scheldestad. De naam en het werk van Rubens kregen daarbij een symboolwaarde die van dan af doorheen de verdere geschiedenis een rol zou spelen in de ontwikkeling en het nationaal en het Vlaams bewustzijn. Eén van de vroegste massale uitingen van Rubens' rol in ons nationaal ontwaken waren de exuberante feesten in augustus 1840, toen men voor de meester naar aanleiding van het Rubensjaar een monumentaal standbeeld wou oprichten: het bronzen beeld van Geefs dat nu op de Groenplaats staat. De Belgische Staat was toen amper een feit en schreef Conrad Busken Huet in zijn *Het Land van Rubens* (Amsterdam, 1879) niet: "Mij is Rubens de volmaakte Belg"! Het was in die sfeer dat langzaam maar zeker de idee groeide om het Rubenshuis als een monument in te richten en open te stellen voor het publiek. Maar het had heel wat voeten in de aarde, eer het zover kwam. In 1840 reconstrueerde men wel ter ere van Rubens als het ware de Blijde Intrede van 1635, maar men haalde er op zijn Antwerps de gehele nationale kunstgeschiedenis bij met Metsys, Van Dyck, Jordaens, Teniers, ... gelijktijdig hield men ook een grote tentoonstelling, maar die was voorbehouden aan eigentijdse kunstenaars.

Van het Rubenshuis werd enkel de gevel versierd. Dat men het huis aan de Wapper evenwel niet was vergeten, blijkt overigens ook uit de romantische prent van Nicaise de Keyzer die in 1840 werd uitgegeven door de *Société des Sciences, Lettres et Arts d'Anvers* en verscheen in het Rubensboek van Ernest Buschmann.

Het loont de moeite om het historisch bewustzijnsproces rond Rubens te volgen van Rubensviering tot Rubensviering.

Zo was de viering van 1877 in dat opzicht betekenisvol omdat ze illustreert hoe een nieuwe generatie – met mensen als Max Rooses (1839–1914) de aandacht verschuift van de Rubensmythe naar zijn levensfeiten, zijn werk en zijn historische betekenis. Rond die tijd gaf het stadsbestuur opdracht aan Max Rooses om systematisch een prentencollectie Rubensgrafiek bijeen te brengen met het oog op wetenschappelijk onderzoek. Deze mentaliteitsverandering betekende de aanzet van een totaal nieuwe benadering die haar vorm kreeg in de monumentale *Geschiedenis van de Antwerpse schilderschool*, door Jos van de Branden geschreven in competitie met een gelijknamig werk van Max Rooses als antwoord op een prijsvraag van de Stad Antwerpen. Beide inzendingen werden *ex aequo* bekroond en zijn nog steeds het lezen waard.



**Philippe van Bree (1786-1871)
Het afscheid van Antoon van Dyck**

*Gesigeneerd en gedateerd: P. J. van Bree/d'Anvers/Paris 1814
Olieverf op doek, 127 x 162 cm
Inventarisnummer: S. 115
Rubenshuis, Antwerpen*

Op pathetische wijze brengt Van Bree volgend verhaal in beeld. Toen Rubens vond dat hij zijn leerling Antoon van Dyck niets meer kon leren, schonk hij hem een prachtig wit paard om ermee naar Italië te reizen. Daar kon hij zich verder bekwamen en meteen kwam er een einde aan de idylle tussen Rubens' vrouw Isabella Brant en de jonge Van Dyck. Romantischer kan niet. Wat ons in dit schilderij interesseert, is niet zozeer het middelmatige schilderwerk van Van Bree met zijn pittoreske anekdotische details, maar het decor dat duidelijk is ontleend aan de Harrewijnprent van 1684. Het roept een beeld op van de geïdealiseerde voorstelling die men toen had van een reeds lang verdwenen historische site.



**Willem Geefs (1805-1883)
Het standbeeld van Peter Paul Rubens**

*ca. 1840
Brons, 120 cm
Inventarisnummer: B. 13
Rubenshuis, Antwerpen*

Met de Franse Revolutie worden heel wat kunstschaten weggevoerd voor het centrale museum in Parijs. Bij de repatriëring van deze werken in 1815 groeien Rubens' naam en oeuvre uit tot een nationaal symbool. Deze verering van een kunstenaar als volksheld leidt in 1840 tot een eerste grootse Rubensviering. De inhuldiging van het Rubensstandbeeld, dat nu op de Groenplaats staat, vormt het hoogtepunt van de feestelijkheden. Dat toen niet alles van een leien dakje is gelopen, is in Antwerpen voldoende geweten. Geefs maakt op een niet nader te omschrijven moment deze bronzen replik van het monumentale beeld. Het toont ons Rubens eerder als edelman dan als kunstenaar: Rubens, de prins van de Vlaamse schilderschool. Het Rubenshuis zelf werd voor de gelegenheid versierd, het was niet vergeten, maar men was duidelijk nog niet aan monumentenzorg toe.

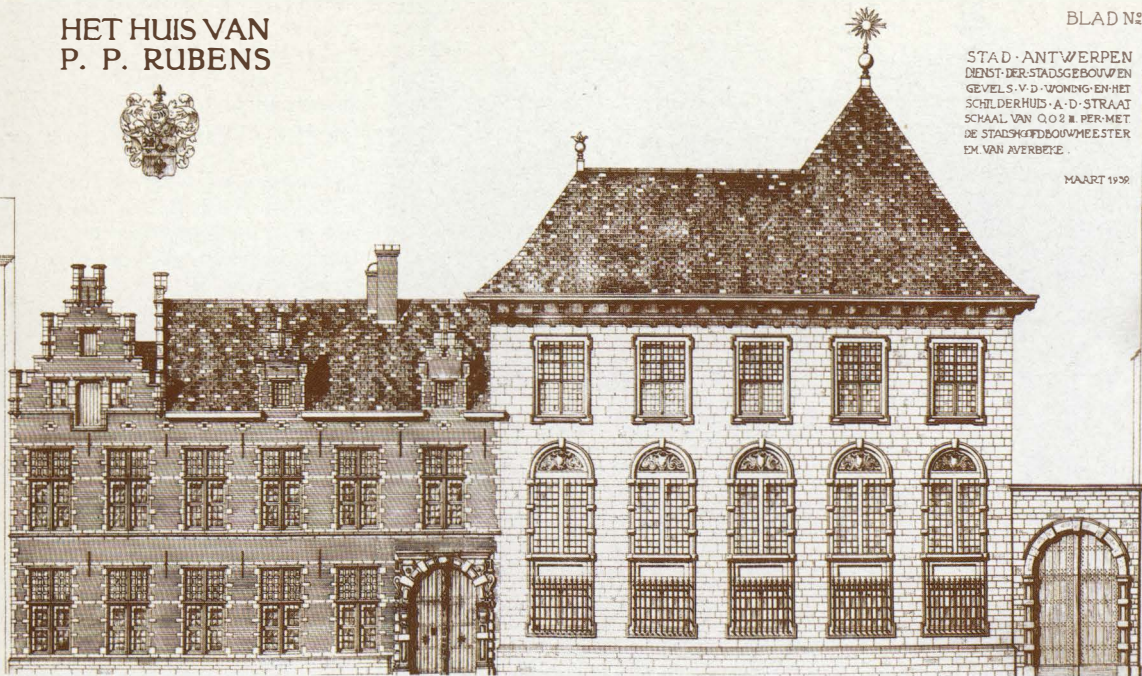
HET HUIS VAN P. P. RUBENS



BLAD № 3

STAD · ANTWERPEN
DIENST · DER · STADS · GEBOUWEN
GEVEL · S · V · D · WONDING · EN · HET
SCHILDER · HUIS · A · D · STRAAT
SCHAAL · VAN · 0 · 0 · 2 · 11 · PER · MET
DE · STAD · HOOFD · BOUW · MEESTER
EM · VAN · AVERBEKE ·

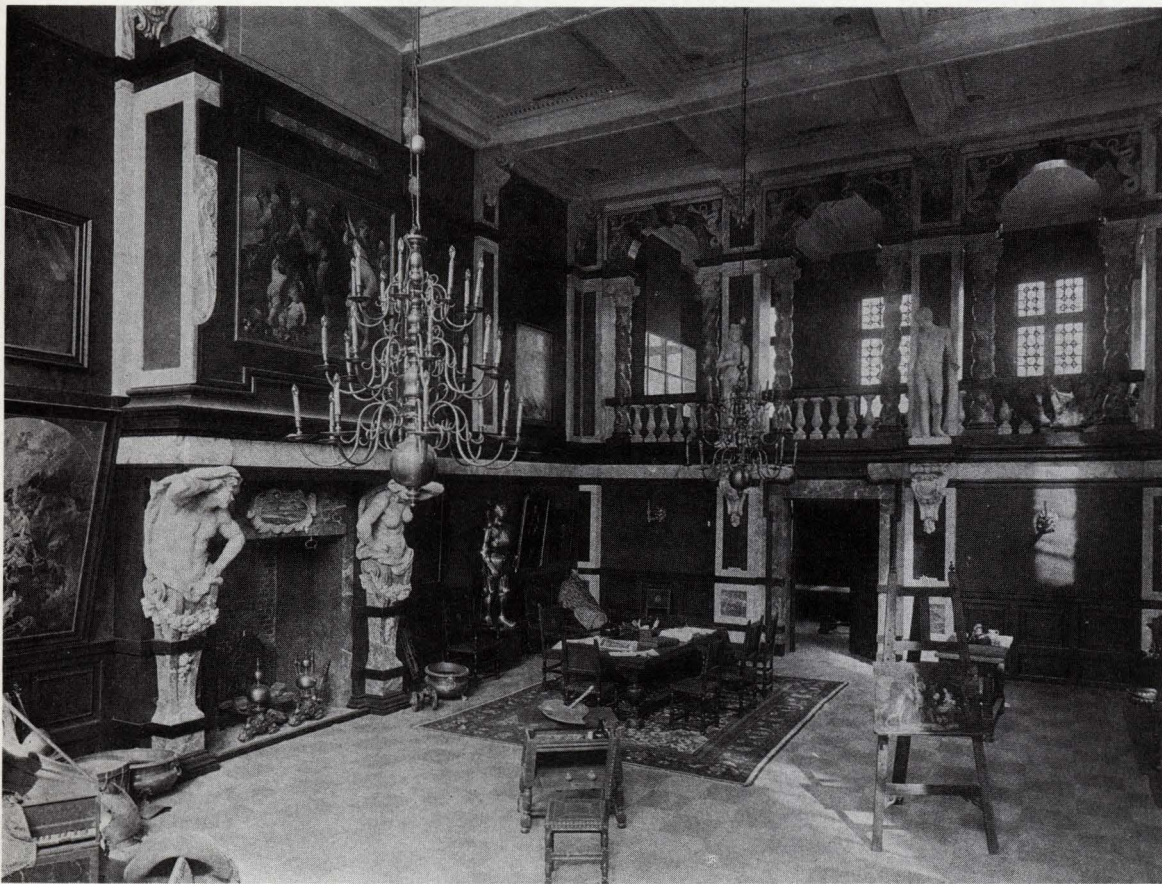
MAART 1930



Emile van Averbeké (1876–1946) Ontwerp voor de restauratie van de gevel van het Rubenshuis 1939

Planafdruk, lengte: 693 mm
Rubenshuis, Antwerpen

Reeds bij het begin van de restauratiewerken in 1938 wordt bij wijze van steekproef de bepleistering van de 19e-eeuwse straatgevel weggekapt, in de hoop er een aantal resten en sporen van de oorspronkelijke gevel terug te vinden. De resultaten zijn niet erg lonend, zodat men voor de reconstructie van de gevel moet terugvallen op Harrewijns prent uit 1692. Voor de verhoudingen kan men zich verder baseren op de structuur van de beide vleugels van het gebouw. Het is opvallend dat architect Van Averbeké in zijn tekening ook het 16e-eeuwse woonhuis (de linkerkant van de gevel) met een barokpoortje bedacht. Een idee dat later in overleg met het comité moet wijken voor een poort in *gotische stijl*. Voor de twee tondo's boven de boog van de poort, een renaissancemotief dat Harrewijn duidelijk aangeeft, had men toen nog geen oog. Naarmate het historisch inzicht in het gebouw toenam, zijn de eigengereide restauratie-ideeën van Van Averbeké vaak en terecht bekritiseerd. Maar men mag de tijdgeest waarin de restauratie gebeurt niet uit het oog verliezen. De vaak kunstzinnige ontwerptekeningen waarin de *stads hoofdbouwmeester* zijn visie op de *reconstructie* van Rubens' huis en werkplaats vertaalt, vormen een niet te miskennen getuigenis van de toewijding en de ernst waarmee de restaurateurs hun opdracht tot een goed einde trachten te brengen.



Het atelier van Rubens

Deze illustratie toont het atelier zoals het in 1908 in plaaster en decormateriaal werd gereconstrueerd op de Wereldtentoonstelling van Brussel naar het ontwerp van architect Henri Blomme.

Ook het concept van Rooses' 5-delige *Oeuvres de Rubens* en de *Codex Diplomaticus Rubenianus* van Rooses en Ruelens dateren uit die tijd. Belangrijk voor de Rubensstudie is ook het *Rubens-Bulletijn*, een tijdschrift waarin vanaf 1882 systematisch vondsten werden gepubliceerd. Men kan rustig stellen dat de basis voor al het verdere, fundamentele, wetenschappelijke Rubensonderzoek is gelegd onder de auspiciën van het Antwerpse Stadsbestuur. Het Rubenshuis was niet langer een denkbeeldig decor voor romantische verhalen, maar werd een historische site, waarvan men materiële resten – zoals de portiek, het tuinpaviljoen en de bouwkern van het atelier – in ere diende te houden. Men was ervan overtuigd dat opgraving of ontmanteling authentiek historisch bronnenmateriaal zou opleveren, dat verder kon dienen als basis voor een kunsthistorisch verantwoorde restauratie. Bovendien vatte men de idee op dat Rubens' huis wellicht de enige overgebleven architectonische realisatie was van de meester. Van die tijd af zette het stadsbestuur alles op alles om het zwaar gehavende pand aan te kopen en het zijn oorspronkelijke aanblik terug te geven. In 1880 strandde een poging tot aankoop van burgemeester L. De Wael op de al te hoge eisen van de toenmalige eigenaars. In 1908 werd een commissie opgericht om de aankoop en restauratie tot een feit te maken. Commissieleden waren onder meer Max Rooses, A. Delbeke en de architect Henri Blomme. Wat men toen met het Rubenshuis beoogde, kon men zien in 1910 op de wereldtentoonstelling in Brussel. De Antwerpse inzending bestond uit een reconstructie op ware grootte van het Rubenshuis, in beschilderd plaaster en karton, naar de plannen van architect Blomme. Het paviljoen was een voltreffer bij het publiek. Uit menig eigentijdse bron blijkt hoe ernstig het project werd opgenomen en hoe schroomvallig de bezoekers zich inleefden in de illusie van een volledig oorspronkelijk geheel. Deze reconstructie beantwoordde overigens het best aan de romantische idee die men koesterde over de meester: de kunstenaar als genie, met daarachter het burgerlijk ideaal van het individu dat door hard werken zijn gaven maximaal weet te benutten en daardoor aanzien en rijkdom verwerft. Voor velen was toen duidelijk wat met het Rubenshuis moest gebeuren: het zou volstaan om Blommes verwezenlijking in duurzame materialen uit te voeren op de historische site aan de Antwerpse Wapper. De eerste wereldoorlog voorkwam dat dit gebeurde: met de Duitse inval in 1914 werden alle plannen opgeschort. De aankoop vond niet plaats en de Rubenshuisdroom zou eens te meer niet verwezenlijkt worden. Vlak na de oorlog bleek er geen geld meer voorhanden te zijn voor wat als een luxe uitgave zou kunnen worden beschouwd. Bij de Rubensfeesten in 1927 betreurde schepen H. Leben het als "een vlek op Antwerpens kunstfaam dit Rubenshuis nog altijd te moeten missen". De overheid zette wel alles in het werk om het pand in bezit te krijgen, betoogt hij, "maar toch geraakten wij niet verder dan de droom". Een gift van één miljoen frank door een groep Antwerpse

kunstvrienden voor de aankoop van het Rubenshuis, werd beschouwd als de bekroning voor de Rubensschulde in 1927. Men vergat erbij dat toen voor het eerst een Rubenstentoonstelling werd georganiseerd in de moderne zin van het woord, geheel en gewijd aan zijn werk. Toen men in de jaren 30 uiteindelijk het huis onteigende om het te restaureren, keek men heel wat nuchterder tegen de feiten aan. De smaak was versoberd en Blommes reconstructie uit 1910 werd ervaren als een neobarokke pastiche: goed voor een kermis, maar ver van de realiteit die het huis aan de Wapper inhield. Eerder al had Paul Buschmann zijn ideeën over de restauratie van het huis en de mogelijke bestemming ervan geformuleerd. Zijn visie werd later door A.J.J. Delen met klem verdedigd. Buschmanns idee was dat men het Rubenshuis niet moest reconstrueren in de zin van het expo-paviljoen van 1910. Het zou volstaan om authentieke stukken te restaureren, zoals de portiek en het tuinpaviljoen. De andere delen konden dan op een sobere wijze worden aangepast aan een nieuwe bestemming: een studiecetrum met bibliotheek, de prentencollectie die Max Rooses had aangelegd en een fototheek. Buschmann had het over een "conservatorium...een kunsthistorisch centrum waardoor het prestige van Antwerpen als kunststad in niet geringe mate zou worden verhoogd". Op die wijze zou het Rubenshuis als monument een diepere inhoud krijgen en een kermistoestand worden voorkomen. Maar toen op 1 augustus 1937 de onteigening een feit was en men het Rubenshuis concreet zijn nieuwe bestemming als monument kon geven, bleek pas welk een diepe indruk Blommes reconstructie had nagelaten. Men nam weliswaar scherp afstand van zijn stijlgevoel en al te drukke ornamentiek. Ook qua verhoudingen en in het grondplan werden een aantal wezenlijke correcties doorgevoerd. Dit lag voor de hand toen men het gebouw zelf als basisgegeven had. Maar ook de wijze suggesties van Buschmann werden angstvallig verdrongen. Het restauratiecomité o.l.v. burgemeester Camille Huysmans besloot dat "het huis met de werkplaats terug moet worden hersteld in hun vorigen toestand". Wat dit ook mocht betekenen. De werken werden toevertrouwd aan de hoofdbouwmeester van de stad: Emile van Averbeke (1876–1946), als architect lang niet de eerste de beste en onder meer bekend door zijn medewerking bij het ontwerp van de Boerentoren. Hij kon bogen op een verdienstelijk palmares. Zijn architectuur evolueerde van een art nouveau-strekking, waarin heel wat invloed van de Nederlander Pieter Berlage, tot een eigen moderne stijl.

Het besluit om het Rubenshuis te restaureren, werd genomen in het vooruitzicht van de Rubensviering 1940: er moest haast worden gemaakt. Men was ervan overtuigd onder de 19e-eeuwse kalklagen voldoende sporen te vinden van een oorspronkelijke constructie om de werken snel en met succes uit te voeren.

De werkelijkheid viel tegen. Tot een systematisch en archeologisch verantwoorde opmeting en studie van het gebouw kwam men evenmin. Men viel terug op schaarse bronnen die niet altijd juist werden ingeschat en op de scheppende kracht van een eigenzinnige stadshoofdbouwmeester. De droom van Henri Blomme werd verwezenlijkt, zij het aangepast aan de inzichten en de smaak van een latere generatie.

Waarover beschikte men nu eigenlijk om tot deze reconstructie over te gaan? De bronnen die het gebouw zelf opleverde, waren schaarser dan verwacht, maar wezenlijk. De portiek en het paviljoen waren vrij gaaf bewaard. De sporen van authentieke delen in woonhuis en atelier waren moeilijker te lezen. Uit een massa foto's en verslagen blijkt dat men op bepaalde punten is blijven zoeken naar het oorspronkelijke Rubenshuis tot er niets meer overbleef. Maar de structuur van de ruwbouw en de originele dakstoel met dakkapellen gaven een feilloze leidraad om het gebouw tot zijn oorspronkelijke volumes te herleiden. Men kende ook de getuigenissen van Rubens' tijdgenoten: men vindt ze tot in den treure herhaald bij ieder die ook maar iets over het huis te zeggen heeft. De meeste gegevens die het archiefonderzoek opleverde, waren reeds door Max Rooses verzameld en verwerkt. Maar de restaurateurs interpreteerden ze vaak naar eigen goeddunken. Zo wist men met zekerheid, onder meer dank zij het getuigenis van de Zweedse architect Nicodemus Tessin in 1687, dat het de Italiaanse vleugel beschilderde gevels had. En dit ligt eigenlijk voor de hand binnen de kunsttheoretische visie van Rubens en zijn tijdgenoten. Maar de idee alleen al veroorzaakte bij een architect en een generatie, opgegroeid met een afkeer voor beschilderd plaaster en imitatiematerialen, een gevoel van huiver.

Wie de restauratieverslagen doorneemt, ontdekt met groeiende ergernis dat men over geen systematische leidraad op basis van het vooraf gedane bronnenonderzoek beschikte en dat men enkel dat terugvond wat dienstbaar bleek om de reconstructieplannen te bevestigen.

Als we A.J.J. Delen mogen geloven, vond men tijdens de restauratiewerken sporen van het koepelvormig plafond van het leerlingenatelier dat enkel langs boven via twee grote dakkapellen daglicht trok, zoals men het op de Harrewijnprent ziet en het ook later vindt beschreven; maar dit werd van de hand gedaan als een later toevoegsel. Men had ook geen oog voor de aanwijzingen in het metselwerk dat de loggia (of overdekte galerij) op de binnenkoer nooit open was geweest – eigenlijk logisch in ons klimaat – maar een blinde muur waarop de open galerij in trompe l'œil was geschilderd. De restaurateurs zaten evenwel niet alleen gevangen in hun vooroordelen i.v.m. materiaalkeuze, het ontbrak hen ook aan het kunsthistorisch inzicht waarom Rubens verkozen had zijn atelier met schilderwerk te versieren.

Deze kritiek ten spijt is deze restauratie voor haar tijd een toonbeeld. Eerlijkheidshalve moeten wij hier toch ook wijzen op de ernst waarmee probleem na probleem is aangepakt, op de ambachtelijke degelijkheid en de zin voor traditionele technieken, en op de zorg waarmee materialen zijn gerecupereerd. Dit alles leidde tot een opmerkelijk eindresultaat. Het Rubenshuis heeft opnieuw het aanschijn gekregen dat men herkent op de Harrewijnprenten. Weliswaar kijken wij met onze voorkennis met gans andere ogen tegen deze prenten aan, maar het valt niet te ontkennen dat ze een vrij betrouwbare bron blijven voor wie zich afvraagt hoe het Rubenshuis eruit zag in de 17e eeuw. Men wou bij de restauratie nu eenmaal het oorspronkelijk uitzicht van het gebouw reconstrueren. De realisatie hiervan is uitgegroeid tot een belangrijk monument in de geschiedenis van de Rubenswaardering.



De restauratie van de noordgevel van het atelier

Maart 1941
Archief foto

Eén van de hamvragen bij de restauratie betreft de geveldecoratie van het atelier. Geweten is dat belangrijke delen van de rijke decoratie op Harrewijns prent gewoon gevelbeschilderingen zijn geweest. Historische getuigenissen zijn aanwezig en uiteindelijk ligt een geschilderde decoratie toch voor de hand in het huis van een schilder. Maar er zijn toch ook voldoende argumenten om aan te nemen dat, analoog met de portiek, een aantal elementen in duurzame materialen in reliëf waren uitgevoerd. Na enkele bodemvondsten meent men daarvoor over onweerlegbare bewijzen te beschikken. Snel volgt de beslissing om alle gevelornamenten in blijvende materialen uit te voeren. Enkel voor de taferelen van de fries wordt nog even gearzeld: daar gaat het tenslotte om evocaties van schilderijen uit de antieke oudheid, maar uiteindelijk worden ook dat basreliëfs. De datum van het document herinnert eraan dat de restauratie van het Rubenshuis paradoxaal genoeg tijdens de tweede wereldoorlog haar beloop krijgt.

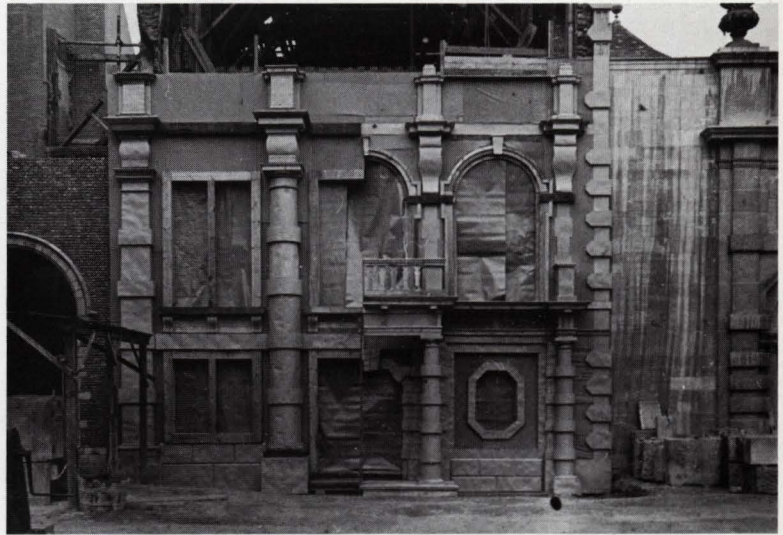


De restauratiewerken aan het Rubenshuis

1939-1940
Archief foto

In de vaste overtuiging dat men enkel door een harde restauratie het huis van Rubens zijn oude glorie kan terugschenken, wordt iedere latere toevoeging gesloopt. Elk element dat niet als authentiek wordt ervaren, moet plaats maken voor een historische reconstructie. De foto illustreert hoe drastisch men daarbij te werk gaat: van de oostgevel van het huis blijft geen steen overreind. Het gebouw rechts wordt later nog herleid tot een hoveniershuisje zoals Van Averbeké het zag. In de gapende wonde van het *schilderhuis* kan men aan de balkroostering duidelijk zien hoe blijkbaar

later in de hoge atelier ruimte een bijkomende verdieping is uitgespaard. Sporen in de muren zoals balkgaten en dichtgemetselde partijen, leveren voor de restaurateurs voldoende elementen op om de oorspronkelijke raamindeling en de ligging van de roostering terug te vinden. Van de dakstoel wordt aangenomen dat het de originele is. Zo wordt het huis als het ware tot zijn ruwbouw herleid en daarna verder gerestaureerd.



Reconstructie van de oostgevel van het atelier

Bij de reconstructie van deze gevel twijfelde men in de schoot van de commissie of men voor dit deel van het gebouw de Harrewijnprent kon blijven volgen. De alternatieven die architect Van Averbeké vooropstelde werden in decormateriaal opgetimmerd om de commissie bij de keuze van een oplossing te helpen.

Het zou nog duren tot 21 juli 1946 vooraleer men het huis als museum voor het publiek kon openstellen. Gedurende de ganse tweede wereldoorlog werd er verder gewerkt. Nu had men een museum, maar geen collectie. Met schenkingen en bruiklenen werd dit verholpen. Voor de binneninrichting van het huis heeft men zich verlaten op de 18e-eeuwse notities van Frans Mols, bewaard in de Koninklijke Bibliotheek Albert I in Brussel. Mols had immers het huis nog gezien vóór de ingrijpende verbouwingen. Door zijn ongewoon grondplan laat het huis weinig ruimte om er een gebruikelijke 17e-eeuwse typologie uit af te leiden. Maar men wou, hoe dan ook, het publiek een concreet beeld geven van hoe het huis was ingedeeld; wat weer eens typerend was voor de restauratie-opvattingen van die tijd. Er werd dus gepoogd om iedere plaats een concrete bestemming te geven. Voor een aantal plaatsen ligt dit voor de hand: het atelier, de kunstkamer en het bijhorend halfrond museum; ook de toegangswegen en de trappen, kan men moeilijk elders situeren in het huis. Voor andere ruimten zoals de eetkamer blijft Mols' plannetje de enige houvast. De slaapkamers zullen wel overwegend op de verdieping hebben gelegen en schouwen geven met de ligging bij de binnenkoer een aanwijzing naar de keuken. Maar veel verder komt men eigenlijk niet: alleen al omdat men zich in de 17e eeuw niet zo strikt aan de indeling van woonfuncties hield. Het huis werd verder opnieuw ingericht met meubels en gebruiksvoorwerpen uit Rubens' tijd. Dit gebeurde met zorg zodat de bezoeker op een verantwoorde wijze een sfeerbeeld krijgt van een 17e-eeuwse woning. Het ligt helemaal niet in de bedoeling om bij de bezoeker de indruk te wekken dat alles er nog staat zoals in Rubens' tijd. Door voorwerpen in hun voor de 17e eeuw gebruikelijke context te plaatsen, kan men evenwel toch heel wat duidelijk maken over de leefgewoontes en het milieu van de kunstenaar.

In de praktijk is gebleken dat een dergelijke opstelling de toegankelijkheid van de schilderijen voor het publiek ten goede komt: een schouwstuk werd nu eenmaal gemaakt om boven een schouw te hangen; een stilleven van Snyders krijgt een bijzonder accent als het in de eetkamer kan hangen boven een richbank (een lage kast met vooraan twee deuren). Van meet af aan bleek het Rubenshuis publieksvriendelijk en binnen de kortste tijd werd het Antwerpen drukst bezochte museum. Eenmaal het museum geopend, groeide met de jaren de collectie aan. Talrijke giften werden aangevuld door de aankopen die werden mogelijk gemaakt door de *Vrienden van het Rubenshuis v.z.w.* en de onverminderde inspanningen van de overheid. Ook bruiklenen, waaronder vooral de verzameling van G. Dulière moet worden vermeld, vulden de collectie aan. Uiteraard werd daarbij in de eerste plaats gedacht aan het werk van de meester zelf. Hoewel een uitgebreide Rubensverzameling aanvankelijk utopisch leek, kan het museum nu bogen op een aanzienlijk Rubensfonds. Naast het eigenhandig werk, zijn de atelierproducties van grote betekenis.

Ook toegepaste kunst naar Rubens' ontwerp en Rubensgrafiek komen aan bod. De atelierproductie voert ons naar Rubens' leerlingen en medewerkers, of naar andere meesters met wie hij graag samenwerkte. Zo wordt het voor de bezoeker duidelijk dat het genie van Rubens geen los staand gegeven is, maar veeleer de vrucht van een gunstige artistieke conjunctuur waarin een creatieve interactie enorm stimulerend heeft gewerkt. Rubens' eigen verzameling vormt de aangewezen richtlijn bij de uitbouw van de museumcollectie. Weliswaar geraakte na zijn dood z'n bezit over gans de wereld verspreid. Maar documenten zoals de sterfhuisinventaris en de catalogus van de veiling van zijn inboedel laten toe ons een beeld te vormen van wat hij ooit heeft verzameld. Nu was Rubens' collectie geen vast gegeven: op bepaalde momenten heeft hij gekocht en verkocht. Zo deed hij in 1627 zijn antieke sculpturen van de hand aan de hertog van Buckingham. Maar bij zijn dood telt men in zijn kunstbezit aan schilderijen alleen al, om en bij de 300 stuks, verspreid over gans het huis, opgestapeld in het atelier of in één van de huisjes aan het Hopland. Die huisjes had Rubens gekocht in 1627 en in 1639 bracht hij er onder meer zijn bibliotheek onder. Zijn collectie bevatte niet alleen eigen werk, maar ook dat van medewerkers, atelierwerk en kopieën. Daarnaast bezat hij ook enkele oude meesters: werk van Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Lucas en Aertgen van Leyden, Quinten Metsys, Herri met de Bles, Jan Schorel, Pieter Breugel de Oude, Antoon Mor, Willem Key, Maarten van Clere, Frans Floris, Michiel Coxie, Bernard de Rijckere, Paul Bril, en ook werk van Holbein, Dürer en van Elsheimer. Ook de grote Italianen waren vertegenwoordigd, met een duidelijke voorkeur voor de Venetianen, vooral Titiaan, maar ook Veronese en Tintoretto; verder werk van Rafaël, Perugino, Muziano, Correggio, Palma Vecchio, ...dit alles aangevuld met een aanzienlijk aantal kopieën naar Italianen. Uit zijn onmiddellijke omgeving treffen we bijna vanzelfsprekend werk aan van Antoon van Dyck, Jacob Jordaens, Jan Wildens, Frans Snyders, Jan Breugel, maar ook van Paul de Vos, Simon de Vos, Daniël Seghers, Sebastiaan Vrancx, Alexander Adriaenssen en nog enkele minder bekende meesters.





Peter Paul Rubens (1577–1640)
Zelfportret (fragment)
 Zie blz. 121
 Ca. 1630
 Olieverf op paneel, 61,6 x 45,1 cm
 Inventarisnummer: S. 180
 Rubenshuis, Antwerpen

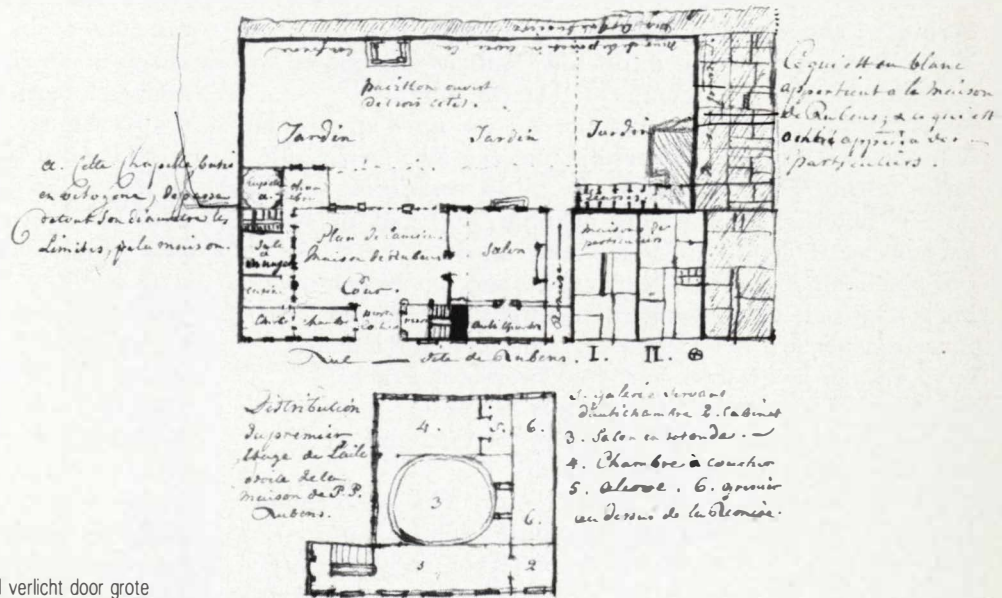
Afgezien van de werken waarop hij zich met familieleden of vrienden heeft afgebeeld, kennen we slechts een viertal zelfportretten van Rubens. Er is het zelfportret in de verzameling van de Uffizi in Florence, het portret in koninklijk bezit in Windsor Castle en het statige late zelfportret uit het Kunsthistorisches Museum in Wenen. Het Engelse doek, geschilderd in 1623 voor de Prince of Wales (de latere Karel II), is overbekend door de prachtige gravure van Paulus Pontius uit 1630. Maar het meest innemende zelfportret is ongetwijfeld dat in het Rubenshuis. Rubens gebruikt het nog eens in de *Wandeling in de tuin*. In 1630 maakt Willem Panneels een ets naar dit zelfportret en het wordt onder meer ook nagevolgd in het portret met zijn zoon in de Ermitage in Leningrad. Het toont de meester op vijftigjarige leeftijd, op een ogenblik dat het lot hem op alle gebied gunstig gezind lijkt. Jammer genoeg is het schilderij uit het Rubenshuis in niet al te beste staat bewaard. Maar het gelaat, en daarmee ook de essentie van dit zeer gemoedelijke zelfportret, is bijzonder gaaf tot ons gekomen.

Het Rubenshuis, het atelier

Er zijn weinig ruimtes in het gebouw die zo tot de verbeelding spreken als het atelier. Hier heeft Rubens gewerkt gedurende het grootste en vruchtbaarste deel van zijn leven. Hier is het grootste deel van zijn oeuvre ontstaan. Hier toonde de meester zijn produktie aan hoge, vaak koninklijke gasten. Hier werkte hij samen met Van Dyck, Snyder, Wildens en talrijke andere leerlingen en medewerkers. In en om dit atelier ontwikkelde zich een bedrijvigheid die nog nooit eerder was gezien in een schilderatelier ten noorden van de Alpen. Het is een ruime plaats: zowat 8 bij 16



meter, rondom rond verlicht door grote boogvormige ramen. Bij de restauratie heeft men drie ramen in de zuidelijke muur dichtgemetsel gelaten. Aan de westzijde voorzagen men een galerij vanwaar Rubens de bedrijvigheid aan zijn gasten zou hebben getoond. Hoewel talrijke vragen over de concrete inrichting en over de gang van zaken in dit atelier onbeantwoord zullen blijven, bezitten we toch heel wat bronnen over de organisatie en het realisatieproces van Rubens' artistieke produktie. Een stukje kunstgeschiedenis dat, meer nog dan een beoordeling van een bouwkundige reconstructie, zich aan de bezoeker opdringt.



Grondplan van het Rubenshuis

Zo heeft Frans Mols het grondplan in de 18e eeuw in zijn Rubensnotities opgetekend. Het plannetje geeft weer hoe Mols zich de indeling van Rubenshuis herinnerde. Het toont ons uiteraard een 18e-eeuwse toestand.

De inkomhall

Zijn voorliefde voor het picturale talent van Adriaan Brouwer blijkt uit het feit dat hij maar liefst 17 werken van hem bezat.

Dat uiteindelijk ook voor Rubens de kloof tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden niet zo groot was als de traditionele geschiedschrijving laat geloven, blijkt uit zijn aardige verzameling van Hollandse tijdgenoten, waaronder: W. Heda, J. Porcellis, C. Saftleven, A. Palamedesz, C. van Poelenburgh en (Dirk?) Hals.

Een aantal van deze werken is geïdentificeerd en bevindt zich nu verspreid in musea over de ganse wereld. In de meeste gevallen echter blijven de beschrijvingen van de werken vaag. Maar we weten hoe dan ook welke meesters Rubens' voorkeur hebben genoten en die bijgevolg thuis horen in de Rubenshuis-collectie.

Ook over zijn verzameling antieke beelden kunnen we ons een goed idee vormen, dank zij de vrachtbrief opgemaakt voor Sir Dudley Carleton toen diens verzameling van Venetië naar Londen werd verscheept. Verder leert Rubens' correspondentie heel wat over o.m. zijn antieke munten en cameeën, zijn Egyptische mummie, ...

Over Rubens' doen en laten zijn we vrij goed geïnformeerd en dit nodigt dan uit om dieper in te gaan op zijn historische omgeving. Zijn diplomatieke bedrijvigheid vormt daarbij uiteraard een toonaangevende motief, maar ook aan Rubens' contacten met humanisten en leidinggevende figuren wordt, waar het te pas komt, herinnerd aan de hand van realia en correspondentie.

Vanzelfsprekend krijgen in dit huis Rubens' familie en gezinsleven de nodige aandacht. Daarbij sluit onvermijdelijk zijn eigen, fascinerend geestesleven aan dat doorheen het huis en de verzameling een alles bezielende factor vormt. De bestemming die bij de restauratie aan de verschillende kamers werd gegeven, blijft ook nu nog gerespecteerd. In dit kader kan elk van de bovengenoemde facetten aan bod komen, als in een open boek. Dat het Rubenshuis uiteindelijk uitgroeide tot een museum met een doordachte en coherente verzameling, is vooral het levenswerk van ereconservator Frans Baudouin. Hij wist het Rubenshuis de inhoud te geven die het thans heeft. Mede door zijn toedoen groeide uit het Rubenshuis een wetenschappelijk documentatiecentrum, het Rubenianum. Het vond samen met het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16e en de 17e eeuw, een onderkomen op het erf van Rubens' achterbuur: het Kolveniershof. Daar werkt men onder andere aan het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, een standaardwerk over Rubens' oeuvre in 26 boekdelen. Tenslotte werd Buschmanns verzuchting toch gerealiseerd.

Bij de ingang wordt je begroet door het bronzen standbeeld van P.P. Rubens. Het is een kleinere versie van het monument dat omstreeks 1840 is opgericht en nu op de Groenplaats staat.

Het atelier

Via een hoge deur – komen we in Rubens' werkplaats. Bovenaan de deur zit een losse sluitsteen en is er een opengaand bovenlicht voorzien om er grote schilderijen doorheen te kunnen loodsen: een fantasie van de restaurateurs.

Uiteraard roept het atelier een aantal bedenkingen op over Rubens' enorme schilderijenproductie. Men schat ze op zowat 2500 catalogusnummers en het is duidelijk dat Rubens zo'n productie nooit heeft kunnen verwezenlijken zonder een bijzondere werkorganisatie. Om dit in de juiste context te begrijpen, moet men bedenken dat in de renaissance – en dit geldt dus ook voor een barokschilder – niet de finale uitvoering van het kunstwerk het belangrijkste is, maar wel het ontwerp. Men noemt dit de *inventie*. Daarin legt de meester zijn ideeën vast. De praktische uitwerking ervan kan hij overlaten aan zijn medewerkers.

Geheel volgens de opvattingen van een atelierpraktijk, zoals die zich vooral in Italië heeft ontwikkeld, maar ook in Antwerpen sedert de bedrijvigheid van Frans Floris (1513–1571) goed was ingeburgerd, werkte Rubens met een uitgebreid team medewerkers. Die ploeg bestond niet alleen uit leerlingen, maar telde ook volwaardige meesters, gespecialiseerd in een bepaald aspect van de schilderkunst. Als genreschilder stonden zij Rubens terzijde voor allerlei bijwerk in zijn schilderijen.

In het atelier gaat onze aandacht in de eerste plaats uit naar twee schilderijen van Rubens zelf.

Het paneel met *Adam en Eva* dateert van vóór zijn vertrek naar Italië in 1600. Het is geschilderd in een laat-maniëristisch italianiserende stijl: er zit weinig beweging in de compositie, het is koel van koloriet en streng van lijnvoering. De jonge kunstenaar baseerde zich voor de compositie op een prent van Marcantonio Raimondi naar Rafaël. Op deze wijze verzekerde hij zich een compositie die volgens de normen van zijn tijd erg geslaagd mocht heten. In feite weten we niet zoveel over Rubens' vroegste schilderijstijl en er zijn dan ook kunsthistorici die betwijfelen of we hem deze Adam en Eva wel mogen toeschrijven.



Peter Paul Rubens (1577–1640)
Adam en Eva

Olieverf op paneel, 180 x 158 cm
Inventarisnummer: S. 164
Rubenshuis, Antwerpen

Over Rubens' vroegste bedrijvigheid weten we niet zoveel. We kennen zijn leermeesters: Tobias Verhaeght (1561–1631), Adam van Noort (1562–1641) en Otto van Veen (1558–1629). In een brief aan Roger de Piles vermeldt Rubens' neef Philips dat het vroegste werk van zijn oom stilistisch nauw aansloot bij dat van Otto van Veen. Rubens verwierf het meesterschap in de Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1598 en we mogen dan ook veronderstellen dat hij reeds voor zijn vertrek naar Italië in 1600 een zelfstandige productie ontwikkelde. Dit wordt overigens bevestigd in het testament dat zijn moeder,

Maria Pijpelincx, op 8 december 1606 vastlegt. Ze noteert dat haar schilderijenbezit niet veel te betekenen heeft, slechts een paar portretten. "Maar", zo voegt ze er fier aan toe: "allen danderen schilderijen, die fraai zijn, behooren Peeteren toe, die ze gemaakt heeft."



Marcantonio Raimondi (1480–1530)
naar **Rafaël (1483–1520)**
Adam en Eva
Burijngravure



Peter Paul Rubens (1577–1640)

Blondharig engeltje

ca. 1620

Olieverf op doek, 110 x 72 cm

*Inventarisnummer: S. 195, verz. Dultière
Brussel*

Rubenshuis, Antwerpen

Samen met zijn pendant, een bruinharig engeltje, is dit een restant van een altaarstuk dat Rubens in samenwerking met zijn atelier schildert voor de Finisterraekerkerk in Brussel. Het schilderij wordt in 1711 reeds verkocht en door een kunsthandelaar in verschillende stukken gesneden. Een fragment met de Madonna en het kind vindt zijn weg naar het hof van Pruisen. Het hangt in de galerij van Sanssoussi in Potsdam, waar het tijdens de tweede wereldoorlog verloren gaat. De fragmenten met de engeltjes worden opnieuw aan elkaar gemonteerd, de stukken met Maria's mantel verdwijnen onder een bloemenslinger. Een latere restauratie brengt ze tot hun huidige vorm terug: fragmenten van een vergeten

Rubensschilderij. Een fragment met de wereldbol waarrond zich een slang kronkelt, bevindt zich in een privé-collectie in Oxford. Barok wordt door velen geassocieerd met "welgevormde" engeltjes, zoals we ze dikwijls bij Rubens aantreffen. Het gaat hier om een motief dat teruggaat tot in de antieke oudheid, de putto, en dat vanaf de renaissance ook in een christelijke context ingeburgerd geraakt. In de katholieke volkse traditie nam men aan dat het zeltjes zijn van vroeg gestorven kinderen die onmiddellijk in de hemel zijn opgenomen, een herinnering aan de grote kindersterfte in die tijd. Dit volksgeloof vinden we terug in het gelegenheidsgedichtje van Vondel bij het overlijden van zijn zoon in 1632:

*Constantijntje, 't zaligh kijntje / Cherubijntje
van omhoogh / D'ijdelheden hier beneden,
/ Uitticht met een lodderoogh / Moeder zeit
hij waarom schreit ghij / Waarom greit ghij,
op mijn lijck / Boven leef ick, boven zweef
ick / Engeltje van 't hemelrijck...*

Dat Rubens er net zo over denkt, verklaart dat men onder zijn engeltjes zowel jongetjes als meisjes aantreft, wat met de antieke putti nooit het geval is.



Schelte a Bolswert (ca. 1586–1659)
naar Peter Paul Rubens (1577–1640)

**De Onze-Lieve-Vrouw van de
Finisterraekerkerk in Brussel**

ca. 1620

Gravure, 427 x 303 mm

Inventarisnummer: P. 1041

Rubenshuis, Antwerpen

In het 18e-eeuwse manuscript van Frans Mols dat in de Koninklijke Bibliotheek in Brussel wordt bewaard, vinden we volgende vermelding: *Daer was ook in den Hoogen autaar van de kerck genaemt Finisterrae (te Brussel) eene schilderije verbeldende de H. Maghet met haer kindeke, sy staet en plettert het hooft van het serpent, het welk om den werelbs bol drayt, hier naer gaat uyt eene print gesneden door S. Bolswert...* Door deze

prent kunnen wij ons nog een beeld vormen van de context waarin wij de fragmenten met de engeltjes moeten zien. Door de graveertechniek komt het totale beeld in spiegelbeeld te staan.

Pieter Paul Rubens (1577-1640)

De annunciatie

Vóór 1628

Olieverf op doek, 310 x 187,6 cm,

bovenaan afgerond

Inventarisnummer: S. 112

Het Rubenshuis, Antwerpen

Het thema, de boodschap van de aartsengel Gabriël aan Maria, is ontleend aan het Nieuwe Testament. Terwijl Maria ingetogen zit te bidden in de beslotenheid van haar huiskamer, verschijnt haar plots de engel Gabriël en kondigt haar aan dat zij de moeder van Christus zal worden. Ze antwoordt met een ootmoedige aanvaarding. Terstond daalt de Heilige Geest onder de gedaante van een duif over haar neer. Het contrast met het vroege paneel *Adam en Eva* is wel erg groot. Rubens schildert *De annunciatie* dertig jaar later en manifesteert zich hier ten volle als een barokkunstenaar. Het doek was bestemd voor de huiskapel van de markies van Leganés. We mogen aannemen dat Rubens het schilderij volledig zelf heeft uitgewerkt. Opvallend zijn het frisse koloriet, de dynamiek van de compositie, de picturale schildertechniek en de bewogen dramatische voorstelling van de figuren. In tegenstelling tot de *Adam en Eva* waarvoor hij voor een deel op grote voorgangers terugvalt, bedenkt Rubens hier de compositie en de houding van de personages volledig zelf.





**Jan Wildens (1586–1653) en
Frans Wouters (1612–1659)**
Pastorale

Olieverf op doek, 174 x 220 cm
Inventarisnummer: S. 91
Rubenshuis, Antwerpen

Een zomerse dag op het platteland: het koren staat rijp en in de achtergrond hoeden herders vreedzaam hun kudde. Een groepje mensen laat zich zorgeloos de weldaden van de natuur welgevallen en geeft zich gelukzalig over aan het minnespel. Het is een zoveelste variant op het adagium uit de Oudheid: *sine Baccho et Cerere, friget Venus* (zonder Bacchus, de god van de wijn, en Ceres, de godin van de landvruchten, staat Venus, de liefde, in de kou). Ook de landelijke sfeer waarin dit alles zich afspeelt, gaat terug op de antieke bucolische literatuur (hierin wordt het land- of herdersleven op idealiserende wijze beschreven). Het bucolische genre had via de Italiaanse renaissance ingang gevonden in de schilderkunst. Het tafereel is dus helemaal niet realistisch bedoeld. Het toont veeleer een verzuchting van een gegoede verstedelijkte klasse in wiens verbeelding de mens midden het landelijke leven,

harmonisch verbonden met de vruchtbare natuur, de dagelijkse beslommeringen van een druk bestaan achter zich laat. Voor Wildens geeft dit thema een aanleiding om met een vlotte penseelslag en een opvallend fris koloriet een breed zomerlandschap in beeld te brengen. Voor het schilderen van de personages laat hij zich – zoals gebruikelijk – bijstaan door een figuurschilder. Op stijlkritische gronden mag hier aan Frans Wouters worden gedacht. Het centrale motief met het vrijend paar op de boomstronk is duidelijk ontleend aan een schilderij van P. P. Rubens dat thans in de Alte Pinakothek in München wordt bewaard.

Wezenlijk anders is de *Boodschap van de engel aan Maria* (1628): een schoolvoorbeeld van een volbarok schilderij. Hier bedacht Rubens de compositie volledig zelf. Bij de confrontatie met *Adam en Eva* wordt men zich ten volle bewust van welke belangrijke stilistische ommekeer Rubens als barokschilder heeft teweeggebracht na zijn terugkeer uit Italië.

De twee *engeltjes* die rechts van de tuindeur hangen zijn fragmenten van een altaarstuk. De gravure van Schelte a Bolswert in de hoek toont hoe het schilderij eruitzag vóór het verminkt en in stukken is gesneden. Rubens' *Moorse koning*, links van de deur, behoorde wellicht oorspronkelijk tot een reeks met de drie koningen. Het is dus geen studiekop voor één of andere *Aanbidding der wijzen*: daarvoor is het schilderij te zeer afgewerkt.

Balthazar, de Moorse koning wordt hier voorgesteld als patroonheilige. We weten dat Baltasar Moretus in 1617 drie dergelijke schilderijtjes bij Rubens heeft besteld en dit zou best één van dit stel kunnen zijn.

De zuilen die de deur naar de binnenplaats flankeren zijn afkomstig van de voormalige Sint-Antoniuskapel op de Paardenmarkt in Antwerpen.

Links van de portiek hangt een prachtige, breeduit geschilderde *Pastorale* van landschapschilder Jan Wildens (1586–1653), Rubens' vriend en medewerker.

Het grote doek, rechts van de portiek, met *Neptunus en Amphitrite*, de antieke god van de zee en zijn gemalin, is gesigneerd J. Jordaens (1644). Hoewel sterk door Rubens beïnvloed, is Jordaens (1593–1678) nooit echt zijn leerling of directe medewerker geweest. Hij heeft wel meegewerkt aan grote Rubensprojecten, zoals de feestdecoratie bij de Blijde Intrede van de

kardinaal-infant in Antwerpen (1635) en de schilderijen voor het Jachtslot van Filips IV, de *Torre della Parada* (1637). Na Rubens' dood zal men op Jordaens een beroep doen om onvoltooide schilderijen af te werken.

De *vismarkt* boven de schouw kan worden toegeschreven aan Jacob Claesz. van Utrecht, de figuren zijn vermoedelijk van Maarten Pepijn. Het stuk is illustratief voor de ontwikkeling van de genreschilderkunst in de Nederlanden en toont hoe het gebruikelijk was de schoorsteen met een schouwstuk te tooien. De barokke schoorsteenmantel heeft men tijdens de restauratiewerken in het Rubenshuis gevonden.

Het klavecimbel is een musicologisch verantwoorde kopie van een Rückersinstrument en wordt gebruikt tijdens concerten die regelmatig plaatsvinden in het atelier.

Onder het balkon hangen de *statieportretten van Albrecht en Isabella*. Het zijn twee uitstekende atelierkopieën naar een origineel Rubensontwerp.

Het balkon geeft de ruimte een bijzondere sfeer. Van hieruit zou Rubens aan hoogstaande bezoekers de werkzaamheden in het atelier hebben laten zien.



Atelier van Rubens
Het portret van aartshertog Albrecht
ca. 1616–17

Olieverf op doek, 119 x 96 cm

Inventarisnummer: S. 205

Het Rubenshuis, Antwerpen

Na zijn terugkeer uit Italië ontvangt Rubens een aanstelling tot hofschilder van de aartshertogen met de gunstige regeling dat hij in Antwerpen ook voor eigen rekening mocht werken. Ongetwijfeld vormt dit één van de doorslaggevende argumenten om zich blijvend in de Nederlanden te vestigen. Uit deze officiële aanstelling vloeien ook de diplomatieke zendingen voort die Rubens tot het overlijden van Isabella in 1634 in toenemende mate zou volbrengen. Het ligt voor de hand dat een hofschilder als Rubens instaat voor de officiële statieportretten van de vorsten. Net als nu zijn ze noodzakelijk voor heel wat openbare besturen of personen die hun trouw aan de vorst moeten bevestigen. Rubens schildert voor deze portretten de originelen en laat ze dan in zijn atelier kopiëren. Naar de portretten worden gravures gemaakt en verspreid; daardoor komen ze ons erg vertrouwd over. De prototypes voor dit portret en zijn pendant (een portret van de infante Isabella) zijn tot op heden niet teruggevonden. Rubens moet ze omstreeks

1616–17 hebben geschilderd. Wij kennen echter wel een aantal atelierversies, maar die halen lang niet allemaal de uitstekende bewaringstoestand en de betere kwaliteit van deze exemplaren. Rubens kiest hier bewust voor een zeer plechtstatige pose. Hij volgt hiervoor een beproefd 16e-eeuws model, dat we via Frans Pourbus en Antoon Mor kunnen terugvoeren naar Titiaan. De nadruk ligt op de hofetiquette en de waardige afstandelijkheid van de geportretteerde. Voor een officieel vorstenportret misstond evenwel een tikkeltje conservatisme blijkbaar niet.

De antichambre

In de kleine plaats onder het balkon worden we getroffen door de warme sfeer die uitgaat van het goudleer aan de wanden. Het gebruik van Corduaans of Mechels leer als wandbekleding gaat terug op een Moorse traditie die ons via Spanje bereikte. Het behang bestaat uit stukken aan elkaar gezet leder. Zoals bij boekbanden zijn zij in reliëf bedrukt met motieven. Als wandbehang dienen zij als een uitstekend isolatie. Boven de schouw prijkt een houtsnede van Christoffel Jegher: *De liefdestuin*, een idyllisch thema dat wel schrill afsteekt tegen de harde dagelijkse levensomstandigheden in de 17e eeuw; maar het blijft een ongeëvenaarde uiting van liefdesgeluk. De eikehouten basreliëfs zijn afkomstig van de voormalige kansel in de Antwerpse Sint-Pauluskerk. Het houtsnijwerk dateert uit Rubens' tijd en illustreert treffend hoe de Rubeniaanse barok ook in de beeldhouwkunst was doorgedrongen. We verlaten deze wachtkamer door de deur rechts van de kast en betreden via de galerij de binnenkoer. De mooi gesneden trap is een reconstructie naar een ontwerp dat architect Van Averbeke heeft afgeleid uit de Harrewijnprent.



Cherubijnen- of serafijnenkop
Gebeeldhouwd paneel, eik,
80 x 55 cm

Vóór 1636
Inventarisnummer: B. 57
Rubenshuis, Antwerpen

Het gebeeldhouwde paneel is afkomstig van de voormalige preekstoel van de Antwerpse Sint-Pauluskerk, die in 1874 plaats moet ruimen voor een nieuwe kansel. De oude wordt uit elkaar gehaald en de stukken raken in de loop der jaren verspreid. Dit paneel, samen met nog één ander dat zich thans ook in het Rubenshuis bevindt, maakte deel uit van de achtkantige kuip van de preekstoel. Door een schilderij van Pieter Neefs uit 1636 kunnen we ons nog een beeld vormen van het geheel. Het motief van het engelenkopje met zes vleugels is in de barok erg geliefd. Het is afgeleid van voorstellingen van cherubijnen en serafijnen. Gezaghebbende contrareformatorische schrijvers zoals Molanus laten zich positief uit over deze wijze van voorstellen, omdat de weergave die beperkt blijft tot een hoofd en de vleugels beter de essentie van het wezen der engelen – het verstand en de snelheid – kan weergeven.



**Christoffel Jegher (1596–1652) naar
Peter Paul Rubens (1577–1640)**

De liefdestuin

Houtsnede uit twee delen: 460 x 590 mm
en 460 x 600 mm
Inventarisnummer: P. 810
Rubenshuis, Antwerpen

Een amoreus gezelschap vertoeft, in de stimulerende aanwezigheid van enkele putti, in een heerlijke tuin nabij een liefdesbron. De compositie van deze prent gaat terug op Rubens' schilderij *De liefdestuin*, thans in het Prado in Madrid, maar eertijds één van de pronkstukken van zijn eigen collectie. Hij schildert het in de vroege jaren '30 en uit het werk ademt de levensvreugde na zijn huwelijk met Helena Fourment in 1630. Rubens sluit met de keuze van dit thema aan bij een oud iconografisch gegeven dat, over de renaissance heen, terug te voeren is tot de 14e en 15e eeuw. Maar zoals enkel Rubens het kan, geeft hij aan zijn

Liefdestuin een ongeëvenaarde originele interpretatie. Over het complexe en esoterische, allegorische programma is het laatste woord nog lang niet gezegd. Maar de innemende poëtische verbeeldingskracht waarmee Rubens het gegeven heeft uitgewerkt, verleent het een universele toegankelijkheid. De monumentale prent waarin Jegher het schilderij in de techniek van een houtsnede vertaalt, is een ware krachttoer. Rubens wordt overigens nauw betrokken bij het realisatieproces van de prent. Uit de twee tekeningen die in het Metropolitan Museum in New York worden bewaard, leren we hoe hij de compositie

aan de prentvorm heeft aangepast en hoe hij daarbij eerst in een later stadium de prent over twee bladen heeft uitgebreid.

De binnenplaats

Doorheen de bogen van de open galerij wordt men getroffen door de weelderige vormenrijkdom en de monumentale portiek die de binnenplaats en de tuin scheidt. De portiek verbindt het oude woonhuis met de "Italiaanse vleugel" die Rubens ontwierp als atelier.

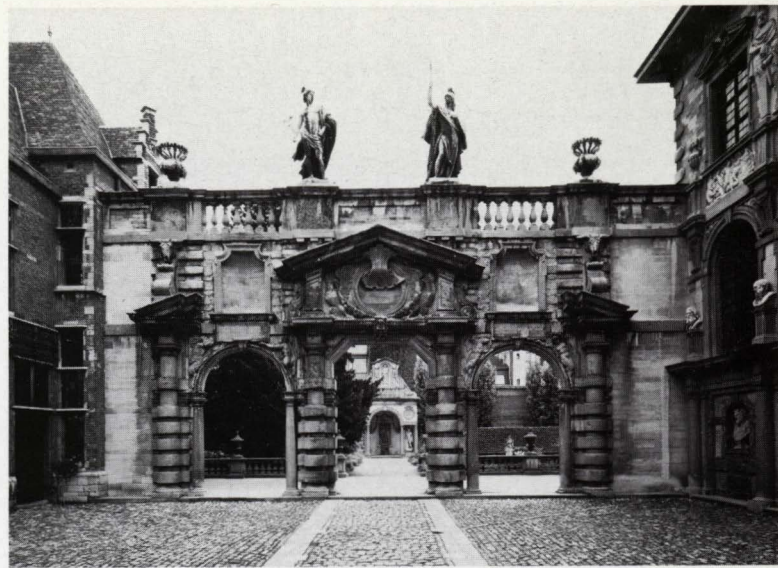
De riante architectuur van de barokvleugel vormt een fel contrast met de traditionele bouwstijl van het 16e-eeuwse woonhuis, de stijl waarin bijna alle huizen in Antwerpen waren opgetrokken, met wisselend gebruik van natuur- en baksteen in zogenaamde speklagen, met de traditionele – gotische – kruisvensters, sober en traditioneel.

Wij zijn thans vertrouwd met een overvloed aan barokvormen in het stadsbeeld. Op Rubens' tijdgenoten echter moet deze vernieuwende architectuur een grote indruk hebben gemaakt. Niemand voor hem had de klassieke italianiserende renaissancevormen met zoveel oorspronkelijke verbeeldingskracht aangewend.

Er is een wezenlijk verschil tussen het oorspronkelijk uitzicht van de gevel en de aanblik die we kennen van na de restauratie: Rubens had, als schilder, de muren van zijn atelier grotendeels beschilderd. Hij wou hiermee aantonen dat men met schilderkunst effecten kan bereiken die met bouwkunst niet mogelijk zijn. Op de Harrewijnprent zien we een schilderij met Perseus en Andromeda dat voor een open galerij hangt te drogen (in die tijd werden schilderijen buiten gehangen om te drogen).

In werkelijkheid was het een sterk bravourestuk van trompe l'œil schilderkunst op een blinde muur. Volledig in de geest van de kunsttheorie van zijn tijd tooide Rubens zijn atelier met reconstructies van schilderijen uit de antieke oudheid. Men kende deze werken, die sinds lang verloren waren gegaan, uit beschrijvingen van antieke auteurs zoals Plinius, Philostratos,...

Het was dus volledig ten onrechte dat de restaurateurs de taferelen op de friezen tussen de 1e en de 2e verdieping in basreliëfs omzetten. Toch biedt de reconstructie een behoorlijk beeld van de oorspronkelijke decoratie. De restaurateurs volgden immers vrij getrouw het decoratief programma zoals we het uit de Harrewijnprent kennen. Onderaan in de nissen zien we busten van Saters en faunen: lagere natuurgoden. Daarboven een pleiade wijsgeren en schrijvers: Plato, Socrates, Seneca, Sophocles en keizer Marcus Aurelius. De friezen evoceren zoals reeds gezegd schilderijen uit de antieke oudheid. De hermen tussen de ramen stellen antieke goden voor: Mars, Juno, Jupiter en Vesta.



De binnenplaats en de portiek

De decoratie van de Italiaanse vleugel – oorspronkelijk overwegend in trompe l'œil geschilderd – verwijst uitvoerig naar Rubens' humanistische achtergrond. Uiterst merkwaardig zijn de taferelen in de fries waarin Rubens verwijst naar beroemde schilders uit de antieke oudheid zoals Apolles, Zeuxis, Thimantes, Pausias en Parrhasias en wellicht zo verwijst naar de grote picturale genres in de oudheid. Van links naar rechts zien we: het offer van Iphigeneia, de kroning van Alexander, het toilet van Venus, het oordeel van Paris (waar Rubens oorspronkelijk het thema behandelde van Zeuxis die om Helena te schilderen koos uit de vijf meisjes uit Croton) en de dronken Hercules. De taferelen boven de galerij gaan terug op bekende Rubenscomposities: het bezoek van Venus aan de smidse van Vulcanus, de bevrijding van Andromeda door Perseus en de dronken Silenus. Aan de tuinzijde zien we de ontvoering van Proserpia, de kroning van Apollo en het offer van de witte stier. De portiek van het Rubenshuis is misschien wel het meest oorspronkelijke barokinstrument in de Nederlanden. Het

bouwwerk is uiterst harmonisch geïntegreerd in zijn omgeving en getuigt van de grote inventiviteit die Rubens aan de dag legde als ontwerper van architecturale vormen. In de cartouches boven de zijbogen brengen twee citaten ons in de sfeer van Rubens' humanistische gedachtenwereld. Ze komen uit de tiende *Satire* van de Romeinse dichter Juvenalis (†138): *permittes expendere numinibus, quid conveniat nobis, rebusque sit utile nostris carior est illis homo quam sibi* (laat het aan de goden zelf om te schenken wat ons past en nuttig is; dierbaarder is hun de mens, dan henzelf) en *orandum est ut sit mens sana in corpore sano (ortem posse animum et mortis terrore carentem nesciat irasci, cupiat nihil* (Er dient gebeden om een gezonde geest in een gezond lichaam, om een moedige ziel, die niet beducht is voor de dood, die vrij is van toorn en niets begeert). De bronzen beelden boven de portiek zijn reconstructies door Edgard Deckers van de oorspronkelijke beeldengroep. Ze stellen de antieke goden Hermes en Athene voor die samen een constellatie vormen: de Hermathena, die in de oudheid reeds borg stond voor het samengaan van handel en kunst.



Peter Paul Rubens (1577–1640)

De wandeling in de tuin

Kort na 6 december 1630

Olieverf op paneel, 98 x 130,5 cm

Inventarisnummer: 313

Alte Pinakothek, München

De wandeling in de tuin is een benaming die het schilderij in de loop van de 18e eeuw meekreeg en waarmee het in de kunstgeschiedenis is ingeburgerd. Het is feitelijk een huwelijksportret waarop Rubens zichzelf heeft afgebeeld met zijn tweede echtgenote Helena Fourment en Nicolaas, zijn jongste zoon uit zijn eerste huwelijk met Isabella Brant. Albert, Rubens' oudste zoon, is niet van de partij omdat hij op dat ogenblik reeds uithuizig is. Maar misschien paste een zoon die even oud is als de bruid – beiden zijn in 1614 geboren – minder goed in het decorum van dit huwelijksportret. Recent onderzoek heeft terecht de aandacht gevestigd op het allegorisch programma van wat men tot nu toe al te letterlijk beschouwde als een

lentewandeling (de tulpen staan in bloei) in de tuin aan de Wapper. Zoals hij zich destijds met Isabella Brant in een geiteloofprieeltje portretteert, heeft hij zich hier met zijn jonge bruid afgebeeld in een *liefdestuin*. Heel wat details passen dan ook overtuigend binnen de context van de liefdesallegorie. De bomen, planten en bloemen verwijzen naar de liefdes- en vruchtbaarheidssymboliek, de jonge hond symboliseert de trouw, de pauw is het attribuut van Juno, de godin die borg staat voor het huwelijk. De oude vrouw alludeert passend op het mythologisch verhaal van *Vertumnus en Pomona*. Tot nog toe beschouwde men deze *Wandeling in de tuin* als een belangrijke bron voor de reconstructie van de tuin van het Rubenshuis. De getrouwe weergave van het tuinpaviljoen geeft daar uiteraard aanleiding toe. Maar tegelijk zal men merken dat de tuin op het schilderij ruimer is afgebeeld dan hij ooit kan zijn geweest; links achter het paviljoen was de tuin immers begrensd door de tuinmuur van het Kolveniershof.

De tuin

Voor het heraanleggen van de tuin hebben voor één keer niet de Harrewijnprenten als leidraad gediend. En terecht, want de oorspronkelijke tuinaanleg moest in de tweede helft van de 17e eeuw reeds wijken voor een tuin in de Franse trant. Rubens' tuin was oorspronkelijk een bleekveld. Op stadsplannen uit de tijd kan men zien dat dit erf in de minder dicht bebouwde gedeelten van de stad ligt, in de nabijheid van de 16e-eeuwse stadswallen. Het enige element dat overblijft van Rubens' oorspronkelijke tuinaanleg, is het paviljoen. We herkennen het op een schilderij *De wandeling in de tuin*. Misschien geeft het schilderij geen letterlijk beeld van de tuinaanleg, maar de ingrediënten ervan zijn geenszins verzonnen: het paviljoen, de perken met hun lage haagjes en pittoreske toegangspoortjes, de pergola, in de achtergrond een fontein en verderop het hoge lover van de bomen. Langs het tuinpad horen grote bloempotten met orangerieplanten te staan: laurier- en citrusboompjes. In de perken, beschermd tegen de pauwen en andere neerhofdieren door de lage haagjes: een tulpenveld. Ook Rubens is blijkbaar niet ontsnapt aan de tulpenmode van zijn tijd. Uiteraard was het schilderij niet de enige bron bij de heraanleg van de tuin. We beschikken over modelboeken over tuinaanleg uit Rubens' tijd en we weten welke planten ervoor in aanmerking komen. Typerend voor dit soort tuinen is, dat ze niet alleen dienden tot vermaak, maar met allerlei teelten ook een functioneel karakter hadden. "Doet oock ghedencken aan Wilm, den hovenier dat hij ons oversende, tot sijnder tijd de Rosilepeyrkens ende vijghen, ist datter eenighe sijn, of iet anders treffelijk uut den hoff", schrijft Rubens vanuit het Steen in Elewijt op 17 augustus 1638 aan zijn leerling Lucas Faydherbe die spoedig zijn meester zou vervoegeen.

De ontvangkamer

Na een wandeling in de tuin zetten we ons bezoek verder via de spreekkamer, een bestemming die pas tijdens de restauratiewerken aan dit vertrek is gegeven. Boven de kast rechts van de ingang hangt *Het interieur van de Antwerpse jezuïetenkerk* door Wilhelm Schubert van Ehrenberg. Tussen de vensters hangt een *Aanbedding van de koningen*, gesigneerd Adam van Noort. Naast de schouw zien we een *Opdracht in de tempel* van zijn schoonzoon Jacob Jordaens. De gotische stijl van de schoorsteenmantel herinnert ons eraan dat we thans in het oudere deel van het pand komen; dat stond er al toen Rubens het woonerf aan de Wapper heeft gekocht. Het houten beeld in de nis boven de haard is 17e-eeuws en stelt de heilige Barbara voor. Een bijzondere aandacht verdienen de twee Harrewijnprenten rechts van de ingang met voorstellingen van het Rubenshuis. Het portret tussen de ramen is een oude kopie naar het portret dat Antoon van Dyck van Jan Wildens heeft gemaakt.

De keuken

En groot open haardvuur domineert de bescheiden keuken. Toe- of afvoer voor water is er niet: water haalde men op de binnenkoer. Ook het keukengerei wijst op een culinaire praktijk die erg ver af staat van onze huidige keuken. Oude recepten, keukenstukken, rekeningen van bijvoorbeeld gildefeesten geven een goed beeld van de eetgewoonten in Rubens' dagen. Rubens zelf, getuigt zijn neef Philips, zou erg sober zijn geweest en vooral overdadig gebruik van vlees en wijn hebben vermeden om zijn gezondheid niet te schaden en zijn werkkraft niet af te zwakken. Eigenlijk is dit meer een topos over de matigheid en de zuinigheid, maar het herinnert ons eraan dat de meester ook bevriend was met de Antwerpse geneesheer Ludovicus Nonnius (1553–1645/46) die met zijn *Diaeticon sive de re cibaria libri IV* (1627) de basis heeft gelegd voor de dieetleer. Dat Rubens overigens de lekkere dingen niet versmaadde, lazten we reeds in zijn brief aan Lucas Faydherbe, waarin ook melding wordt gemaakt van "een wijn uit de Champagnestreek"....



Wilhelm Schubert van Ehrenberg
(ca. 1630–1676)

**Het interieur van de Antwerpse
Jezuïetenkerk**

thans: Sint-Carolus Borromeus

Olieverf op marmar, 97,5 x 103 cm

Inventarisnummer: S. 189

Rubenshuis, Antwerpen

De Antwerpse jezuïetenkerk geldt in zijn tijd als een nieuw wereldwonder. Het interieur was geheel met marmar bekleed, de plafonds- en de altaarstukken zijn het werk van Rubens. Om de kerk in al haar pracht weer te geven, gebruikt Van Ehrenberg een marmarplaat als ondergrond. Het marmar van de zuilen en de lambrizeringen moest dan niet meer worden geïmiteerd. In 1718 wordt de kerk echter door brand geteisterd, het volledige schip (met de plafonds van Rubens) gaat teloor, enkel het koor en de laterale kapellen blijven gespaard. Het bouwwerk komt in 1620 tot stand onder de leiding van pater François Aguilon s.j. (1567–1617) en broeder Pieter Huyssens s.j. (1577–1637). Maar ook Rubens' inbreng in het realisatieproces moet aanzienlijk zijn geweest. Dat blijkt uit de ontwerpschets voor de bekroning van het hoofdaltaar die in het Rubenshuis wordt bewaard. Van Ehrenbergs schilderij toont de kerk in haar oorspronkelijke pracht en herinnert eraan dat Rubens ook voor de ontwikkeling van de barokke religieuze architectuur een ongeëvenaarde rol heeft gespeeld.

Het dienkamertje

Tussen de keuken en de eetkamer ligt het dienkamertje, een deur met twee luiken geeft toegang tot de binnenkoer. Het fraaie, rijk versierde meubel in het midden van de kamer is een linnenpers.



Linnenpers

Eik, 177 x 77 x 50 cm

Inventarisnummer: M. 143

Rubenshuis, Antwerpen

Het meubel bestaat uit een ééndeurskastje – dat dienst doet als voetstuk – met daarboven de houten pers. Hiertussen wordt het zorgvuldig opgevouwen linnen geperst en gladgestreken met een ruitvormig vouwenpatroon zoals men het vaak ziet op oude schilderijen. Het overvloedige barokke houtsnijwerk waarmee het meubel vooral aan de voorkant is versierd, maakt het tot een zeldzaam exemplaar. De decoratie is weelderig, maar weinig homogeen. Op de stijlen links en rechts zien we Minerva en Diana, centraal op het deurtje zijn drie putti met druiven en wijn in de weer: een Bacchisch thema dat eerder verwijst naar een wijnpers.

De eetkamer

Bij het binnenkomen van de eetkamer, wordt men begroet door Rubens' zelfportret. Aan de wand daar tegenover hangt *De Heilige Theresia in een bloemenkrans*, een schilderij van Daniël Seghers s.j. (zie ook OKV, 1968, blz. 14). Dichtbij hangt het basreliëf *De slaap van Silenus*: een werk van François Duquesnoy, zoals Van Dyck een generatie jonger dan Rubens. Hij was vooral werkzaam in Italië, waar hij onder meer het monumentale Sint-Andreasbeeld heeft gemaakt in de viering van de Sint-Pietersbasiliek van Rome.

Aan de andere kant van de schouw zien we het prachtige *Stilleven met fruitkorf* van Frans Snyders. We weten dat Rubens een gelijkaardig stilleven in zijn bezit had.

Het schouwstuk herinnert ons aan het politieke gebeuren in Rubens' tijd. Het is toegeschreven aan Theodoor van Thulden en stelt de Blijde Intrede te Antwerpen voor van kardinaal-infant Ferdinand in 1635.

Links en rechts van de schouw staan 17e-eeuwse Antwerpse tweedeurkasten, de zogenaamde richbanken. Op één van de kasten wordt onze aandacht getrokken door de stenen meisjeskop, een fragment gevonden tijdens de restauratiewerken. De prachtige geëmailleerde tazza of sierschaal draagt het monogram "P.C.", wat staat voor "Pierre Courtois". Het centrale motief op de binnenkant van de schaal is ontleend aan een prent van meester L.D. (Léon Davent?), naar Primaticio's porte dorée in Fontainebleau. De tuitkan in steengoed (Siegburgs?) draagt de datum "1593". De overlevering wil dat ze ooit in Rubens' bezit was. De koperen recipiënt bij de haard is een doofspot waarin de asse uit de haard brandveilig kon worden bewaard.



Daniël Seghers (1590–1661)

De H. Theresia van Avila in een bloemenkrans

Olieverf op doek, 126,5 x 95 cm

Bruikleen van het Koninklijk Museum voor

Schone Kunsten, Antwerpen

Inventarisnummer: S. 97

Rubenshuis, Antwerpen

In Rubens' sterfhuisinventaris wordt ook melding gemaakt van een *Eerkrans van bloemen door Pater of broeder Segers*. Daniël Seghers leerde bloemen schilderen bij Jan Breughel de Oude (1568–1623), wordt meester in de Antwerpse schildersgilde in 1611 en treedt in 1614 toe tot de jezuietenorde. Op enkele kortere onderbrekingen na blijft hij de rest van zijn leven verbonden aan het Professenhuis in

Antwerpen. Doch dit betekent geenszins het einde van Seghers' loopbaan als schilder. Er bestaat zelfs een register van zijn hand met de opdrachten die hij in de loop der jaren heeft uitgevoerd. Gezien Rubens' betrokkenheid bij de bouw van de Antwerpse jezuietenkerk, liggen de contacten tussen beide meesters voor de hand. Het doek is opgebouwd als een beeld in het beeld. Het centrale motief geeft in *trompe l'œil* een basreliëf weer met het visioen van de H. Theresia. Deze beeltenis is bij wijze van verering met een kunstig samengestelde bloemenkrans getooid. Zoals wel meer blijkt de keuze van de bloemen niet seizoensgebonden, maar veeleer ingegeven door de symbolische betekenis die ze krijgen in het licht van de voorstelling die ze toeien.



François Duquesnoy (1594–1643)
De slaap van Silenus

Verguld brons op een achtergrond van lapislazuli, 53 x 105 cm
Inventarisnummer: B. 46, verz. Dulière
Brussel
Rubenshuis, Antwerpen

Terwijl Silenus, de opvoeder en gezel van Bacchus, zoals gewoonlijk dronken, zijn roes uitslaapt, wordt hij geplaagd door een bende satertjes en putti aangevoerd door een oude bosgeest. Ze binden hem met wingerd vast aan handen en voeten om hem naar hartelust te besmeuren met het dieprode sap van bosbessen. De najade (een waternimf) Aegle, heeft het gezelschap verhoogd. De ezel, Silenus' onafscheidelijk attribuut, ligt er koppig bij, doch hij wordt evenmin gespaard. Het thema is vrij ontleend aan de *VI Eclogie* in de *Bucolia* van P. Vergilius Maro, waar de plaaggeesten twee herders zijn aan wie Silenus beloofd had een lied te zingen. Wat hij bij zijn ontwaken dan ook goedmoedig doet, als losprijs voor zijn vrijlating. Dit werk van Duquesnoy kent vrij vroeg heel wat bijval. De 17e-eeuwse kunstkenner G. Bellori beschrijft in 1627 uitvoerig een wassen modello voor deze groep dat zich toen nog in Rome bevond. Ook Joachim von Sandrart vermeldt het met het nodige enthousiasme in zijn levensbeschrijving van Duquesnoy. Een wassen exemplaar is thans nog te zien in het Liebighaus in Frankfurt a. Main. Van het werk zijn talrijke versies en

replica bekend. Het bronzen reliëf in het Rubenshuis stemt overeen met de vermelding van Ponz in zijn inventaris van de kunstschaten in het koninklijk paleis in Madrid (1782). Kardinaal Barberini (de latere paus Urbanus VIII) schenkt het stuk aan koning Filips IV van Spanje. Het verdwijnt echter tijdens de Napoleontische oorlogen. François Duquesnoy, bijgenaamd *il Fiammingo*, is een van de markantste beeldhouwers van de 17e eeuw. Zijn vroegste opleiding krijgt hij van zijn vader Hiérnonimus Duquesnoy in Brussel; in 1618 trekt hij naar Rome, waar hij zich vestigt. Kort voor zijn dood, op 17 april 1640, schrijft Rubens een brief aan Duquesnoy. Daaruit blijkt de intense bewondering die hij voor de beeldhouwer koestert. Het is niet uitgesloten dat de beide kunstenaars elkaar hebben ontmoet vóór 1618 tijdens de werkzaamheden van vader Duquesnoy aan het Brusselse hof.



Frans Snyder (1579–1657)
Stilleven met wild en fruitkorf

Olieverf op paneel 70 x 109 cm
Inventarisnummer: S. 133
Rubenshuis, Antwerpen

Snyders is één van Rubens' vertrouwde medewerkers, gespecialiseerd in het schilderen van dieren en stillevens. Zijn stijl wordt gekenmerkt door een kleurrijk palet, een vinnige en uitgesproken picturale penseeltoets en een brede evenwichtig opgebouwde compositie. Naast monumentale composities, die hij duidelijk

onder de invloed van Rubens realiseerde, schildert Snyder ook kleinere kabinetstukken zoals dit hier. Rubens' waardering voor dit soort werk van zijn vriend blijkt uit de vermelding van een dergelijk *mandeken met vrugten* in de lijst van zijn schilderijenbezit die bij zijn overlijden is opgesteld.

De trap

Het schilderij in de trapzaal is een laat-19e-eeuwse kopie van Edward de Jans naar een kopie van Rubens, een doek dat in 1946 in Berlijn verbrandde. Boven de deur, in een nis, een 17e-eeuws Madonnabeeld; de deur zelf is nog een authentiek overblijfsel.

De kunstkamer

Het schilderij dat hier onmiddellijk onze aandacht vraagt is geen werk van Rubens, maar een merkwaardig paneel dat de somptueuze kunstkamer van een Antwerps zakenman en kunstliefhebber voorstelt: *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* door Willem Van Haecht, de zoon van Rubens' eerste leermeester (zie ook OKV, 1971, blz. 16 en 1988, blz. 26). Wat opvalt is de encyclopedische veelzijdigheid van zo'n collectie. Men verzamelt niet alleen kunst, maar ook de preciositeiten die de natuur voortbrengt (naturalia). Kunst werd niet beschouwd als iets dat op zichzelf staat, maar veeleer als een uiting van de menselijke geest, waardoor de mens de natuur kan vervolmaken (artificialia). Vandaar dat de kunstkamer ook ruimte bood aan precisie- en wetenschappelijke instrumenten en boeken. Voor de beeldende kunsten wordt de aandacht verdeeld over de antieke kunst (beeldhouwwerk, cameeën, penningen en munten...), het werk van de voorvaderen en dat van tijdgenoten. Daarbij neemt de schilderkunst een zeer belangrijke plaats in, maar er is ook ruimte voor allerlei preciosa, kleinplastic, tekeningen en miniaturen, drijfwerk en edelsmeedkunst. Van der Geests motto *Vive l'esprit* geeft de teneur aan waarin men al deze wereldse rijkdom moet benaderen. Op het schilderij zijn dan ook rond de figuur van Van der Geest een plejade geestesverwanten en vrienden geportretteerd (zie schema OKV 1988, blz. 26). Op de ereplaats herkent men de aartshertogen Albrecht en Isabella, ook prins Wladislaw van Polen is erbij, maar het merendeel zijn kunstenaars. Deze reünie is niet letterlijk bedoeld, maar toont als het ware een imaginaire bijeenkomst. We weten immers dat aartshertog Albrecht in 1621 is gestorven en de Poolse prins pas later de Nederlanden heeft bezocht. Het schilderij dateert maar uit 1628 en refereert uiteindelijk naar een historisch bezoek van aartshertogen aan deze bijzonder rijke verzameling op 23 augustus 1615.

Rubens heeft een kunstkamer gehad die niet voor die van Van der Geest moest onderdoen. Talrijk zijn de lofprijzingen van tijdgenoten die ze mochten bezoeken: Woverius, Gevartius, de Deense arts Otto Sperling, zijn landgenoot Golnitzius,

Wat voor een gepassioneerde verzamelaar Rubens wel was, lezen we uit zijn correspondentie. Zijn collectie groeide met de jaren. Maar ook maakte hij op bepaalde momenten belangrijke delen van zijn collectie ten gelde; zo'n kunstkamer had onmiskenbaar een economische functie. Als geldbelegging.



Theodoor van Thulden (1606-1669) De apotheose van Sint-Fransiscus a Paulo

*Olieverfschets op paneel, 66,5 x 42,5 cm
Inventarisnummer: S. 190
Het Rubenshuis, Antwerpen*

Geheel in de traditie van Rubens maakt Theodoor van Thulden deze olieverschets als ontwerp voor het altaarstuk van de Sint-Waudrukerk in Bergen. Hier gaat het niet om een martelarscène: de Heilige Fransiscus a Paulo (1416-1507) is geen martelaar, maar een *belijder*. Dit is een heilige die zijn leven aan God wijdt en een natuurlijke dood sterft. Hij komt uit Paola in Calabrië, wordt franciscaan, leeft als heremiet en sticht de orde van de miniemen, de minsten onder Gods stervelingen. Zijn apostolaat staat dan ook in het teken van de christelijke *caritas* en nederigheid. Reeds tijdens zijn leven kent hij als heilig man een grote faam. Hij geniet groot aanzien door zijn profetische taal en hij zou talrijke wonderen hebben verricht. Op het einde van zijn leven ontbiedt koning

Lodewijk XI hem aan het Franse hof. De schets toont de heilige in een franciscaanse pij, verheven in de wolken tussen engelenkoren. Hij, de stichter van de miniemen, wordt gekroond met een tiara, het symbool van de pauselijke macht. Het is een zinspeling op de evangelische spreuk die zo centraal stond in zijn eigen apostolaat: wie zichzelf vernedert, zal verheven worden. De allegorische figuren benadrukken zijn verzaking van de wereldse rijkdom en zijn inzet voor het christelijk geloof. Het is typerend voor de Contrareformatie dat de *belijders* veel aandacht krijgen. De visionaire voorstelling en de barokke allegorische taal biedt de schilder een uitweg om de dramatische uitbeelding van een marteldood te evenaren. Van Thulden geldt als Rubens' leerling en heeft vaak met hem samengewerkt. Hij ondergaat op indringende wijze diens invloed, maar is zachter van koloriet en minder krachtig van stijl. Met een dergelijke allegorie is hij dan ook in vele opzichten schatplichtig aan zijn grote voorganger.



Het Rubenshuis, de kunstkamer

Dank zij Rubens' briefwisseling en zijn sterfhuisinventaris kunnen we ons een beeld vormen van de uitgebreide en veelzijdige verzameling die hij in de loop der jaren heeft aangelegd. Men neemt aan dat Rubens in deze ruimte het puik van zijn rijke collectie bewaarde om aan zijn genodigden voor te stellen. Aan dit vertrek grenst een half rond museum, dat hij inrichtte om zijn antieke sculpturen en eigentijds beeldhouwwerk beter tot uiting te laten komen. Voor het ontwerp heeft hij zich laten inspireren door de centraalbouw van het Pantheon in Rome. Essentieel hierbij is dat deze koepelruimte een zenitale lichtinval heeft. Dit zorgt voor neutraal licht, ideaal voor beeldhouwwerk.



Willem van Haecht (1593–1637) De kunstkamer van Cornelis van der Geest

*Gesigineerd en gedateerd 1628
Olieverf op paneel, 104 x 39 cm
Inventarisnummer: S. 171
Rubenshuis, Antwerpen*

Men kan zich moeilijk een document indenken dat treffender de sfeer oproept van de veelzijdigheid van een 17e-eeuwse kunstkamer. Dit schilderij is als het ware een visuele inventaris van de verzameling van Rubens' invloedrijke tijdgenoot, de handelaar en kunstkenner Cornelis van der Geest. Net zoals bij Rubens' collectie, zijn ook hier de meeste kunstwerken thans verspreid over de hele wereld. Toch moet men zich hoeden voor een al te letterlijke interpretatie van dit schilderij. Het is weinig waarschijnlijk dat Van der Geest al zijn kunstschat opgestapeld had in één ruimte. Bij nader toezien blijkt ook dat de afgebeelde personen – een uitgelezen kring van vrienden en relaties die nagenoeg allen konden worden geïdentificeerd – onmogelijk op eenzelfde ogenblik aanwezig konden zijn. Deze kunstkamer is echter een weldoordachte synthese van wat in en rondom een kunstkamer leeft. Daarom is het van belang dat men oog heeft voor de talrijke allegorische en culturele understatements in het schilderij. *Vive l'esprit* leest men boven de deurpost, het is een allusie op de naam van de verzamelaar, maar dit maakt meteen ook duidelijk dat het om meer ging dan louter verzamelen.

Tijdens de restauratiewerken vond men overblijfselen terug van het halfrond museum dat Rubens had gebouwd voor zijn antieke beelden, waarbij hij zich liet inspireren door de koepelruimte van het Romeinse Pantheon. Dit bevestigde het vermoeden van de de restaurateurs dat deze ruimte als kunstkamer was ingericht.

Nu staan er "Eenige schoone antike koppen van marmer" zoals ze in de sterfhuisinventaris worden vermeld. Naast de koppen van Romeinse keizers, springt de zogenaamde *Senecakop* in het oog. Maar er staan ook enige "nieutijsche Belden" waaronder een charmante *Saterbuste*, toegeschreven aan Lucas Faydherbe de prachtige ivoorsculptuur *Adam en Eva* van Georg Petel.

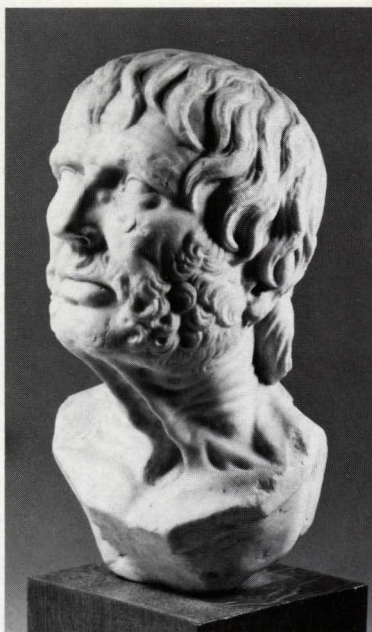
Een bijzonder facet van Rubens' collectiewerk was wel dat hij zich in sterke mate gedreven toonde voor het studie-aspect van de objecten die hij verzamelde. Voor deze passie zal zijn leertijd bij Otto van Veen zeker niet zonder betekenis zijn geweest en de contacten met zijn broer Philips en diens vriendenkring in Rome evenmin. Rubens illustreerde trouwens een boek over de Antieken van zijn broer Philips de *Electoren Libri III*, had ook nog plannen om een boek over antieke cameeën uit te geven en speelde een rol bij de heruitgave van Hubert Goltzius.

Zijn bibliotheek vormde een belangrijk deel van zijn verzameling. Dank zij zijn lopende rekening in de boekenwinkel van zijn vriend Moretus, hebben we een beeld van Rubens' boekenbezit. Naar het eind van zijn leven werd dat zo aanzienlijk dat hij zijn bibliotheek verhuisde naar één van zijn huisjes in het aan zijn tuin grenzende Hopland.

Waarin Rubens' kunstkamer die van Van der Geest overtrof, was het bezit van eigen werk. Thans wordt in de kunstkamer daarnaar vooral verwezen door een belangrijke reeks olieverschetsen van Rubens.

De meester formuleerde zijn ideeën over de composities van zijn werk bij voorkeur in een kleine olieverschets op paneel. Aan de hand hiervan kon de klant zich een idee vormen van het schilderij. De schets diende ook in het atelier als model bij het uitwerken van het schilderij op ware grootte. We bewonderen *De marteldood van de Heilige Adrianus*, *De Heilige Clara van Assisi* en *De aanbidding van de herders* en de schets als *Ontwerp voor de bekroning van het hoogaltaar in de Antwerpse jezuitenkerk*.

De schetsen met voorstelling van triomfbogen zijn kopieën naar verloren originelen en herinneren aan Rubens' concepten voor de stadsdecoratie bij de Blijde Intocht van de kardinaal-infant Ferdinand in 1635. Ze worden traditioneel aan Van Thulden toegeschreven, omdat deze in 1642 een boek uitgaf over het gebeuren. Rubens vergaande interesse voor architectuur blijkt verder nog uit het exemplaar van de "Palazzi di Genova" een platenbundel over de Genuese paleizen, die hij in 1623 uitgeeft ter bevordering van een betere architectuur in eigen land. Tussen de ramen hangt ook een versie van zijn *Slotpark*, met zijn *Kasteel te Ekeren*.



De buste van Seneca

Marmer, 42,7 cm hoog 1e of 2e eeuw n.C.

Inventarisnummer: 8. 37

Het Rubenshuis, Antwerpen

Rubens mag dan geen humanist in de strikte zin van het woord worden genoemd, hij weet toch aardig wat mee te praten over de materiële overblijfselen uit de Oudheid. Erudiete tijdgenoten beschouwen hem op dit vlak als een expert. Tijdens zijn achtjarig verblijf in Italië bestudeert hij heel wat monumenten en belangrijke verzamelingen. Wellicht vormt hij er de aanzet voor zijn eigen verzameling: munten, cameeën, sculpturen en gebruiksvoorwerpen. Dit alles heeft voor hem niet alleen een kunstwaarde, maar ook een documentair belang. Hij bestudeert zijn collectie in de traditie van de grote renaissancemeesters. De collectie biedt bronnenmateriaal voor portretten, thema's, motieven, de manier van voorstellen, attributen,... Het is verbazend hoe Rubens ieder voorwerp uit de Oudheid dat onder zijn aandacht komt, onderzoekt met een intellectuele passie en ambitie en hoe hij het in zijn context tracht te plaatsen. Zijn correspondentie met de kenner en geleerde Nicolas de Peiresc illustreert dit voortreffelijk.

Rubens heeft een dergelijke Seneca-buste in zijn bezit gehad. Er zijn er heel wat in omloop. Doch, een authentiek portret van Seneca wordt pas in het begin van de 19e eeuw gevonden. In Rubens' tijd is men overtuigd van de authentieke portretwaarde van de buste en dat is geen toeval. De humanistische kringen waarin Rubens zich beweegt (in het spoor van zijn broer Philips) zijn onder impuls van Justus Lipsius (de leermeester van Philips) doordrongen van de stoïcijnse filosofie. Seneca is één van de coryfeën van de stoïcijnse gedachte. De wilskracht, de zin voor ascese en de zieleadel die uit dit gelaat werden afgelezen, bevestigen voor Rubens' tijdgenoten het beeld dat ze zich van de stoïcijnse nobelheid hebben gevormd. Lucius Annaeus Seneca (5 v.C.–65 n.C.) is geboren in Cordoba uit een voornaam patriciërsgezicht. Hij schrijft treurspelen, wijsgerige traktaten en brieven waarin hij zijn levensvisie tot uiting brengt. Hij wordt één van de raadsmanen van keizer Nero. Als hij in 65 in ongenade valt, pleegt hij rituele zelfmoord. In de overtuiging dat onomstotelijk over het echte portret van Seneca beschikte, heeft Rubens enthousiast bijgedragen tot de verbreiding van de Seneca-iconografie. Hij heeft zijn beeld waarschijnlijk uit Italië meegebracht en hij gebruikt het onder meer in 1615 als illustratie bij Justus Lipsius' *Opera Omnia*, een Plantin-Moretusuitgave over Seneca's werk, waarvoor Rubens ook het titelblad verzorgt. Een andere antieke bron die in verband wordt gebracht met de Seneca-iconografie, de zogenaamde *Seneca Borgese*, werd hij onder meer in de figuur van de *Stervende Seneca* in de Alte Pinakothek in München.



Lukas Faydherbe (1617–1697)

Saterbuste

Datum

Terracotta, 77 x 65 cm

Inventarisnummer: 8. 45

Het Rubenshuis, Antwerpen

In de Oudheid verpersoonlijken de saters de vitale krachten in de natuur. Met hun bokkepoten en hun horens zijn deze bosgeesten, half-dier en half-mens, een antropomorfe uitdrukking van een animistisch wereldbeeld. In de renaissance en de barok vormen ze een geliefd motief om de "lagere" drijfveren van de mens uit te beelden: de menselijke natuur waarop de rede geen vat heeft. De tooi van wijnranken verwijst naar de cultus van Bacchus, naar de wijn die dronken maakt en zo de menselijke rede verlamt. Deze saterbuste is op stilistische grond aan Lukas Faydherbe toegeschreven. En hoewel er geen gelijkaardig ontwerp van Rubens is aan te wijzen, getuigt deze zeer picturaal opgevatte sculptuur van een uitgesproken Rubeniaanse geest. Lukas Faydherbe werkt en woont in de periode van 1636–1640 als leerling bij Rubens. Uit een paar sympathieke brieven blijkt dat Rubens hem een warm hart toedraagt.



Pieter Paul Rubens (1577–1640)
De vier filosofen
Olieverf op paneel, 167 x 143 cm
 Palazzo Pitti, Florence

De grote symbolwaarde die Rubens' generatie aan de Senecabuste hecht, wordt treffend geïllustreerd in dit groepsportret. Rubens portretteert zichzelf in het gezelschap van zijn broer Philips, de Leuvense hoogleraar Justius Lipsius en de humanist Joannes Woverius. De schilder staat recht, de anderen zitten rond een tafeltje, druk bezig met teksten. Achter Lipsius' hoofd prijkt in een nis de buste van Seneca, daarnaast een vaas met tulpen. In de achtergrond verwijst een ruinelandschap naar het antieke Rome. Lipsius heeft niet alleen de geschriften van de stoïcijn Seneca bestudeerd. Hij heeft met zijn wijsgerige commentaren een belangrijke impuls gegeven aan de neostoïcijnse gedachtenstroming in het humanisme van zijn tijd. Daarbij poogt hij de stoïcijnse levensvisie te verzoenen met de christelijke moraal. Woverius en Philips Rubens zijn Lipsius' leerlingen. Men kan aannemen dat Pieter Paul met het neostoïcijnse ideeëngoed in aanraking komt via zijn oudere broer. De plaats die deze wijsgerige stroming in zijn leven inneemt, blijkt uit onder meer uit de ereplaats van de Senecabuste kreeg in de gevel van zijn atelier, de stoïcijnse geïnspireerde citaten uit Juvenalis *Satiren* op de portiek in de binnenplaats, uit zijn persoonlijke correspondentie en ook uit zijn ontwerp voor de titelpagina die hij ontwerpt voor de

uitgave van Lipsius' *Opera Omnia* bij Moretus. Op het ogenblik dat dit schilderij tot stand komt, zijn Lipsius en zijn favoriete leerling, Philips Rubens, al overleden. De twee neerbuigende tulpen in de vaas verwijzen daarnaar. Woverius, was bevriend met de gebroeders Rubens, schrijft in een postume uitgave van Philips Rubens' *Homelieën van Sint-Asterius* (1615) een gedicht opgedragen aan Pieter Paul. Daarin zingt hij de lof van Philips, als erfgenaam van Lipsius die zijn land heeft opengesteld voor het oude Rome. Dit gedicht bevat, zoals onlangs aangetoond, de sleutel tot dit heel complexe schilderij.



George Petel (1601/2–1634)
Adam en Eva
Gemonogrameerd en gedateerd: J.P.F. (Jörg Petel fecit), 1627
Ivoorsnijwerk, hoogte: 24,9 en bodemplaat: 12,8 cm
Inventarisnummer: K. 15
Het Rubenshuis, Antwerpen

Onder de zeven ivoeren vermeld in Rubens' nalatenschap, is er één waarbij niet uitdrukkelijk wordt gesteld dat hij *volgens de uitvinding van Mijn heer Rubens* (m.a.w. zijn eigen ontwerp) is gemaakt: een *Adam en Eva* door Georg Petel. Er zijn goede redenen om aan te nemen dat het deze ivoorgroep betreft. Het beeldje is virtuoos uit een verrassend dunne schaal gesneden, in een stijl die inderdaad niet zo dadelijk een Rubensinvloed verraad en enigszins geïnspireerd lijkt op een prent van

Dürer. Rubens en Petel hebben elkaar gekend. Petel, een Duitser, werkt als ivoorsnijder in Augsburg. Mogelijk ontmoeten ze daar elkaar reeds in 1621, maar tijdens Petels verblijf in Antwerpen (1624–25 en de eerste helft van 1628) komt het tot een vruchtbare samenwerking. De datum van het beeldje (1627) geeft een aanwijzing dat Rubens het in 1628 in zijn bezit krijgt. In 1633 verblijft Petel andermaal in Antwerpen en maakt dan een terracottabuste van Rubens, thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen. Petel heeft een aantal ontwerpen van Rubens op een meesterlijke manier in ivoorsnijwerk vertaald. De wederzijdse appreciatie die er tussen beiden moet zijn geweest, laat veronderstellen dat Petel deze delicate *Adam en Eva* aan Rubens heeft geschenken.



Pieter Paul Rubens (1577–1640)
De marteldood van de Heilige Adrianus
Vóór 1620
Olieverfschets op paneel, 35,3 x 40 cm
Inventarisnummer: S. 136
Het Rubenshuis, Antwerpen

Binnen de rooms-katholieke Kerk wordt met de Contrareformatie de traditie van het vereren en uitbeelden van heiligen bevestigd en aan gemoedigd. De nodige richtlijnen moeten evenwel de middeleeuwse excessen, die aan de basis lagen van de protestantse afkeer voor iedere heiligencultus, voortaan vermijden. Molanus' boek *De Picturis et Imaginibus* (Leuven, 1570) geeft een verhelderend inzicht in de veranderde houding tegenover de religieuze iconografie. Het illustreert voortreffelijk hoe het standpunt van de roomse Kerk de religieuze schilderkunst opnieuw weet aan te sporen. Het verhaal van de Heilige Adrianus vinden we reeds terug in de middeleeuwse *Legenda Aurea*, een verzameling heiligenlevens, bijeengebracht door Jacob de Voragine. De Heilige Adrianus, een Romeins officier onder keizer Maximianus (keizer van 286–310), bekeert zich tot het christendom en weigert de eerbetuigingen aan de heidense goden. Op de olieverfschets zien we hem omringd door beulen en soldaten. Een Apollopriester maant hem aan de heidense godheid te erkennen. Het beeld van Apollo – naakt met een lier als attribuut – staat hoog verheven vóór een antiek bouwwerk. Adrianus' beide handen zijn reeds afgehakt en de beulsknecht zwaait zijn bijl om ook een voet te amputeren. De heilige is door een hemels licht omgeven en lijkt reeds in een hogere werkelijkheid opgenomen. Rubens weet beter dan geen ander dergelijke martelsscènes een heroïsche dimensie te geven. Wie de schets aandachtig bekijkt, zal opmerken dat hij oorspronkelijk groter moet zijn geweest.

Voor al aan de onderzijde en de rechterkant zijn de figuren ongewoon versneden. Maar ook aan de bovenkant, let op Apollo's hoofd, was het paneel groter. Misschien hoort daar de hemelse lichtbron waarnaar Adrianus opkijkt. Rubens heeft wellicht de schets gemaakt als ontwerp voor een altaarstuk dat we slechts kennen via een tweetal replica's. Er zijn aanwijzingen dat het hier gaat om een bestelling uit Noord-Frankrijk. De Franse 17e-eeuwse schilder Poussin kent de compositie en laat zich erdoor inspireren voor zijn *Marteldood van de Heilige Erasmus*.



Peter Paul Rubens (1577–1640)
De aanbidding van de herders
ca. 1615–1616
Olieverfschets op paneel, 46 x 34 cm
Inventarisnummer: S. 123
Rubenshuis, Antwerpen

De geboorte van Christus: in de kerstnacht klinkt engelengezang. Herders spoeden zich naar de stal van Bethlehem om de pasgeboren heiland te aanbidden. Het liturgisch belang dat men toen aan deze Bijbelse passus hechtte, verklaart ook de grote vraag ernaar. We weten niet voor welk schilderij Rubens dit ontwerp heeft gemaakt. Misschien is de opdracht niet verder uitgevoerd of is het schilderij verloren gegaan. Rubens heeft heel wat composities voor een kerstnacht op zijn actief en het is boeiend om na te gaan hoe hij steeds verder op zoek gaat naar nieuwe plastische oplossingen voor het thema. Hier streeft hij naar een meer picturale oplossing voor een dramatische lichtwerking. Aan de kleur heeft hij dan ook minder belang gehecht. Hij wil loskomen van het harde Caravageske slaglicht, kenmerkend voor zijn vroegere kerstnachten. Een proces dat men overigens al ziet in zijn – getekende – ontwerpen voor de kerstnacht in het *Breviarium Romanum*. Maar ook aan de expressie van de figuren werkt hij onophoudelijk verder. Veranderingen in de schets maken dit duidelijk.

Peter Paul Rubens (1577–1640)
De H. Clara van Assisi
1620
Olieverf op paneel, 28 x 36,5 cm
Opschrift in Rubens' handschrift:
S. Clara
Inventarisnummer: S. 201
Rubenshuis, Antwerpen

De Heilige Clara, omringd door twee clarissen, zit hoog op een heuvel. Door de kracht van het Heilig Sacrament dat ze in een monstans bezwerend voor zich uit houdt, dwingt ze de Saraceense legers tot de terugtocht. Zelden heeft een thema de geest van de Contrareformatie zo treffend weerspiegeld. Rubens schilderde het als ontwerp voor een van de 39 plafondstukken van de Antwerpse jezuïetenkerk. In het contract dat hij hierover op 29 maart 1620 afsluit met de oversten van de orde, blijkt eens te meer het belang dat men hecht aan deze eigenhandige ontwerpen, de modello's. De schilderijen zelf, die Rubens mocht uitvoeren met de assistentie van zijn beste leerlingen, waaronder Van Dyck, zijn vernietigd door een fatale brand in 1718.



Pieter Paul Rubens (1577–1640)
Ontwerp voor de bekroning van het
hoofdaltaar in de Antwerpse
jezuïetenkerk

ca. 1617

Olieverf op paneel

Inventarisnummer: S. 194

Het Rubenshuis, Antwerpen

“Den Hoogen Antaer – is geordonneert door Rubens waer van de Schetse elders int Professie Huys in syn geheel is, de Belden daer boven op synde syn appaert door Rubens geschildert geweest, die tegenwoordigh beweert worden bij den konst Liefhebber A. de Groot int’ S’Hagen” (Jacob de Wit, *De kercken van Antwerpen*). Hier heeft De Wit het over de bekroning van het hoogaltaar in de Antwerpse jezuïetenkerk. Al vroeg begrijpt men dat Rubens’ schetsen niet alleen parels zijn van picturale virtuositeit, maar ook de essentie van zijn creativiteit en artistieke visie in zich dragen. Uit deze schetsen leren we hoe van Rubens’ opzet om een boogvormig schilderij te maken, is afgeweken. Men kiest uiteindelijk een

rechthoekige vorm. De ontwerpen voor de sculpturen, de engelen, de hermen (zuilen), de Madonna in de nis zijn behouden. Rubens schetst ze eens te meer met een verbazende economie aan middelen. Omdat hij een uitvoering in marmer in gedachten heeft, is de kleuraanduiding hier van minder belang. Des te meer aandacht gaat echter naar het driedimensionele aspect van de beelden. Met een verrassende kracht en zin voor ruimtesuggestie roept Rubens in een plat vlak een volbarokke sculptuur voor de geest. Als men weet dat deze schetsen tot stand komen, ruim een decenium vóór Bernini, wordt men zich bewust van het visionaire beeldend vermogen van Rubens. Men kan het Van Mildert, de beeldhouwer die het ontwerp uitvoert, moeilijk kwalijk nemen dat bij zijn verdienstelijke uitvoering toch een deel van Rubens’ sculpturaal elan verloren gaat.

De grote slaapkamer

De overige schilderijen zijn werken van tijdgenoten of roepen een beeld op van zijn verzameling: *Perseus die Andromeda bevrijdt* van Jan Breughel, een *Drinkende man* van Adriaan Brouwer, een paar landschappen van Lucas van Uden (1595–17672), een voorstelling van de *Israëlieten door het manna gevoed in de woestijn* van Van Balen, *Kerstnacht* van Aertgen van Leyden, *Studiekop* van Frans Floris en een olieverfschets van Theodoor van Thulden, gemaakt als ontwerp voor het altaarstuk in de Sint-Waudrukerk van Bergen.

De toonkast met antieke munten geeft een staalkaart van de 800 stuks die de Rubenshuisverzameling rijk is en refereert naar Rubens' verdienste als numismaat.

Een hemelglobe en een zonnewijzer – een merkwaardig stuk uit 1601 van Jacobus de Succa, opgedragen aan de aartshertogen – herinneren ons eraan dat een kunstkamer een ruimer wereldbeeld omvatte dan een huidige kunstverzameling.

Langs een statige baroktrap bereiken we de verdieping van het gebouw. Een opvallend grote prent, die overigens is samengesteld uit verscheidene bladen, brengt Rubens' *Amazoneslag* in beeld; het schilderij zelf bevindt zich thans in de Alte Pinakothek in München en is afgebeeld op *De kunstkamer* van Van Haecht.

Een trapje hogerop leidt naar de grote slaapkamer. Bij de deur hangt een 19e-eeuwse kopie door Sulsberger naar een Rubensschets in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel; rechts een gevoelige geaquarelleerd groepsportret van Filip Fruytiers.

Volgens de traditie was dit Rubens' slaapkamer. Hier stond zijn ziekbed en hier overleed hij op 30 mei 1640. De kamer werd niet als slaapvertrek heringericht. Centraal staan een grote bolpoottafel in barokstijl en de blokvormige, met leer beklede "Spaanse" stoelen. De kast links van de schouw is een traditionele Antwerpse vijfdeurenkast. Het meubel rechts van de schouw heeft een volledig ander karakter: het is een kabinetkast of scribaan. De kast heeft de vorm van een grote koffer die vooraan wordt geopend en op een open onderstel wordt geplaatst. Achter de kunstig gesneden ebbehouten deuren, ziet men een ladenwand met kleine diepe schuifjes, vooraan rijkelijk versierd zijn met inlegwerk van ebbehout, ivoor, schildpad en verguld bronzen beslag. Centraal sluit een deurtje een absisvormige nis af die als het ware nog rijkelijker is uitgewerkt met zuiltjes en spiegelwanden. Zo'n kast vormt een pronkstuk op zichzelf en diende om juwelen, andere preciosa en correspondentie in te bewaren. Antwerpen genoot in de 17e eeuw een bijzondere faam als productie- en uitvoercentrum van dergelijke kunstkabinetten. Een fraai voorbeeld van deze productie is het minder imposante, maar niet minder mooie scribaantje in de hoek aan de tuinzijde. Het is een eikehouten meubeltje met ebbehout gefineerd. Het inlegwerk op de laden en deuren is hier vervangen door op koper geschilderde landschapjes, vaardig geschilderd in navolging van Jan I Breughel. Om in de sfeer te blijven van dit kunstmeubilair worden in de vitrine enkele kleinoden tentoongesteld. Een oude familietraditie wil dat de halsketting met bergkristallen ooit in het bezit was van Helena Fourment. De penning met het portret van de Deense koning Christiaan IV is het werk van de Duitse medailleur Nicolaus Schwabe. De penning met het portret van Abraham Ortelius (1527-1598) wordt aan Jacob Jonghelinck (1530-1606) toegeschreven en herinnert alweer aan de humanistische sfeer die Rubens tijdens zijn opleiding bij Otto Vaenius heeft leren kennen. Deze 16e-eeuwse geleerde en cartograaf, de auteur van het *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), behoorde tot de vriendenkring van Van Veen, Rubens kan hem via die weg ook persoonlijk hebben gekend. Hij zal postuum zijn portret schilderen in opdracht van Balthasar Moretus. Hoe nauw de banden tussen de Antwerpse humanisten wel waren, blijkt verder uit het blad, waar het *Liber Amicorum* van burgemeester Nicolaas Rockox in dezelfde vitrine is opgeslagen. Het bevat een opdracht van Ortelius aan Rockox, de mecenas en vriend van de jonge Rubens. Rechts van de deur hangt Rockox' portret, het is toegeschreven aan Otto van Veen (1558-1629). Daarnaast herinnert een groot doek met *De marteling van de Heiligen Marcus en Marcelinas*, een compositie van Paolo Veronese (1528-1588), aan de talrijke Italiaanse meesterwerken in de Rubenscollectie. Het zelfportret ernaast is een 18e-eeuwse kopie.

Boven de schouw prijkt een schilderijtje dat traditioneel aan Cornelis de Wael (1592-1667) wordt toegeschreven.

Het stelt de verzameling van de troepen voor, voor de poorten van Antwerpen naar aanleiding van de Blijde Intrede op 15 april 1635.

Tussen de ramen hangt verder nog een schilderijtje dat recent terecht is geplaatst op naam van Jan II Breugel, de zoon van de Fluwelen Breughel. Het toont ons Rubens' broodheren, de aartshertogen Albrecht en Isabella met hun gevolg en op de achtergrond hun Paleis op de Coudenberg in Brussel. Dit herinnert ons meteen eraan dat Rubens, in hofdienst van de aartshertogen en vaak belast met diplomatieke zendingen, met dit gebouw en het hof goed vertrouwd is geweest.

Het portret van de Antwerpse bisschop Miraeus de volgende muur tussen de ramen, is van de hand van Otto van Veen.

Wij verlaten de grote slaapkamer, dalen het trapje af en vervolgen de rondgang langs de kleine slaapkamer.

**Anoniem, traditioneel toegeschreven
aan Jan van Boeckhorst (1605–1663)
Het portret van Helena Fourment**

Olie op doek, 105 x 81 cm

Inventarisnummer: S. 98

Het Rubenshuis, Antwerpen

Het portret, traditioneel geïdentificeerd als Helena Fourment, wordt toegeschreven aan Jan van Boeckhorst. Een toeschrijving die intussen niet langer houdbaar is. Dat het echter wel om Rubens' tweede echtgenote zou gaan, kan worden verdedigd. Al biedt een identificatie van een portret die enkel steunt op fysiologische gelijkenissen weinig vaste grond. Maar de vele versies die van dit portret zijn geschilderd, lijken erop te wijzen dat het niet zomaar om een beeltenis gaat van een willekeurige dame. Rubens heeft zelf zijn jonge vrouw verschillende malen geschilderd en het lijkt wel of dit portret op Rubens' voorbeelden is geïnspireerd. De kledij vinden we terug in *Helena Fourment met de handschoen* in de Alte Pinakothek in München; de driekwart stand en het zuilmotief herinnert aan de *Helena Fourment met haar zoontje Frans* in hetzelfde museum. Onwillekeurig roept het portret ook de associatie op die de humanist Gevartius maakt in een bruiloftszang voor zijn vriend Rubens, waarbij hij de schoonheid van de bruid vergelijkt met die van de legendarische Griekse Helena, die doorging als de mooiste vrouw ter wereld. Hoe dan ook, het portret toont duidelijk aan hoe in de eerste helft van de 17e eeuw het burgerportret loskomt van zijn stereotiepe patronen en zich graag de allures toeëigent die voordien enkel denkbaar zijn in de portretten van de hoge adel.

De kleine slaapkamer

Het portret bij de deur is geschilderd in de trant van Cornelis de Vos (ca. 1585–1651). Boven de Friese kast hangt een schilderij van Mathijs van den Berghe (1615–1687), een minder bekend leerling van Rubens. Het stelt een overleden kindje voor. Het wat sombere schilderij uit 1658 illustreert hoe men in die korte ledikanten nagenoeg zittend moest slapen.

De fraaie schoorsteen dateert uit de 17e eeuw en vormt een origineel restant.

De ivoren crucifix met een volbarokke Christus herinnert eraan de Rubens' sterfhuisinventaris ook dergelijk werk vermeldt.

Het zwaar gerestaureerde ledikant – een meubel dat door veranderende gewoonten slechts zelden de tijd trotseert – geeft toch een goed beeld van een bed in Rubens' dagen.

Vlakbij hangt het portret van Helena Fourment, Rubens' tweede echtgenote. Er zijn nog een paar versies van dit schilderij bekend, in Brussel en in Washington.

Het wordt meestal aan Jan Boeckhorst (1605–1668) toegeschreven, maar recenter onderzoek maakt die hypothese moeilijk houdbaar.





Antwerpse vijfdeurenkast

Eik, 201 x 185 x 72,5 cm
 Inventarisnummer: M. 64
 Het Rubenshuis, Antwerpen

Na Rubens' overlijden wordt zijn inboedel geveild. Van het oorspronkelijk meubilair blijft dus niets in het huis aan de Wapper bewaard. Bij de inrichting van het Rubenshuis als museum wordt met zorg uitgekeken naar authentiek meubilair uit Rubens' tijd. Deze Antwerpse vijfdeurenkast behoort tot een type dat in het begin van de 17e eeuw ontstaat, erg in trek is en evolueert tot een typisch barokmeubel. Kenmerkend zijn de twee hoge deuren onderaan, een gordel (veelal met laden) en de drie gelijkvormige deurtjes in het bovendeel dat wordt bekroond met een hoofdstel. Het valt op dat de versiering van de kast beperkt blijft tot de voorzijde. Stilistisch gaat de ornamentiek nog volledig terug op de laat-renaissance, uitgevoerd in een ambachtelijke traditie die zich nog op 16e-eeuwse modelboeken inspireert. Veel van wat Rubens in zijn huis omringt, ademt in z'n vormgeving nog wat we gemakshalve kunnen noemen: de Vredeman-de-Vriesstijl. Verwonderlijk is dit niet, vooral door Rubens' inbreng ligt de schilderkunst de andere kunsttakken stilistisch een kwarteeuw voorop.

De linnenkamer

Hier werden bedlinnen en kleren opgeborgen in kasten en koffers. Het mooie *Portret van Michael Ophovius* vraagt onze bijzondere aandacht.

De kamer aan de straatzijde deed wellicht ook dienst als slaapkamer. Ook deze kamer is evenmin heringericht als slaapkamer. De voorstelling van *Mercurius doodt Argus* is een schilderij van Jacob Jordaens. Het schilderij boven de schoorsteen stelt de triomf van de hertog van Buckingham voor. Het gaat terug op een Rubenscompositie die zich in Osterley Park bevond, maar tijdens de tweede wereldoorlog werd vernield. Het pronkstuk in deze kamer is evenwel de *Rubensstoel*.

De Rubensstoel

1633
 Notelaar bekleed met leder,
 109 x 44 x 30 cm
 Inventarisnummer: M. 1
 Het Rubenshuis, Antwerpen

Een Spaanse stoel: de zitting en de rug bekleed met leder, gedraaide poten, verbonden door acht regels en de achterstijlen eindigen in leeuwepotjes. Er zijn tal van dergelijke stoelen aan te wijzen, maar deze stoel heeft geschiedenis gemaakt als de *Rubensstoel*. Op de rug staat in goudopdruk, in eenzelfde techniek als bij oude boekbanden, het opschrift "PET. PAVL. RVBENS 1633". Daaronder prijkt het wapen van de Antwerpse rederijderskamer, gevat in een ovaal met daarin het motto "WT JONSTEN VERSAEMT". Dit herinnert ons eraan dat de Antwerpse rederijderskamer "De Violieren" in 1480 samensmelt met de Sint-Lucasgilde, de Antwerpse schildersgilde. Rubens is als hofschilder vrijgesteld van alle gildeverplichtingen, maar hij is toch op genereuze wijze aan een aantal verplichtingen tegemoet gekomen. Zo zou hij in 1633 (volgens de doorgaans goed gedocumenteerde Jos van den Brande) tot eredeken zijn verkozen. De effectieve lasten van het ambt vertrouwt hij evenwel toe aan zijn vriend de beeldhouwer Hans van Mildert. Traditiegetrouw laat hij evenwel een dekenstoel maken, met daarop zijn naam. Een inventaris uit 1784 van de Sint-Lucasgilde vermeldt in de schilderskamers 54 zulke *Spaansche leere stoelen gegeven door de respectieve Dekens*. In 1795 haalt luitenant Berhier de stoel uit de Academie weg naar het Musée Central in Parijs. Na de val van Napoleon wordt hij, samen met heel wat andere kunstschaten, triomfantelijk naar Antwerpen teruggebracht. Op dit moment krijgt de stoel een bijzondere symbolische waarde. Hij wordt als een nationale relikwie tentoongesteld in de Academie en verheven tot één van de belangrijkste Rubenssouvenirs.





Jacob Jordaens (1593-1678)
Mercurius doodt Argus

ca. 1645
 Olieverf op doek, 114 x 195 cm
 Het Rubenshuis, Antwerpen
 Bruikleen G. Dulière, Brussel

Mythologische taferelen worden met eenzelfde vanzelfsprekendheid geschilderd als religieuze taferelen. Het antieke erfgoed is geïntegreerd in het cultuurpatroon en men verwijst er graag naar omwille van de morele ondertoon of gewoon omdat het tot het klassieke erfgoed behoort. Het verhaal van Mercurius en Argus vinden we terug in de *Metamorfosen van Ovidius*. De nimf Io, zwanger gemaakt door Jupiter, wordt door hem veranderd in een koe om haar verborgen te houden voor zijn echtgenote Juno. Juno plaatst Io onder het toezicht van Argus, een bewaker bij uitstek met 100 ogen. Om Jupiter terwille te zijn weet Mercurius met behulp van een toverfluit Argus in een diepe slaap te dompelen. Hij bevrijdt Io door Argus te doden. Nadien tooit Juno de staart van de pauw, haar attribuut, met Argus' ogen. De moraal van het verhaal moet men zoeken in de waakzaamheid die zich al te vaak laat verschalken door de ondeugd: de ingeslapen herdershond op de voorgrond onderstreept extra op emblematische wijze deze boodschap.

Als Rubens zo'n onderwerp in beeld brengt, gebeurt dit steeds met de nodige humanistisch nauwgezetheid. Voor Jordaens lijkt dit alles slecht een voorwendsel om een malse weide met enkele stevige koeien te schilderen. Jordaens is nooit bij Rubens in de leer geweest. Wel is hij aanvankelijk sterk door Rubens beïnvloed en heeft hij meegewerkt aan een aantal grote Rubensprojecten. De waardering van Rubens voor hem blijkt verder uit de aanwezigheid van enkele Jordaensschilderijen in zijn verzameling.

Pieter Paul Rubens (1577-1640)
Het portret van Michael Ophovius

Datum: 1617
 Olieverf op doek, 112 x 84 cm
 Inventarisnummer: 197
 Rubenshuis, Antwerpen
 Bruikleen G. Dulière, Brussel

Michael Ophovius (1571-1637) treedt in 1585 in bij de dominicanen en wordt prior van het klooster in Antwerpen. In 1626 wordt hij door de tussenkomst van de infante Isabella de aangesteld tot bisschop van zijn geboortestad 's Hertogenbosch. Na de val van die stad in 1629 neemt hij zijn taak waar vanuit Lier. Hij heeft herhaaldelijk contact gehad met Rubens. De overlevering wil zelfs dat Ophovius, zoals vermeld op een 18e-eeuwse prent naar dit portret, Rubens' biechtvader was. Rubens schildert zijn portret in 1617. De oorspronkelijke versie bevindt zich in het Mauritshuis in Den Haag, maar het doek in het Rubenshuis toont een te hoge kwaliteit om het eenvoudig als een kopie van de hand te doen. De bijzondere relatie tussen Rubens en de dominicaan pleit ervoor dat Rubens zelf het portret nogmaals heeft geschilderd. Het is een boeiend portret. De schilder confronteert ons frontaal met de krachtige verschijning van de bisschop die zich met een retorisch gebaar naar de toeschouwer schijnt te wenden. Hij is gekleed in een dominicaan pij. Zijn gelaatstrekken suggereren een vitale en intelligente man: een geestelijke die getuigt van de kracht van de Contrareformatie.



De familiekamer

In deze kamer zou de familie zich 's avonds verenigd rond de haard hebben teruggetrokken. De familiekamer geeft een goede aanleiding om even stil te staan bij Rubens' gezinsleven.

Rubens trouwde op 3 oktober 1609 in de Sint-Michielskerk met Isabella Brant, de dochter van Jan Brant, de stadssecretaris met een invloedrijke en aanzienlijke positie in het sociale leven van de stad.

Uit dit huwelijk worden zijn oudste dochter Clara Serena geboren (21 maart 1612) en zijn zonen Filip en Nicolaas. Tijdens de epidemieën in het midden van de jaren sterven Clara Serena (1623/24) en Isabella Brant (20 juni 1626).

Rubens hertrouwde in 1630 op 53 jaar met de 16-jarige Helena Fourment, de dochter van een bevriend tapijthandelaar Daniël Fourment. Het was een bewuste keuze geweest om iemand uit een burgerlijk milieu te kiezen en niet iemand van adel. Nochtans lag dit binnen de tijdsgeest voor de hand, daar Rubens toen zelf tot de adelstand was verheven.

Uit dit huwelijk worden respectievelijk een dochter, Clara Johana (18 januari 1632), een zoon Frans (12 juli 1633) en nog eens twee dochters Isabella Helena (3 mei 16) en Constantina Albertina (3 februari 1641) geboren.

De herkomst van de familie Rubens leren we beter kennen aan de hand van de portretten van Bartholomeus Rubens en diens echtgenote Barbara Arents alias Spierinck. Het echtpaar is geïdentificeerd dank zij de

familiewapens die op de schilderijtjes voorkomen. De portretten zijn het werk van Jacob Claesz. van Utrecht, een kunstenaar die uit het Noorden komt, maar sedert 1506 in Antwerpen werkt.

Jan Rubens, de vader van Pieter Paul, werd geboren in 1530, studeerde rechten en huwde met Maria Pijpelinckx. Als jurist en lid van een gegoede familie begon hij een veelbelovende loopbaan bij de Antwerpse stadsmagistraat. Hij moest evenwel in 1567 met zijn gezin de wijk nemen naar Duitsland, omdat ze ervan verdacht werden hervormingsgezind te zijn. Hij trad er in dienst van Anna van Saxon, de echtgenote van Willem de Zwijger, viel in ongenade en werd onder huisarrest geplaatst in Siegen.

Dit verklaart de geboorteplaats van Rubens. Een *Gezicht op Siegen* herinnert aan dit feit.

Boven de schouw hangt een schilderij van Adam van Noort: *Sint-Jan de Doper, predikend in de woestijn*.

Boven het fraaie scribaan rechts van de schouw hangt een architectuurstuk van A. Vrancx (1578–1647), van wie we weten dat Rubens een werk in zijn collectie had.

Bovenop de kast staat een 17e-eeuws eikehouten beeld, het stelt de H. Arnoldus voor.

Langs de trap bereiken we op de tweede verdieping het privé-atelier





JACOB CLAESZ, van UTRECHT (regio. 16e eeuw)
"BARTHOLOMEUS RUBENS
RUBENS' GROOTVADER, 1601"
AANKOOP VAN DE STAATSGALERIE ANTWERPEN IN 1917
DE STICHTING VAN DE KUNSTEN VAN ANTWERPEN



JACOB CLAESZ, van UTRECHT (regio. 16e eeuw)
"BARBARA ARENTS genaamd SPIERINCK"
"RUBENS' GROOTVADER'S WIFE"
AANKOOP VAN DE STAATSGALERIE ANTWERPEN IN 1917
DE STICHTING VAN DE KUNSTEN VAN ANTWERPEN

Adam van Noort (1562–1641)
Sint-Jan de Doper predikend in de woestijn

Gesigneerd en gedateerd: A. V. Noort, 1601
Olieverf op paneel, 97 x 155 cm
Inventarisnummer: S. 1
Het Rubenshuis, Antwerpen

Sint-Jan de Doper, de voorganger van Christus die predikt in de woestijn, was in de tweede helft van de 16e eeuw een populair thema. De kernboodschap van de voorstelling – bekend onder meer door een prachtige versie van Pieter Brueghel de Oude – draait om de verkondiging van Gods woord, dat op verschillende manieren wordt onthaald: de één luistert aandachtig, een ander is ingedommeld of bezig met andere zaken, ... Een thema dat uiteraard goed aansloeg in protestantse kringen. Een verwijzing naar de calvinistische sympathieën van Van Noort, Jordaens schoonvader, wordt bij dit schilderij wel vaker gehoord. Tijdens de 17e eeuw raakt

dit thema in de Zuidelijke Nederlanden in onbruik. Het schilderij mag in menig opzicht merkwaardig heten. Het is één van de zeldzame gesigneerde en gedateerde werken van Van Noort. Het is geschilderd in de laat 16e-eeuwse stijl, met het typische changeant-koloriet, waarbij binnen één enkele kleur verschillen optreden naarmate de lichtinval. Ook herinneren de gezichten van de uitgelengde figuren nog vaag aan de 16e-eeuwse Italiaanse maniëristen. De vorm en de afmetingen maken duidelijk dat het is geschilderd als schouwstuk, zoals het trouwens nu in het museum wordt gepresenteerd. Van Noort is Rubens' tweede leermeester geweest, vóór die in de leer ging bij Otto van Veen. Het schilderij met de prediking van Johannes bleef zeker niet gespeend van artistieke charme, maar illustreert best hoe bepaalde conservatieve krachten tijdens Rubens' bloeitijd naverken. Van Noord overleeft zijn vroegere leerling met een jaar.

Jacob Claesz. van Utrecht (1506
meester te Antwerpen),
toegeschreven aan
De portretten van Pieter Paul Rubens' grootouders

Gedateerd: 1530
Twee pendanten, olieverf op eik,
57 x 38 cm
Inventarisnummers: S. 156/1 en S. 156/2
Het Rubenshuis, Antwerpen

Dank zij de familiewapens op beide panelen en het alliantiewapen (huwelijkswapen) met de datum 1530 op de keerzijde van het portret van de vrouw, zijn deze pendanten geïdentificeerd als de huwelijksportretten van Rubens' grootouders: Bartholomeus Rubens en Barbara Arents, genaamd Spierinck. Bartholomeus (1501–vóór 1541) is de oudste zoon van Peter Rubens, die een drogisterij heeft in het huis *De Oude Ster* in de Antwerpse Appelstraat. Bij de dood van zijn vader in 1527 neemt Bartholomeus de zaak over. Hij staat dan vermeld als *apothecaris*. In 1529 trouwt hij met Barbara Arents. Zij stamt uit een aanzienlijke familie van hoge ambtenaren en rechtsgeleerden. Op 13 maart van het jaar daarop wordt hun enig kind Jan Rubens geboren, de vader van Pieter Paul. De portretten zijn door Max Friedlander toegeschreven aan Jacob Claesz. van Utrecht. Het zijn vrij stereotiepe burgerportretjes: beiden ten halve lijve en in hun zondagse pak. Hij met de attributen van zijn nering; zij met een rozenkrans en twee viooltjes, symbolen van devotie en ootmoed. Terwijl het loofwerk in de boogrand van de paneeltjes de opkomende renaissance verraaft, is het lijstwerk nog in de gotische trant. We staan voor twee portretten van een generatie die Antwerpen rijk en machtig hebben gemaakt.



Het privé-atelier

Vanuit de intieme sfeer die hangt rond bepaalde schilderijen die Rubens schilderde naar levend model en de wetenschap dat Rubens zijn tekeningen en ontwerpschetsen angstvallig als een soort ateliergeheim afschermd voor buitenstaanders, is de idee gegroeid dat de meester er zoiets als een privé-atelier heeft op nagehouden: iets waartoe deze ruimte zich uitstekend kan hebben geleend.

Het pronkstuk in deze kamer is ongetwijfeld een 17e-eeuws Antwerps scribaan in ebbehout waarvan de deuren en laden bekleed zijn met schilderijtjes op koper. Ze zijn het werk van een daartoe gespecialiseerde kleinmeester. Het merkwaardige is evenwel dat bijna alle composities op oorspronkelijk werk van Rubensteruggaan. De voorstellingen zijn in hoofdzaak ontleend aan de Metamorfozen van Ovidius en handelen over de liefde.

Boven de schouw hangt een fragment van een schilderij dat eertijds deel uitmaakte van de Filipusboog, een van de triomfbogen die Rubens heeft ontworpen voor de Blijde Intocht in 1635. Het schilderij werd uitgevoerd door Gerard Zegers (1591–1651) en stelt het afscheid voor van de Kardinaal-Infant van zijn broer Filips IV, koning van Spanje.

Aan de muur tegenover de schouw hangt een kopie van de Antwerpse schilder De Jans naar een intussen verloren gegaan doek van Rubens. *Perseus bevrijdt Andromeda*, de compositie vertoont veel gelijkens met het schilderij dat Rubens in trompe l'œil op de gevel van de nieuwe vleugel van zijn huis geschilderd had onder de ramen van het vertrek waarin we ons nu bevinden.

Boven de deur hangt een binnengezicht van de Antwerpse jezuïetenkerk door Willem Schubert van Ehrenberg.

De traphal van het atelier wordt gedomineerd door een monumentaal wandtapijt met *De dood van Achilles*.

Het tapijt werd geweven zoals men uit de boord kan aflezen in het Brussels atelier van Gerard Peemans, naar een ontwerp van Rubens.

Tegenover het tapijt zien we een monumentaal familieportret van Antoon van Dyck. Het stelt de weduwe voor van George Villiers, de eerste hertog van Buckingham (1592–1628), met haar kinderen.

Ter nagedachtenis aan de overleden echtgenoot is het portret van de hertog als schilderij in het schilderij op de achtergrond geschilderd. Dit portret wordt nogmaals herhaald in het medaillon dat de hertogin in de hand houdt. Buckingham heeft een belangrijke rol gespeeld in Rubens' leven. Ze hebben elkaar wellicht reeds ontmoet aan het hof van Maria de' Medici. Aan Buckingham, de sterke man in Engeland onder Jacob I en Karel I tot hij in 1628 werd vermoord, heeft Rubens in 1627 zijn verzameling antiquteiten verkocht.

Twee deuren geven toegang tot wat men het leerlingenatelier heeft genoemd; in de 18e eeuw bevond er zich onder meer een groot slaapvertrek dat ook te zien is op de Harrewijnprent. Thans doet het dienst voor tijdelijke tentoonstellingen.

Aan de wand tussen de twee deuren van het leerlingenatelier in hangt de *Pietà* van Jacob Jordaens. De kast onder de trap herinnert eraan dat ook in de kast de barokvormen uiteindelijk de laat-renaissancevormen hebben verdrongen, zodat men van een volwaardig barokmeubel kan spreken.

Voor we de trappen afdalen naar de tribune van het groot atelier bewonderen we een plaasteren afgietsel van het Herculesbeeld, dat wordt toegeschreven aan Lucas Faydherbe. Het origineel staat nog steeds in het tuinpaviljoen. Het is een typisch Rubeniaanse variatie op een destijds befaamd antiek beeld: de Hercules Farnese. Het belang dat Rubens aan dit beeld hecht wordt onder meer geïllustreerd door een studie van het beeld dat hij destijds in Rome maakt en die thans in het Rubenshuis wordt bewaard.

De trap leidt naar het balkon in het atelier waar een onvoltooid Rubensschilderij, in opdracht van Maria de' Medici, onze aandacht vraagt. Na een laatste blik op de binnenkoer verlaten we het Rubenshuis via de galerij en de antichambre.

Het Rubenshuis, de trap bij het leerlingenatelier

In de traphal van het leerlingenatelier herinnert een wandtapijt met *De dood van Achilles* eraan dat Rubens ook uitmunt als ontwerper van tapijten. Hij speelt als barokkunstenaar een belangrijke rol in de ontwikkeling van de tapijtboorden. Rubens creëert enkele prachtige tapijtreeksen, waaronder één – tussen 1630 en 1635 – gewijd aan het leven van Achilles, in opdracht van zijn schoonvader Daniël Fourment. Ook hier vormt de olieverfschets zijn geliefd medium voor het vastleggen van zijn ideeën. Zijn schets wordt dan verder voor de klant tot een modello uitgewerkt; op basis daarvan schilderen Rubens' medewerkers het karton dat door de wevers wordt omgezet in legwerk. Deze versie komt uit het Brussels atelier van G. Peemans. De originele Rubensschets bevindt zich in het Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam. *De dood van Achilles* wordt niet in Homeros' Ilias verhaald. Volgens de latere auteurs doodt Paris Achilles op het moment dat deze neerknielt in de tempel van Apollo om er Polyxena, Priamus' dochter, te huwen. Paris treft de Griekse held in de voet, z'n enige kwetsbare plek. Het grote beeld van Hercules vlak bij de trap, is een plaasteren afgietsel van het origineel van Lucas Faydherbe, dat in het tuinpaviljoen staat.



Pieter Paul Rubens (1577-1640)
Hendrik IV in de slag om Parijs
 ca. 1628-1630
 Olieverf op paneel, 174 x 260 cm
 Inventarisnummer: S.181
 Rubenshuis, Antwerpen

De sterfhuisinventaris van Rubens vermeldt dit onvoltooid schilderij als één van de *Ses groote onvoltooyde stucken; bevattende belegeringen der Steden, Veldslagen en Zegepralen van Hendricus den vierden, koning van Vrankrijk, de welke zedert eenige jaeren begonst voor de Gallery van het Hotel van Luxemborg, voor de koningin Moeder van Vrankrijk*. Rubens tekent op 26 februari 1622 het contract voor dit project. Een eerste luik, de reeks gewijd aan Maria de' Medici, echtgenote van Hendrik IV en opdrachtgeefster van de reeks, hangt thans in het Louvre. Wegens de politieke verwickelingen in Frankrijk (Maria de' Medici moest vluchten voor haar zoon Lodewijk XIII en Richelieu) raakt het tweede luik van de reeks nooit voltooid. Het schilderij in het Rubenshuis werd gehalveerd, oorspronkelijk was het dubbel zo hoog. Het geeft ons een interessante kijk op het ontstaan van een Rubenscompositie. Het ontwerp is met stevige hand in brede lijnen met een penseel uitgetekend over een geprepareerde grondlaag. Hier en daar ligt reeds een accent met witte hoogsels. De achtergrond is nagenoeg volledig voltooid door een medewerker; daar het een gevechtsscène betreft, wordt aan Snayers gedacht. Het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt bezit een – erg beschadigd – voorontwerp van Rubens voor dit schilderij, geschilderd op de keerzijde van een eerste ontwerp voor de Madonna en de Heiligen voor de Antwerpse Sint-Augustinuskerk.

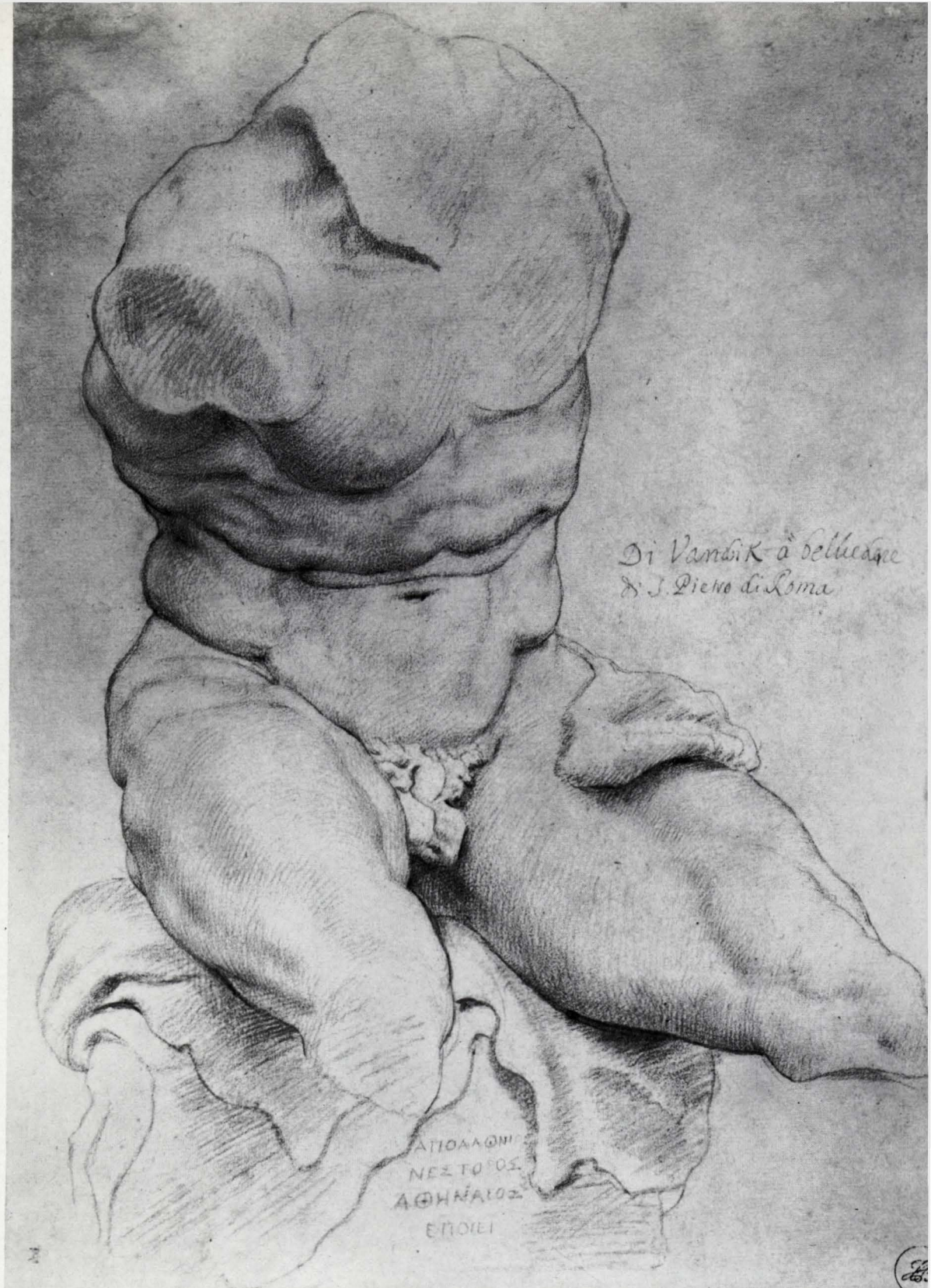
Pieter Paul Rubens (1577–1640)

De torso van de Belvedere

ca. 1600–1603

Tekening, zwart krijt, 375 x 269 mm
Opschriften in 18e-eeuwse handschrift: *Di Vandik à bellvedere
di S. Pietro di Roma
en onderaan op de sokkel van het beeld in
het Grieks: Apollonios / Nestoros /
Athenaios / Epoiei*
Inventarisnummer: S. 109
Rubenshuis, Antwerpen

Men kan moeilijk het belang van de antieke beeldhouwkunst voor de ontwikkeling van de beeldende kunst tijdens de renaissance en de barok overschatten. Voor de kunstenaars ten noorden van de Alpen biedt de gelegenheid om de antieke kunst grondig te bestuderen één van de belangrijkste motieven tot een Italiëreis. In Rubens' tijd zijn de belangrijkste beelden en fragmenten ondergebracht in privé-verzamelingen, waaronder enkele heel belangrijke zoals de pauselijke collectie in de tuin van de Belvedere van het Vaticaan. Tijdens zijn Italiaanse jaren (1600–1608) toont Rubens zich als geen ander begaan met het opzoeken en kopiëren van dit antiek erfgoed. Zoals alle grote renaissancekunstenaars gaat zijn belangstelling daarbij veel verder dan het verzamelen van beeldmateriaal dat wel eens bruikbaar zou kunnen zijn voor eigen creaties. Hij bestudeert dit cultuurgood met dezelfde passie als die waarmee de humanisten hun geschreven bronnen benaderen. Vandaar ook de aandacht voor de inscripties en oorspronkelijke betekenis van het gegeven. De *torso* in de Belvederetuin is één van die stukken waaraan men gewoon niet voorbij kon. Eén van de eersten die het beeld kopieert, is Maarten van Heemskerck (1498–1574) in 1536. Het beeld dateert uit de eerste eeuw v.C. en draagt een inscriptie die Rubens niet nalaat te noteren: "Apollonios, de zoon van Nestor van Athene heeft het gemaakt". De sculptuur stelde oorspronkelijk een atleet voor die op een steen rust. Rubens verwerkt de studie reeds in 1603 in zijn *Hercules en Omphale* uit het Louvre, wat ons meteen een *datum ante quem* voor de tekening oplevert. Een 18e-eeuwse verzamelaar noteert dat het om een tekening van Van Dyck zou gaan. Doch Ludwig Burchard brengt het blad in 1927 terecht op naam van Rubens.





Pieter Paul Rubens (1577-1640)
Hoofd van een bejaard man
 1600-1608
 Rood krijt op papier, 233 x 155 mm
 Inventarisnummer: S. 207
 Rubenshuis, Antwerpen

Er zijn weinig kunstenaars die het werk van hun grote voorgangers zo intens en op zo'n persoonlijke manier bestudeerd en gekopieerd hebben als Rubens. Hij maakt deze tekening wellicht tijdens zijn verblijf in Italië naar een voorbeeld van Leonardo da Vinci (1452-1519). Lange tijd dacht men dat het om een studie naar een antieke buste van Keizer Galba ging. Niet alleen het gebrek aan gelijkenis weerlegt deze veronderstelling. Ook de accurate naar detail zoekende hand in dit blad maakt ons duidelijk dat het Rubens veeleer gaat om het probleem van een precieze anatomische weergave, dan het vastleggen van één of andere fysionomie. Dergelijke prenten horen bij Rubens' persoonlijke documentatie en kunnen in samenhang worden gezien met een anatomieboek dat hij moet hebben gehad en waarin heel wat studiemateriaal op Da Vinci terugging.



Antwerps kabinet of kantoor
 Lindehout geïneerd met ebbenhout
 Schilderijen: olieverf op koper,
 166 x 129 x 56 cm
 Inventarisnummer: M. 166
 Rubenshuis, Antwerpen

De gunstige conjunctuur voor de kunsthandel in Antwerpen tijdens de eerste helft van de 17e eeuw beperkt zich niet tot de schilderkunst. Ook de kunstig uitgewerkte kabinetten, kantoortjes en scribanen blijken erg in trek. Deze kunstkasten staan in de regel opgesteld op een voetstuk. Vooraan zijn ze afgesloten door twee deuren waarachter zich een aantal laden bevinden. In het midden, opnieuw achter twee deurtjes, bevindt zich een spiegelnis om een pronkstuk in te plaatsen. Bovenaan sluit een deksel een ondiepe bak in de kap. Dit exemplaar heeft onderaan twee schuiven en een uitschuifbaar schrijfbled, beide kenmerken van een *kantoor*. Meestal worden deze kunstkasten rijk versierd met kunstig inlegwerk in ivoor, schildpad en andere verfijnde materialen. Bij dit meubel vervangen kleine schilderijtjes op koperen platen het weelderig inlegwerk. Deze tafereeltjes zijn het werk van een *kleinmeester* die zich kennelijk – via gravures – op Rubens heeft geïnspireerd.

Zo gaat de *Mars en Venus op de linkerdeur* terug op een Rubensschilderij, destijds bewaard in het Schloß Königsberg. Voor de *Meleager en Atalante* op de rechterdeur vindt men het voorbeeld in de Alte Pinakothek in München. De *Jacht van Meleager en Atalante op de Caledonische ever* is eveneens gebaseerd op een Rubenscompositie, evenals de helft van de tafereeltjes op de laden. Hier lijken Rubens' ontwerpen voor de *Torre de la Parada*, het jachtslot van Filips IV, model te hebben gestaan. De tafereeltjes tonen één centraal thema: de liefde. Zij is aan de hand van een aantal mythologische verhalen, meestal ontleend aan de *Metamorfosen* van Ovidius, in al haar nuances in beeld gebracht. Naast *Perseus en Andromeda* op het middendeel, maken we ook kennis met de vrij primaire hartstocht van *Pan* voor *Syrinx*, de jaloerse liefde van *Procis* voor *Cephalus*, de eigenliefde van *Narcissus* en de onvoorwaardelijke liefde tot ter dood van *Pyramus en Thisbe*.

Bibliografie

M. Rooses,
L'Œuvre de P.P. Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins, I-V, Antwerpen, 1886-1892

M. Rooses en C. Ruelens (uitgevers),
Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, Antwerpen, I-VI, 1887-1909

F. Clymans,
Rondom den wederopbouw van het Rubenshuis, Antwerpen, 1941

Het Huis van P.P. Rubens, Periodisch Bulletin, nrs. 1 en 2, (1938)

H. Vlieghe,
De schilder Rubens, Antwerpen-Utrecht, 1977

F. Baudouin,
Pietro Paolo Rubens, Antwerpen, 1977

E. Mc. Grath,
"The Painted decoration Of Rubens's House", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI (1978), pp. 245-277, pl. 25-36

R.J. Tijs,
P.P. Rubens en J. Jordaens, Barok in eigen huis, een architectuurstudie over groei, verval en restauratie van twee 17de-eeuwse kunstenaarswoningen te Antwerpen, Antwerpen, 1983

C. Whithe,
Peter Paul Rubens, De mens en de kunstenaar, Alphen ald Rijn, 1987

Inhoudsopgave

Het Rubenshuis, van Rubens' huis tot museum	blz. 122
Een rondleiding door het Rubenshuis	blz. 134
De inkomhall	blz. 134
Het atelier	blz. 134
De antichambre	blz. 140
De binnenplaats	blz. 141
De tuin	blz. 142
De ontvangkamer	blz. 143
De keuken	blz. 143
Het dienkamertje	blz. 144
De eetkamer	blz. 144
De trap	blz. 146
De kunstkamer	blz. 146
De grote slaapkamer	blz. 152
De kleine slaapkamer	blz. 153
De linnenkamer	blz. 154
De familiekamer	blz. 156
Het privé-atelier	blz. 158
Personenregister	
Jaargangen 87-88	blz. 163

Het Rubenshuis

Wapper 9-11, 2000 Antwerpen
De inkomprijs is 50,-fr. (20,-fr. voor houders van OKV-museumkaart)
Gratis voor inwoners van Antwerpen, scholen en kinder -12 jaar.
Open: dagelijks van 10 to 17 uut.
Info: 03/232.39.20

Lay-out:
Rob Buytaert
en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
Rudy Vercruyse
en Antoon Jaminé

Secretariaat:
Agnes Vandenkerckhove

Druk aflevering en mededelingenblad:
N.V. Erasmus, Wetteren

Druk museumkaart:
Keesing, Deurne

Opbergband: Albrach N.V., Utrecht

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

Jaarabonnement 4 nummers:
600,- fr./f36,-
4 nummers met opbergband:
850,- fr./f53,-
Te betalen op rekeningnummer:
448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 9000 Gent met duidelijke vermelding van naam en adres en met de mededeling "abonnement 88"
Met CJP-korting
Voor Nederland: gironummer 135.20

Losse nummers: 180,- fr./f12,-
uitsluitend door overschrijving op rekeningnummer: 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 9000 Gent. Op de mededeling duidelijk vermelden welk nummer van de jaargang U wenst.
Voor Nederland: gironummer 135.20

OKV brengt in 1989 vier themanummers:

1. Het Etnografisch Museum, Antwerpen
2. Kunstambachten in Vlaanderen
3. Europalia '89 Japan: De kunst van de hyogu (rolprenten en kamerschermen)
4. Industriële archologie in Vlaanderen.

Een abonnement 1989 kost 600,- fr.; een opbergband 89-90 kost 250,- fr. U kan zich abonneren door storting van het vereiste bedrag op rekeningnummer 448-0007361-87 van OKV in Gent. Vanuit Nederland f 36 (zonder opbergband) of f 53 (met opbergband), graag op postbanknummer 135.20 van OKV in Gent.

Herkomst van de foto's en ektachromes

Alle ektachromes in deze aflevering werden gerealiseerd door de Fotodienst van de Kunsthistorische Musea van de Stad Antwerpen, fotograaf is Louis de Peuter. De zwart-witfoto's werden gerealiseerd door de Fotodienst van de Kunsthistorische Musea, Antwerpen en door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel.

Uitzonderingen:
Alte Pinakothek, München:

p. 142

G. Dulière, Brussel:

p. 136 (links), 145 (boven), 155

Dr. Paul Huvenne promoveerde in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de RUG. Hij is als wetenschappelijk assistent verbonden aan het Rubenianum in Antwerpen en staat sinds 1984 in voor de museologische leiding van het Rubenshuis. Voor OKV werkte hij o.m. mee aan de aflevering "Schilderkunst na de val van Antwerpen" (jaargang 1985, aflevering 4).

**Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen 1987-1988
Personenregister**

Aachen, Hans van: (II) 17
 Aafjes, Bertus: (II) 56
 Abicht, Ludo: (II) 70
 Achilles: (III) 158, Acke, Richard: (II) 132
 Acker, Flori van: (II) 9, 15, 17
 Adam: (III) 134, 135, 137, 139, 147, **149**
 Adams, Ansel: (III) 59
 Adriaenssen, Alexander: (III) 132
 Adrianus, heilige: (III) 148, 150
 Aegle: (III) 145
 Aertsen, Pieter: (III) 24, 27
 Agfa AG.*: (III) 42
 Agfa-Gevaert: (III) 42, 78
 Aguilon, François: (III) 143
 Albert I, koning: (II) 20, 123, 132
 Albert, Bruno: (II) 119
 Albrecht van Oostenrijk: (III) 17, 19, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 122, 123, 139, 139, 146, 153
 Alechinsky, Pierre: (II) 54, 59, **60-61**, 62
 Alexander de Grote: (III) 124
 Alexander: (III) 26
 Alinari, Fratelli: (III) 55, 57
 Alloway, Lawrence: (II) 67
 Alsloot, Denijs van: (III) 21
 Alva, Hertog van: (III) 9, 10, 12
 Amboise, Kardinaal 'd: (III) 53
 Amphitrite: (III) 139
 Anderlecht, Engelbert van: (II) **60**, 63
 Andreus, Hans: (II) 59
 Andromeda: (III) 141, 152, 158, 161
 Anna van Hongarije: (III) 9
 Anso, Cornelis: (II) 43
 Apelles: (III) 26, 124
 Aphrodite: (II) 15
 Apollinaire, Guillaume: (II) 51, 76
 Apollo: (III) 150, 158
 Apolles: (III) 141
 Apollonios: (III) 160
 Appel, Karel: (II) 52, **53**, 54, **57**, 59
 Arago, Dominique-François: (III) 47
 Arata, Giulio Ulisse: (II) 114
 Arbus, Diane: (III) 64, 70
 Arbus, Doon: (III) 70
 Archer, Frederick Scott: (II) 50, 55
 Arcimboldo, Giuseppe: (III) **14**, 16
 Arenberg, graaf van: (III) 13
 Arenberg, gravin van: (III) 27
 Arents, Barbara, alias Spierinck: (III) 156, 157
 Arezzo: (III) 124
 Argus: (III) 154, 155
 Aristoso, Ludovico: (III) 7
 Aristoteles: (III) 47
 Arman: (II) 64, 65, 67
 Armando: (II) 63
 Arnoldus, heilige: (III) 156
 Artan, Louis: (II) 2
 Ashbee, Charles Robert: (II) 102
 Assisi, H. Clara van: (III) 148, 151
 Atalante: (III) 161
 Atget, Eugène: (III) 59, 60
 Athene, Nestor van: (III) 160
 Athene, Pallas: (II) 87
 Aubroeck, Karel: (II) 34
 Auer, Michel: (III) 43
 Aurelius, Marcus keizer: (III) 141
 Auwera, Fernand: (II) 63
 Avedon, Richard: (III) 64, 66-67
 Averbek, Emile van: (II) 129, 132, 136, (III) 128, 131, 140
 Avila, H. Theresia van: (III)

Bacchus: (III) 138
 Baertsoen, Albert: (II) 9, 16, 16-17
 Baes, Jean: (II) 10
 Baker, Joséphine: (II) 104
 Balaam: (III) 12
 Baldus, Edouard: (III) 52, 54
 Balen, Hendrik van: (III) 27
 Balen, Van: (III) 152
 Balthazar: (III) 139
 Barbara, heilige: (III) Barbari, Jacobo de: (III) 3
 Barberini, kardinaal: (III) 145
 Baren, Jan van der: (III) 35
 Bartholomé, Leon: (II) 3
 Baudouin, Frans: (III) 122, 134
 Baudouin, Piet: (III) 42
 Baugnet, Marcel-Louis: (II) 123
 Bayard, Hippolyte: (II) 52
 Beethoven, Ludwig von: (II) 105
 Beir, Dr. De: (II) 148, 149
 Bellony-Rewald, A.: (II) 9
 Bellori, G.: (III) 145
 Benjamin, Walter: (II) 101
 Berbier, luitenant: (III) 154
 Berger, Peter: (II) 54, 56
 Berghe, Bob van den: (III) 106
 Berghe, Matthijs van den: (III) 153
 Bergsten, Carl: (II) 110, 116
 Berlage, H.P.: (II) 132, 140, 149, (III) 129
 Bernini: (III) 151
 Berteaux: (II) 150
 Berville, Pierre: (III) 52
 Bervoets, Fred: (II) **77**, 78, 78
 Besten, L. van: (III) **73**
 Bethune, Jean-Baptiste: (II) 7, 22, 23, 25, **25**
 Beuckeleers, Isa: (II) 32
 Beyaert, Hendrik: (II) 16
 Beyaert, Henri: (II) 139
 Billeau, Jaspas: (III) 124
 Bing: (II) 123
 Bisson, Auguste-Rosalie: (III) 55
 Bisson, Louis-Auguste: (II) 55
 Blanchaert, Leonard: (II) 22, 23
 Blanchaert, Leopold: (II) 22, 23
 Blanckaert, Antoon: (II) 138
 Blanquart-Everard, Louis-Désiré: ré: (III) 52, 53
 Blauwhoed B.V.*: (III) 44
 Blauwhoedenveem N.V.*: (III) 44
 Bles, Herri met de: (III) 132
 Bloemaert, Abraham: (III) 18
 Blok, Diana: (III) 64
 Blomme, Adrien: (II) 136
 Blomme, Henri: (III) 129, 130
 Blomme, Ivan: (II) 136
 Blomme, L.: (III) 44
 Bock, Eugene de: (II) 47
 Bodson, Fernand: (II) 31, 132, 143
 Bodt, Désiré de: (II) 124
 Bodt, Robert de: (II) 124
 Boeckhorst, Jan: (III) 31, 153
 Bogart, Bram: (II) 63
 Bohemen, Kees van: (II) 63
 Bologna, Giovanni da: (II) 16
 Bolswert, Schelte a: (III) 136, 139
 Bon, Paul Le: (II) 138
 Bononiensis, Virgilius: (III) 123
 Boon, Louis Paul: (II) 75
 Borrekens, Jan-Baptist: (III) 31
 Borrenbergen, Jozef Emiel: (III) 59, 62
 Bortel, Marc van: (II) 118
 Bosch, Jeroen: (III) 10, 12, 13, 17
 Bosschaert de Pret, familie De: (III) 126
 Bosschaert, Thomas Willeboirts: s: (III) 31
 Bossert: (II) 143

Boterenbroodt, Jan: (II) 113
 Boubat, Edouard: (III) 64, 69
 Bourdon: (II) 23
 Bourgeois, Pierre: (II) 146
 Bourgeois, Victor: (II) 3, 30, 124, 128, 129, 132, 136, 146, 146
 Bourgeois, Victor: **147**, 147, 155
 Bourne, Samuel: (III) 55
 Bouts, Dirk: (III) 5
 Braecke, Pierre: (II) 3, 5
 Braekeleer, De: (II) 123
 Braem, Renaat: (II) 31, **130**, 136, 138
 Brande, Jos van den: (III) 154
 Branden, Jos van de: (II) 126, Brandt, Bill: (II) 64, 68
 Brant, Isabella: (III) 122, 123, 124, 127, 142, 156
 Brant, Jan: (III) 123, 156
 Brassai: (III) 64
 Brassine: (II) 150
 Brauman, Annick: (II) 115
 Bree, Philippe van: (III) 127
 Breedam, Camiel van: (II) 67
 Brems, Hugo: (II) 79
 Bremt, Stefaan van den: (II) 70
 Bressers, Adrien Hubert: (II) 22, 23
 Bressers, Adrien: (II) 22
 Bressers, Atelier: (II) 22
 Bressers, Leon: (II) 22
 Bressers-Blanchaert, Atelier: (II) 23
 Breyer, Albrecht: (III) 78
 Bril, Paul: (III) 132
 Brion, markiezin de: (II) 128
 Broekman, Marlo: (III) 64
 Broeucq, Jacques Du: (III) 10
 Broodthaers, Marcel: (II) 54, 67, 76, 77, 79
 Brouckère, Louis de: (II) 123
 Brouwer, Adriaen: (II) 43, 132, 152
 Bruane, Geert van den: (II) 50
 Breughel, Jan de Oude: (III) 16, 19, 22, 23, 24, 152, Breugel, Jan II: (III) 132, 153
 Breughel, Pieter de Oude: (II) 72, (III) **1-40**, 13, 13, 14, 17, 24, 27, 34, **36**, **37**, 132, 144, 157
 Bruggeman, Laurent: (II) 136
 Bruggeman, W.: (II) 136
 Bruggemans, Jan: (II) 116
 Bruggen, Nic van: (II) 64, 67
 Brunfaut, Fernand: (II) **135**, 138
 Brunfaut, Gaston: (II) 138
 Brunfaut, Maxime: (II) **135**, 138, 138
 Bruxelman: (II) 152
 Bruycker, Jozef de: (II) 138
 Bruyne, De: (II) 132
 Bull's Eye Nr.2*: (III) 58
 Buls, Karel: (II) 139
 Buonarroti: (III) 122
 Burchard, Ludwig: (III) 160
 Bursens, Jan: (II) 51, 63
 Bury: (II) 54, 59
 Buschmann, Joseph Ernest: (III) **48**, 52, 53, 126, 134
 Buschmann, Paul: (III) Busken Huet, Conrad: (III) 126
 Buyle, Frans: (II) 32
 Buysse, Georges: (II) 3, 16, 27

Calvijn: (III) 8
 Cameron, Julia: (III) 55, 55
 Camp, Maxime Du: (III) 52, 54
 Campendonck, Heinrich: (II) 48, 51, 51
 Campert, Remco: (II) 56, 59, Camu, L.: (II) 128
 Canneel: (II) 150
 Cantré, Walter: (II) 158
 Caravaggio: (III) 150

Carleton, Dudley: (III) 123, 124, 134
 Carlier, Jan: (III) 64, 70
 Carpentier, Jules: (III) 75
 Carre, Carlo: (II) 51
 Carravaggio: (III) 21
 Casembroot, Jan van: (III) 10, 12
 Casteels, Maurice: (II) 28
 Catharina: (III) 3
 Cavendish, Lord: (III) 126
 Celis, Jo: (II) 159
 Celis, P.: (II) 128
 Cephalus: (III) 161
 Ceres: (III) 138
 César: (II) 67
 Cézanne, Paul: (II) **45**
 Chagall, Marc: (II) 51
 Chambon, Alban: (II) 155
 Chaplin, Charles: (II) 77
 Charels, Louis: (II) 25
 Chrétien, Gilles-Louis: (III) 52
 Christiaan II van Denemarken: (III) 6
 Christiaan IV van Denemarken: (III) 152
 Christina van Zweden: (III) 18
 Christo: (II) 67
 Christus: (II) 24, (III) 137, 150, 153, 157
 Ciambertani, Albert: (II) 3, 11, 13
 Cine Kodak*: (III) 77
 Cinémathographe Lumière Nr.2*: (III) 74, 75, 75
 Cinémathographe*: (III) 74
 Claus, Emile: (II) 3, 26, 26
 Claus, Hugo: (II) 53, 54, 59, 62, 73, 75
 Clément, Theo: (II) 139
 Clerck, Antoon de: (II) 70, 72
 Clerck, Hendrik de: (III) 13, 20, 21
 Clerck, Oscar de: (II) 28
 Clere, Maarten van: (III) 132
 Cleven, Jean van: (II) 39
 Cloquet, professor: (II) 149
 Cobenzl: (III) 37, 38
 Cobra*: (II) 52, 54, 55, 56, 58, 63
 Cocxie, Michiel: (III) 132
 Coberger, Wenzel: (III) 21, 22, 126
 Coenen, Roger: (III) 79
 Cohen, C.: (II) 124
 Colinet: (II) 54
 Colman, Maurice: (II) 124, 125
 Coninck, Herman de: (II) 70, 71, 73
 Coninxloo, Jan van: (III) 6
 Conrad: (II) 75
 Constant (Anton Nieuwenhuys): (II) 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, **60-61**
 Contaflex super B (Zeiss Ikon)*: (III) 71
 Contisouza: (III) 75
 Contrijs: (II) 157
 Cools, Jan: (II) 79
 Coomans, Jules: (II) 141
 Corneille (Guillaume Beverloot): (II) 52, 52, 54, 59, 62, 62
 Cornelis, Cornelisz: (III) 18
 Correggio: (III) 17, 132
 Cossiers, Jan: (III) 31
 Coster, Charles de: (II) 19
 Coucke, Eloi: (II) 24
 Coucke, Joseph: (II) 24
 Coucke, Samuël: (II) 24, **24**
 Coucke, Théophile: (II) 24
 Courtens, A.: (II) 138
 Courtens, Alfred: (II) 18, 19, **21**
 Courtois, Pierre: (III) 144
 Couture, Thomas: (II) 26
 Coxie, Rafaël: (III) 21, 122
 Craeybeckx, Herman: (III) 42
 Cranach, Lucas: (III) 6
 Crayer, Gaspar de: (III) 21, 28, 29, 31, 38
 Cremer, Jan: (II) 63

- Crespin, Adolphe: (I) 11
Croes, Jacob van: (III) 124, 125, 126
Czeschka, Carl Otto: (II) 101, 112, 115
- D'Aronco, Raimondo: (II) 110
Daguerre, Jacques Louis Mandé: (III) 47, 49, 52
Dalem, Cornelis van: (III) 27
Dante: (II) 43
Davent, Léon: (III) 144
Deckers, Edgard: (III) Dedoyard, G.: (II) 138
Deflo, Lionel: (II) 71
Delacroix: (I) 14
Delbeke, A.: (III) 129
Delen, A.J.J.: (II) Deshoulières, Dominique: (II) 115
Desmet, August: (II) 36
Dewaele, J.: (II) 16
Diana: (II) 124, 144
Diderot: (II) 44
Diongre, Joseph: (II) 134-135, 135, 136
Diricks, H.: (II) 137
Dirickx, Victor: (II) 115
Disdéri, André A.E.: (III) 55
Dobbelaere, Henri: (II) 25
Dobbelaere, Jules: (II) 25
Doesburg, Theo van: (II) 110, 149
Don Juan van Oostenrijk (1547-1578): (III) 7
Don Juan van Oostenrijk (1629-1679): (III) 25, 35
Donnet: (II) 32
Dotremont, Christian: (II) 41-80, 52, 54, 56, 59, 62, 62, 63, 150, 150
Dries, Antoon: (III) 64, 64
Driesen, Geert: (II) 118
Dubois, Marc: (II) 159
Dubois, Paul: (II) 3
Dubosa, Louis-Giles: (III) 74, 76
Dubreuil, Pierre: (III) 59, 60
Dubuffet, Jean: (II) 52
Duchamp, Marcel: (II) 73, 76
Dudok, W.M.: (II) 31, 136, 138, 149
Dujardin: (II) 7
Dulière, G.: (III) 132, 136, 145, 155
Dumont, Alexis: (II) 132
Dupont, Joseph: (III) 55
Duquesnoy, François: (III) 144, 145
Duquesnoy, Hiëronimus: (III) 145
Dürer: (III) 17, 132, 149
Duyse, Prudens van: (II) 43
Dyck, An van: (III) 79
Dyck, Antoon van: (II) 9, 43, (III) 24, 27, 38, 38, 124, 127, 126, 132, 133, 143, 144, 150, 158, 160
Dypréau, Jean: (II) 60, 63
- Eastman Kodak Co*: (III) 50, 59, 64, 77
Edison, Thomas Alva: (III) 74, 75
Edison's Projecting Kinetoscope: (III) 74, 75
Eggericx, Albert van: (II) 138
Eggericx, Jean-J.: (II) 124, 128, 129, 130, 138, 146
Eggericx, Leopold van: (II) 138
Egmont, Justus van: (III) 34
Ehrenberg, Willem Schubert van: (III) 143, 158
Eisenstaedt, Alfred: (III) 64
El Greco: (III) 10, 122
Elburg, Jan G.: (II) 59
Eleonora: (III) 3
Elias, Etienne: (II) 67, 68, 68, 69, 69, 70
Elmar, objectief*: (III) 62
Elsheimer, Adam: (III) 27, 132, Emmanuel, Eugène: (II) 139
Engel-Feitknecht & Co*: (III) 45
- Ensor, James: (II) 26, 46
Enthoven, Axel: (II) 102
Erasmus, heilige: (III) 150
Ernemann II*: (III) 77, 77
Ernst, aartshertog: (III) 13, 13, 14, 17, 20, 21, 24, 28, 34, 37
Eysseleinck, Gaston: (II) 37
Estienne, C.: (II) 52
Eva: (III) 134, 135, 137, 139, 147, 149
Evans, Walker: (III) 59
Exell-Détective-Universel: (III) 58
Eyck, Hubert van: (II) 14
Eyck, Jan van: (II) 11, (III) 5, 27, 31, 132
Eycke, Jacomo van: (II) 126
Eysseleinck, Gaston: (II) 138, 155, 157, 157, 158, 158, 159
Faber, Johan: (III) 123
Fabricius: (III) 47
Fabry, Emile: (II) 12-13, 13
Family (Agfa-Gevaert)*: (III) 77
Fautrier, Jean: (II) 52
Faydherbe, Lucas: (III) 143, 148, 158
Ferdinand I, keizer van Duitsland: (III) 3, 8, 9, 16
Ferdinand II, keizer van Duitsland: (III) 18
Ferdinand III, keizer van Duitsland: (III) 18, 34, Ferdinand van Tirol: (III) 16, 17
Ferdinand, kardinaal-infant: (III) 13, 24, 28, 29, 30, 31, 122, 139, 144, 148, 158
Fiammingo, il: (III) 145
Fierlants, Edmonds: (III) 55
Filips de Goede: (III) 5, 6
Filips II, koning van Spanje: (III) 8, 9, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 31
Filips III, koning van Spanje: (III) 24, 31
Filips IV, koning van Spanje: (II) 2, (III) 13, 22, 24, 28, 31, 32, 34, 139, 145, 158, 161
Filips van Bourgondië: (III) 5, 6
Firleflyn: (II) 23
Floris, Cornelis: (III) 124
Floris, Frans: (III) 14, 27, 124, 124, 132, 134, 152
Flouquet, Pierre: (II) 123, 146, 147, 155
Fontana, Lucio: (II) 64
Forstner, Leopold: (II) 101
Fourment, Daniël: (III) 156, 158
Fourment, Helena: (III) 122, 126, 140, 142, 153, 156
Franciscus Xaverius, Heilige: (III) 38
Frank, Mica: (II) 118
Franckaert, Jacques: (III) 124, 126
Francke & Heidecke: (III) 62
Francken, Frans II: (III) 21
François, Ed. & Fils: (II) 84, 101
François, Lucien: (II) 129, 130
Frans I, keizer van Duitsland: (III) 35
Frans I, koning van Frankrijk: (III) 10
Frans Stefaan van Lotharingen: (III) 35
Frateur, Ludo: (II) 76
Frederick, Léon: (II) 3
Friedlander, Lee: (III) 64
Friedlander, Max: (III) 157
Frisius, Gemma: (III) 47
Frith, Francis: (III) 50, 55
Fruytiers, Filip: (III) 152
Fuensaldana, graaf van: (III) 34
Fuentes, graaf de: (III) 14
Fuhrman, August: (III) 74
- G 58*: (II) 64, 67
Gabriël, aartsengel: (III) 137
Galba, keizer: (III) 161
Gallait, Louis: (II) 3
Gauguin: (II) 123
Gaumont*: (III) 77
- Geefs, Guillaume: (II) 20
Geefs, Willem: (III) 126, 127
Geest, Cornelis van der: (III) 22, 23, 26, 27, 146, 147, 148
Gemeentekrediet*: (III) 43, 46
Gentils, Vic: (II) 64, 67
Gernsheim, Helmut: (III) 52
Gesellius, Herman: (II) 116
Gevabox*: (II) 62
Gevaert Photoprodukten N.V.*: (III) 42, 62
Gevaert, Edgar: (II) 38
Gevaerts, Gaspar, (Gervatius): (III) 28, 124, 126, 146, 153
Gezarak, Emil: (II) 101
Gezelle, Guido: (II) 58
Ghobert, Jules: (II) 136
Gils, Gust: (II) 63, 67, 75
Girault, Charles: (II) 84
Gisbertus: (III) 13
Gleizes: (II) 46
Godoli, Ezio: (II) 116
Godowsky, Leopold: (III) 78
Goes, Hugo van der: (III) 132
Goethem, Marcel van: (II) 132
Gogh, Vincent van: (II) 47, 123, 127
Goldwein, R.: (III) 75
Gonitzius: (III) 146
Goltzius, Hendrik: (III) 17, 18
Goltzius, Hubert: (III) 148
Gonzaga, Federigo: (III) 7, 24
Gonzaga, Vinzenzo: (III) 21
Gorter: (II) 58
Gossaert, Jan, gen. van Mabuse: (III) 5, 6, 22, 22
Gouwy, Jacob-Peter: (III) 31, 33
Govaerts, Léon: (II) 138
Goya: (II) 43
Granvelle, François de, graaf van Chantecroy: (III) 17
Granvelle, kardinaal: (III) 9, 10, 17
Gray, Gustave Le: (III) 52
Greenberg, C.: (II) 52
Grégoire: (II) 124, 128
Grimard, Raoul: (II) 128
Grimmer, Abel: (III) 14
Groot, A. de: (III) 151
Gropius, Walter: (II) 123
Grosz, George: (II) 48, 49
Guevarra, Diego de: (III) 10
Guffens, Godfried: (II) 3, 7
Guggenheim, Peggy: (II) 75
Gulette, René: (II) 3, 29, 132
- Habsburg-Lotharingen, geslacht: t: (III) 2
Haecht, Willem van: (III) 26, 27, 146, 147, 152
Haese, Maximiliaan de: (III) 38
Hals, (Dirk?): (III) 134
Hammeé, Antoine van: (II) 8, 9
Hammer, Mike: (II) 69, 73
Hankar, Paul: (II) 3, 71, 16, 27, 115
Hannon, Edouard: (III) 55, 57
Hansi-Lambert, barones: (II) 128
Hare*: (III) 74
Hargot, F.: (III) 44
Harrewijn, Jacob: (III) 125, 127, 128, 131, 140, 141, 142, 143, 158
Hauron, Louis Ducos Du: (III) 78
Havrenne: (II) 54
Heda, W.: (III) 134
Heemskerck, Maarten van: (III) 160
Heilige Geest: (III) 137
Held, Al: (II) 72
Helena, van Troje: (III) 153
Helleputte, Georges: (II) 140
Heller, H. Professor: (II) 111, 115
- Hemptinne, Joseph de: (II) 23
Henderick, Geo: (II) 132
Hendrik IV: (III) 159
Hendrikse, Jan: (II) 63, 64
Hennebique, brevetten: (III) 44
Hercules: (III) 158, 160
Herman Jozef, Heilige: (III) 38
Hermans, Gustave: (II) 55, 57
Hermaphrodite: (III) 5, 15
Hermathena: (III) Hermes: (III) 141
Herrewewege, Van: (II) 152
Hexanon, objectief: (III) 71
Heyden, Hendrik van der: (III) 22
Heymans: (II) 123
Hillewerwe, Hendrik: (III) 125, 126
Hine, Lewis W.: (III) 59
Hobé, George: (II) 9, 16
Hockney, David: (II) 69
Hoe, Marc van: (III) 86
Hoeben, Jean-F.: (II) 129
Hoecke, Jan van den: (III) 28, 30, 34
Hoecke, Robert van den: (III) 34
Hoefnagel, Joris: (III) 16, 17
Hoemaker, Jan van: (II) 129, 132
Hoeydonck, Paul van: (II) 64, 67
Hoff, Van 't: (II) 149
Hoffmann, Josef: (II) 81-120, 82, 83, 84, 85, 85, 86, 87, 88, 88, 89, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100-101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116
Hofmannsthal, Hugo: (II) 109
Hoge, Oscar: (II) 34
Holbein: (III) 132
Hollander, Paul den: (III) 64
Holub, Adolf Otto: (II) 113
Homerus: (III) 158
Homerus: (II) 43
Hoogenbent, Van: (II) 157
Hoppe, Emil: (II) 113
Horta, Victor: (II) 3, 5, 100, 123, 124, 129, 132, 133, 136, 139
Horvat, Frank: (III) 64
Hoste, Huib: (II) 128, 129, 132, 136, 140, 148, 157
Houcman, Pierre: (III) 64
Houyoux, Maurice: (II) 136
Howe: (II) 116
huffel, Albert Van: (II) 128, 132, 152, 152, 153, 153
Huisman, Nele: (II) 117
Humbeek, Ernest van: (II) 19
Hütter, Blasius: (III) 13
Huvenne, Paul: (III) 162
Huysmans, Camille: (II) 123, 129
Huysens, Pieter: (III) 126, 143
Hypnos: (II) 14
- Icarus: (III) 33
Idea*: (III) 102
Ildelfonsus, Heilige: (III) 25
Indiana: (II) 72
Insingel, Mark: (II) 76
Instamatic 100 (Kodak)*: (III) 71
Io, nimf: (III) 155
Iphigenia: (III) Isabella, infante: (III) 19, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 35, 122, 123, 139, 146, 153
Isabella, koningin van Spanje: (III) 23
Isabella: (III) 3
- Jacob I, koning van Engeland: (III) 158
Jacobs, D.B.: (III) 116
Janlet, Emile: (II) 9
Jans, Edward de: (III) 146, 158
Janssens, René: (II) 3

- Jasinsky, Stanislas: (I) 136, 138
 Jeanneau, Hubert: (I) 115, 136
 Jeanneret, Pierre: (I) 29
 Jegher, Christoffel: (III) 140
 Jespers, Floris: (I) 46, 46
 Jespers, Henri-Floris: (I) 76
 Jespers, Oscar: (I) 3, 30, 46, 46, 47, 49, 128, 146, 147
 Jettmar, Rudolf: (I) 108
 Jezuskind: (III) 6, 22
 Job: (III) 2, 6
 Jones, Burne: (I) 14
 Jonghelinck, Jacob: (III) 152
 Jooris, Roland: (I) 44, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75
 Joostens, Paul: (I) 46
 Jordaens, Jacob: (III) 28, 31, 32, 124, 126, 132, 139, 143, 154, 155, 158
 Jorn, Asger: (I) 52, 52, 54, 62
 Jouve: (I) 51
 Jozef I, keizer van Duitsland: (III) 37
 Jumelle Mackenstein: (III) 58
 Jungnickel, Ludwig Heinrich: (I) 101
 Juno: (II) 141, 155
 Jupiter: (III) 141, 155
 Juvenalis: (III) 149
- Kammerer, Marcel: (I) 113
 Kandinsky, Wassily: (I) 43, 46, 52, 54
 Karel Alexander van Lotharingen: en: (II) 35, 37, 38
 Karel I, koning van Engeland: (III) 24, 34, 126, 133, 158
 Karel II, koning van Spanje: (III) 31, 35
 Karel V, koning van Spanje: (III) 3, 6, 7, 7, 8, 8, 9, 10, 16, 17, 24
 Karel van Lotharingen: (III) 25
 Karel VI, keizer van Duitsland: d: (III) 7, 35, 37
 Karel, bisschop van Beieren: (III) 17
 Kaunitz: (III) 37
 Keizerspanorama*: (III) 74, 76
 Kerchove de Dentergem, graaf de: de (I) 69
 Kertesz, André: (III) 59
 Kessel, Jan van: (III) 31
 Key, Willem: (III) 132
 Keyzer, Nicaise de: (I) 2, (III) 126
 Keyzer, Raoul de: (I) 67, 68, 68, 69, 69, 70, 72, 73, 74, 74
 Khnopf, Fernand: (I) 7, 14
 Kieckens, Christian: (I) 159
 Klee, Paul: (I) 52
 Klein, William: (III) 64
 Klein, Yves: (I) 64, 67
 Kleykens, Janine: (III) 86
 Klimt, Gustav: (I) 82, 92, 94, 95, 100, 101, 112
 Kodak Ltd.*: (III) 71
 Kodamatic-systeem*: (III) 77
 Kokoschka, Oskar: (I) 108
 Konica C35 autofocus*: (III) 71
 Koninck, Louis-Herman de: (I) 3, 28, 28, 132, 150, 150, 151
 Köningsmarck, graaf: (III) 18
 Konishiroku: (III) 71
 Kooning, Willem de: (I) 52
 Kousbroek, Rudy: (I) 56, 59
 Kouwenaar, Gerrit: (I) 54, 55, 58, 59, 60-61
 Kramer: (I) 149
 Kraus, Karl: (I) 101
 Kreit, Willy: (I) 32
 Kriekinge, Jozef van: (I) 136
 Kröller-Müller, Familie: (I) 123
 Kropholler, A.J.: (I) 129
 Kühn, Heinrich: (III) 45, 55, 56
 Küsters, Hans-Martin: (III) 64
- Laeyens, Matthijs de: (I) 141
 Lalaing, Antoine de: (III) 2, 6
 Lambot, Emile: (I) 12-13, 13
 Land, Edwin: (III) 64, 71
 Langerock: (I) 152
 Lasker-Schüler: (I) 51
 Lasoen, Patricia: (I) 70
 Laterna magica, polychrome*: (III) 73
 Le Corbusier: (I) 3, 29, 86, 110, 132, 136, 146, 155, (III) 44
 Leben, H.: (III) 129
 Leborgne, Henri: (I) 137
 Leborgne, Marcel: (I) 137, 138
 Ledel, Dolf: (I) 128
 Leeuw, Bert de: (I) 63
 Lefébure, Charles: (I) 123
 Leganés, markies van: (III) Leica I Luxus*: (III) 62
 Leica*: (III) 59
 Leigh, Dorian: (III) 66-67
 Leitz, Ernst: (III) 62
 Lenglet, Jacques Joseph: (I) 3, 28, 28, 150, 151
 Leonard, Jos: (I) 46, 47
 Leoni, Pompeo: (III) 17
 Leopold I, keizer van Duitsland: (III) 35, 37
 Leopold II, koning: (I) 84, 152
 Leopold III, koning: (I) 128
 Leopold-Wilhelm, aartshertog: (III) 34, 34, 35, 36, 37
 Lerma, hertog van: (III) 24
 Leurs, Stan: (I) 136
 Levetus, A.S.: (I) 84
 Ley, Dr.: (I) 150, 151
 Leyden, Aertgen van: (III) 132, 152
 Leyden, Lucas van: (III) 132
 Lichtenstein, Roy: (I) 67
 Licino, Bernardino: (III) 27
 Liebaers, Herman: (I) 116
 Liebknecht, Karl: (I) 48
 Ligne, Jean de: (I) 132
 Lippens, Jules: (I) 138
 Lippens, Maurice: (I) 125
 Lipsius, Justus: (III) 148, 149
 Lodewijk XIII, koning van Frankrijk: (III) 28, 159
 Löffler, Berthold: (I) 101
 Long, Richard: (I) 75
 Loon, Theodoor van: (III) 24
 Loos, Adolf: (I) 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 119
 Loquet: (I) 136
 Loyer, François: (I) 115
 Loyola, Ignatius van, Heilige: (III) 38
 Lucassen, Reinier: (I) 68, 68, 69, 69, 72, 73
 Lucebert (Lubertus Jacobus Swaenswijk): aenswijk (I) 54, 59, 59, 75
 Luksch, Richard: (I) 101
 Luksch-Makowsky, Elena: (I) 101
 Lumière, Auguste: (III) 64, 74, 75
 Lumière, Louis: (III) 64, 74, 75
 Lumière-groep: (I) 32
 Lurcat: (I) 110
 Luther: (III) 8
 Lux, Joseph August: (I) 112
 Luxemburg, Rosa: (I) 48
- Maagd: (III) 38
 Mack, Heinz: (I) 64
 Mackintosh, Charles Rennie: (I) 102, 103, 105, 116
 MacPherson, Robert: (III) 55
 Maddox, Richard Lee: (III) 50
 Madonna van Leuven: (III) 22
 Madonna: (III) 22, 25, 136
- Madsen, Stephan Tschudi: (I) 86
 Maele, Marcel van: (I) 63, 78, 78
 Maes, Joseph: (III) 74, 76
 Maes, K.: (I) 146
 Maeyer, Dr.: (I) 136
 Magritte, René: (I) 2, 54, 76
 Mahler, Alma: (I) 116
 Mahler, Gustav: (I) 116
 Malevitch, Kasimir Severinovitsj: (I) 43
 Mallet-Stevens, Robert: (I) 110, 112, 115
 Man, Hendrik de: (I) 38, 128
 Manders, Karel van: (I) 2
 Manet, Edouard: (I) 26
 Mannes, Leopold: (III) 78
 Mantegna: (III) 124
 Mantua, hertogen van: (III) 34
 Manzoni, Piero: (I) 64
 Mara, Pol: (I) 63, 67, 70, 71
 Marc, Franz: (I) 48, 48
 Marcelinas, heilige: (I) 152
 Marcus, heilige: (III) 152
 Margaretha van Oostenrijk: (III) 2, 3, 4, 5, 6, 6, 10, 24
 Margaretha van Parma: (III) 9, 10
 Margarita, infante: (I) 2
 Margold, Emanuel Josef: (I) 111, 112, 113, 113, 114
 Maria: (III) 22, 137, 139
 Maria Theresia, keizerin van Duitsland: (III) 2, 25, 35, 37, 38
 Maria van Bourgondië: (III) 2, 3
 Maria van Hongarije: (III) 3, 6, 10, 13
 Maria-Anna, aartshertogin: (III) 35
 Maria-Elisabeth, aartshertogin: (III) 35
 Marlart, Jean: (III) 3
 Mariborough, hertog van: (III) 25
 Maro, Vergilius P.: (III) 145
 Mars: (II) 141, 161
 Martens, Dr.: (I) 124, 126, 128
 Masereel, Frans: (I) 51
 Mathieu, G.: (I) 52
 Matthias, keizer van Duitsland: (III) 17, 18
 Maximiliaan I van Oostenrijk: (III) 2, 3
 Maximiliaan II, keizer van Duitsland: (III) 8, 9, 16, 17, 19
 Maximilianus: (III) 150
 Maxwell, James Clerk: (III) 78
 Mayer, Marcel: (I) 67
 Medici, Maria de: (III) 122, 124, 158, 159
 Meester van 1499: (III) 6
 Mehring, Walter: (I) 48, 49
 Meigs: (I) 116
 Meleager: (III), 161
 Mellor: (I) 116
 Memling, Hans: (III) 5
 Mercurius: (III) 154, 155
 Messias: (I) 110
 Mestdagh, Luk: (III) 96
 Mestral, Olivier: (III) 52
 Metsovaara, Marjatta: (III) 84
 Metsys, Quinten: (III) 22, 25, 27, 124, 126, 132
 Metzinger: (I) 46
 Metzner, Franz: (I) 83, 86, 101
 Meunier, Constantin: (I) 6, 18, 18, 128
 Meurs, van: (III) 124
 Meyfroidt, Jan: (III) 111
 Meyt, Conrad: (III) 3
 Michaux, Henri: (I) 52
 Michiels, Ivo: (I) 64, 67
 Midas: (I) 108, (III) 32
 Mildert, Hans van: (III) 124, 151, 154
 Miljutin: (I) 130
 Millet: (I) 123
 Minerva: (III) 18, 144
 Minne, Georges: (I) 6, 26, 38, 92
- Minne, Joris: (I) 128
 Minne, Marie: (I) 38
 Miraeus, Aubertus: (III) 21, 22, 153
 Miraeus, bisschop van Antwerpen: (III) 153
 Miragioscope*: (III) 52, 53
 Misonne, Leonard: (III) 59
 Moenaert, Raymond: (I) 129, 130
 Moens: (I) 51
 Moholy-Nagy, Laszlo: (III) 59
 Molanus: (I) 140, 150
 Mols, Frans: (III) 132, 136
 Momper, Joos de: (III) 13
 Monckhoven, Désiré: (I) 59
 Mondriaan, Piet: (I) 42, 43, 74, 149
 Monier, G.: (I) 146
 Mont, Hans: (III) 16
 Montfort, Jan van: (III) 27
 Mor, Antoon: (III) 132, 139
 Moreau, Gustave: (I) 14
 Moretus, Balthasar: (III) 123, 139, 148, 149, 152
 Morial, L.: (I) 16-17
 Moro, Antonio: (III) 9, 10, 11, 24
 Morris, Robert: (I) 74
 Morris, William: (I) 102, 108
 Moser, Koloman: (I) 101, 102, 107, 108, 112
 Mostaert, Gilis: (III) 13
 Mostaert, Jan: (III) 6
 Muziano: (III) 132
- Nagel, G.: (I) 111
 Namen, Jean Sayve van: (III) 13
 Napoleon: (III) 154
 Narcissus: (III) 161
 Navez, François-Joseph: (I) 3, 8
 Nechansky, Arnold: (I) 113
 Neck, Dr. Van: (I) 143, 144
 Neck, Joseph van: (I) 136
 Neck, Van: (III) 58
 Neeffs, Pieter: (III) 27, 34, 140
 Neerman, Marc: (I) 136, 138
 Neerman, Philippe: (III) 102
 Neptunus: (III) 139
 Nero, keizer: (III) 148
 Niépce, Joseph Nicéphore: (III) 47, 52, 53, 78
 Nietzsche: (I) 108
 Noë: (III) 3
 Noiret, Joseph: (I) 52, 54
 Nonnius, Ludovicus: (III) 143
 Noort, Adam van: (III) 27, 135, 143, 156
 Nougé: (I) 54
 Nouveau Phénacosciope*: (III) 76
 Nul*: (I) 64
- O.L.V. Middelaers van de Goddelijke inspiratie (I) 25
 O.L.V. Onbevleekt Ontvangen: (I) 23
 Olbrich, Joseph Maria: (I) 105, 110, 115
 Oldenburg: (I) 72
 Olivaris, graaf: (III) 24
 Omphale: (III) 160
 Onze-Lieve-Vrouw: (III) 136
 Ophovius, Michael: (III) 154, 155
 Orley, Barend van: (III) 3, 3, 4, 5, 6, 7, 7, 10
 Ortelius, Abraham: (III) 152
 Ost, Alfred: (I) 2
 Ostajien, Paul van: (I) 46, 46, 47, 48, 48, 49, 50, 51, 58, 75, 76
 Osthaus, Karl-Ernst: (I) 128
 Otlet, Paul: (I) 140
 Oud, J.J.P.: (I) 149, 157
 Ovidius: (III) 43, 5, 15, 31, 33, 155, 158, 161

- Palamedesz, A.: (II) 134
Palladio: (II) 16
Pan: (II) 161
Panamarenko: (I) 67
Panneels, Willem: (II) 133
Paolozzi, Eduardo: (I) 67
Papebrochius, Daniël: (II) 124
Parijs, Ernemann en Dresden*: (II) 77
Paris: (II) 158
Parmeggiano: (II) 17
Parmentier, Pol: (II) 11
Parthasias: (II) Patenir, Joachim: (III) 10, 11
Pathé Baby*: (II) 75, 77
Pathé Frères*: (II) 75
Pathé KOK-apparaat*: (II) 77
Pathé, Charles: (II) 74, 75, 77
Patris: (I) 132
Patteeuw, Roland: (I) 70
Pausias: (III) Pawek, Karl: (III) 50
Paynjon: (I) 152
Péchère, R.: (I) 128
Pechstein, Max: (I) 51
Pedersen, Carl-Henning: (I) 54
Peemans, Gerard: (II) 158
Peeters, Henk: (I) 64
Peeters, Jozef: (I) 33, **33**
Peeters: (I) 157
Peiresc, Nicolaas de: (II) 148
Pelsemeer, Edmond: (I) 14
Penn, Irving: (III) 64
Pepijn, Maarten: (II) 139
Peppiat, M.: (I) 9
Péreal, Jean: (II) 3
Perez, Antonio: (III) 10
Permeke, Constant: (I) 35, 72
Pernath, Hugues C.: (I) 63, 66, 67
Perraud: (II) **41**
Perret, Auguste: (I) 123
Perseus: (II) 141, 152, 158, 161
Persico, Edoardo: (I) 110, 112
Perugino: (II) 132
Petel, Georg: (II) 148, **149**
Petit, Fernand: (I) 124
Petzval, Joseph: (III) 52
Phénakistiscope de Projection*: (III) 74, **76**
Phénakistiscope*: (II) 74
Piles, Roger de: (II) 135
Philippi, Frank: (III) 64
Philips (neef van P.P. Rubens): (III) 123, 135, 143
Philostratos: (III) 141
Picasso, Pablo: (I) 43, 72, (III) 68
Piene, Otto: (I) 64
Pijpelincx, Maria: (II) 135, 156
Pilles, Roger de: (III) Plantijn: (III) 123
Plateau, Joseph: (III) 74, 76
Plato: (II) 141
Plinius: (II) 141
Poelenburgh, C.: (II) 134
Polak, Michel: (I) 115, **131**, 132
Polaroid Corp.*: (III) 64, 71
Polaroid SX-70*: (II) 71
Pollock, Jackson: (I) 52
Polyxena: (II) 158
Pomona: (II) 142
Pompe, Antoine: (II) 31, 128, 129, 132, 140, 143, **144**, 145, 146
Pontius, Paulus: (III) 133
Ponz: (II) 145
Poppovits, Cesar: (I) 113, **114**
Porcellis, J.: (III) 134
Portaels, Jean-François: (I) 3, 7, 8, 15
Poulain, Norbert: (I) 39, 159
Pourbus, Frans: (II) 133
Poussin: (II) 150 Powolny, Michael: (I) 87, 101
Praet, Frans van: (II) **106-107**
Praetere, Jules de: (I) 129
Priamus: (II) 158
Procis: (II) 161
Proserpia: (II) 141
Prutscher, Otto: (II) 113
Pruym, Pelagia: (I) 33
Pyramus: (II) 161
Quellinus, Erasmus: (II) 28, 31
Quellinus, Jan Erasmus: (III) 37
Quenedy, Edmont: (III) 52
Raes, Hugo: (I) 63
Rafaël: (II) 132, 134
Raimondi, Mercantonio: (III) 134
Raveel, Roger: (I) 67, **68**, 68, 69, 69, 70, 71, 72, 74, 75
Ray, Man: (III) 59
Raysse, Martial: (I) 67, **67**
Reeth, Bob van: (I) **118**
Rembrandt: (I) 2, 43, (II) 122
Renger-Patzsch, Albert: (III) 59, **61**
Restany, Pierre: (I) 67
Riboud, Marc: (III) 64
Richardot, Jean: (II) 21
Richelieu: (II) 159
Ridder, De: (I) 132
Rietveld, Gerrit: (I) 157
Rigotti, Annibale: (I) 110, 115
Rijckaert III, David: (II) 34
Rijckere, Bernard de: (II) 132
Ripper, Jack the: (I) 69
Robie, Jean-Baptiste: (I) **10**
Robinson, Henry Peach: (III) 55
Rockox, Nicolaas: (II) 27, 28, 123, 152
Rohe, Mies van der: (I) 146
Rolleiflex*: (II) 59, **62**
Romano, Giulio: (II) 124
Rommens, Paul: (III) **111**
Roome, Jan van: (II) 6
Roosens, Laurent Dr.: (III) 42, 79
Rooses, Max: (II) 122, 126, 129, 130
Rooskens, Anton: (I) 54
Roover, Adriaan de: (I) 67
Rosa, Jozef de: (III) 38
Rosenberg, H.: (I) 52
Rosenquist, James: (I) 67
Rothko, Mark: (I) 52
Rott, André: (III) 78
Rottenhammer, Hans: (III) 27
Rotterdam, Erasmus van: (II) 6
Rousseau, Jean-Jacques: (I) 38
Rousseau, Victor: (I) 26
Rubbers, Paul: (I) 129
Rubens, Albert, zoon van P.P. Rubens: (III) 124, 142
Rubens, Bartholomeus: (II) 156, 157
Rubens, Clara Johanna, dochter van P.P. Rubens: (II) 156
Rubens, Constantina Albertina, dochter van P.P. Rubens: (III) 156
Rubens, Frans, zoon van P.P. Rubens: (III) 153, 156
Rubens, Isabella Helena, dochter van P.P. Rubens: (II) 156
Rubens, Jan: (II) 156, 157
Rubens, Nicolaas, zoon van P.P. Rubens: (II) 142, 156
Rubens, Peter: (III) 157
Rubens, Pieter Paul: (I) 43, (II) 13, 19, 21, 22, 24, 25, 25, 26, 27, **27**, 28, 29, 30, 31, 32, **33**, 38, 38, 127, 135, 136, 136, **137**, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 151, 155, 157, 159, 160, **161**
Rubens, Philip, zoon van P.P. Rubens: (II) 156
Rubens, Philips, broer van P.P. Rubens: (III) 148, 149
Rubens, Serena, Clara, dochter van P.P. Rubens: (II) 156
Rubenstein, Helena: (III) 66-67
Rückers: (II) 139
Rudolf II, keizer van Duitsland: (III) 7, 13, **14**, **14**, 16, 17, 18, 24, 34, 36
Ruelens, Charles: (II) 122, 129
Ruskin, John: (I) 102, 107
Ryssel, Daniël van: (I) 70, 71, 72
Saarinen, Eiel: (I) **115**, 116
Sadeleer, Egidius de: (II) 17, 18
Saedeleer, Elisabeth de: (I) 128
Saftleven, C.: (II) 134
Saintenoy, Jacques: (I) 136
Saintenoy, Paul: (I) 136
Saksen-Weimar, Wilhelm-Ernst van: (I) 123
Salmacis: (II) **5**, **15**
Salu, Ernest: (I) **1-40**, 18, **20**, 20
Salu, Luc: (III) 79
Samuel, Charles: (I) 18, **19**, **21**
Sandrart, Joachim von: (II) 145
Sano, Karel: (II) 42
Sant'Elia, Antonio: (I) **114**, 115
Santvoort, Linda van: (I) 39
Satz-Tessar, objectief: (II) 71
Savery, Roelandt: (II) 16, 17
Saverys, Albert: (I) 124, **125**
Savoie, Filibert van: (II) 5, 6
Saxen, Anna van: (II) 156
Scamozzi: (II) 124
Schadde, J.: (II) 44
Scheelen, Walter: (II) 39
Schellekens, Jozef: (I) 138
Schierbeek, Bert: (I) 54, 59
Schillemans, Julien: (I) 136
Schimkowitz, Othmar: (I) 108
Schinkel: (I) 124
Schippers, K.: (I) 75
Schleiss-Simandl, Emilie: (I) 101
Schmidt, Richard professor: (I) 111, 115
Schmitz, M.: (I) 124
Schönberg, Arnold: (I) 108, 109
Schönthal, Otto: (I) 113
Schoonhoven, Jan: (I) 64
Schorel, Jan: (II) 132
Schorel, Petrus Frans Gisbert, Ridder van: (II) Scorel, Jan van: (II) 10
Scott, M. H. Baillie: (I) 116
Scutenaire: (I) 54
Schwabe, Nicolaus: (II) 152
Sebastian, Heilige: (II) 21
Secq, Henri Le: (III) 52
Segal, George: (I) 67
Seghers, Daniël: (II) 38, 132, **144**
Seghers, Gerard: (II) 27, 28
Seisenegger, Jacob: (III) 7
Sekler, Eduard F.: (I) 82, 86, 112
Selkirk, Neil: (II) 70
Seneca, Lucius Annaeus: (II) 141, **148**, 149
Serbruyens: (I) 157, **158**
Serlio: (II) 124
Servaes, Albert: (I) 36
Sêthe, Maria: (I) 6, 124
Seuphor, Michel: (I) 33
Severen, Dan van: (I) 64, 66, **66**
Seymour, David: (II) 64, **69**
Signac, Paul: (I) 6
Silenus: (II) 144, **145**
Simeon: (I) 84
Sint-Fransiscus a Paulo: (III) 146
Sint-Jan de Doper: (II) 156
Sint-Jan-Baptist: (II) 25
Sint-Lucas: (I) 25
Sint-Thomas: (II) 25
Sitte, Camillo: (I) 139
Sittow, Michel: (III) 5, 6
Slagter, Erik: (I) 59
Smets, Marcel: (II) 159
Smits, Jacob: (II) 26, 27
Smolderen, Jozef: (I) 129, 132
Snayers, Pieter: (II) 24, 27, 28, 31, 32
Snoek, Pau: (I) 63, 75
Snyders, Frans: (II) 27, 31, 132, 133, 144, **145**
Snyers, Leon: (I) 115
Socrates: (II) 141
Solway, Lucien: (I) 9
Somers, R.: (II) 44
Sonck, Jacques: (II) 79
Sophocles: (II) 141
Sperling, Otto: (II) 146
Spittaël, Marcel: (I) 138
Spoerri: (I) 67
Spranger, Bartholomeus: (II) **15**, 16, 17, **18**
Stahl: (I) 143
Starhemberg: (III) 37
Steenbergen, Edouard van: (I) 136, 138
Stegemann, A.: (II) 45
Steinert, Otto: (III) 64, **65**
Stevens, Pieter: (II) 16, 27
Stevens, Suzanne: (I) 115
Stieglitz, Alfred: (II) 50, **51**, 59
Stockmans, Piet: (II) 94
Stoclet, Adolphe: (I) 82, 84, 91, 92, 97, 115
Storie, José: (I) 9, **17**
Stramm: (I) 51
Strauven, Francis: (I) 109
Strudel, Peter Paul: (III) 37
Stuckenberg, Fritz: (I) 48
Studienkamera*: (II) **45**
Stynen, Léon: (II) 124, 138, **154**, 155, **155**, **156**
Succa, Jacobus de: (II) 152
Sue, Louis: (II) 115
Sullam, Guido Constante: (II) 110
Sulsberger: (III) 152
Sutter, Jules de: (I) 37
Swaelmen, Louis van der: (I) 128, 129, **130**, 132, 140, 146
Sweet Liberty, bergnimf: (III) 55
Syrinx: (II) 161
Sztternfeld, Paul: (I) **117**
Talbot, William Henry Fox: (III) 47, 49, 52, 78
Tapié, M.: (I) 52
Tas, Filip: (II) 64, **65**
Teirlinck, Herman: (I) 128
Teniers II, David: (II) 34, 34, 35, **36**, 126
Tertzweil, A.: (I) **16-17**
Tessin, Nicodemus: (II) 130
Theresia, van Avila, heilige: (III) 144
Thirion, Carlos: (I) 132
Thisbe: (II) 161
Thulden, Theodoor van: (II) 28, 31, 144, **146**, 148, 152
Thys, Peter: (II) 34
Thyssen, M.: (I) 144
Thimantes: (II) 141
Tibaldi, Pelligrino: (III) 10
Tijl en Nele: (I) 19
Tinguely, Jean: (I) 67
Tintoretto: (II) 132
Titiaan: (II) 7, 10, 17, 21, 24, 132, 139

Tobey, Mark: (I) 52
 Tolstoï, Leo: (I) 38
 Toscane, groothertog van: (III) 16
 Toulouse-Lautrec: (I) 6
 Tress, Arthur: (III) 64
 Trevisiol, Robert: (II) 116
 Tropsch, Rudolf: (II) 115
 Troyer, Prosper de: (II) 46
 Tudor, Mary: (III) 10

Ubac: (I) 54
 Uden, Lucas: (III) 152
 Uecker, Günther: (I) 64
 Uelsman, Jerry: (III) 64
 Univeral Juwel*: (II) 62
 Unwin, Raymond: (II) 140
 Urban, Josef: (II) 116
 Urbanus VIII, paus: (III) 145
 Urfé, Geneviève 'd, hertogin van van Croy: (II) 27
 Utrecht, Jacob Claesz. van: (III) 139, 156, 157

Vaenius, Otto: (III) Vaerenbergh, Van: (II) 138
 Vaerwyck, Valentin: (II) 136
 Valcke, Willy: (II) 138
 Valckenborgh, Lucas van: (III) 13
 Vandenbreeden, Jos: (II) 116
 Vandercam, Serge: (I) 63
 Vanderstappen, Charles: (I) 3
 Vandervelde, Emile: (II) 123, 128
 Vandervoort, Pierre: (II) 35
 Vanroy, Dolf: (II) 11
 Vanzype, Gustave: (II) 13
 Vasari: (III) 122, 124
 Vecchio, Palma: (III) 132
 Veen, Otto van: (III) 13, 20, 21, 22, 135, 148, 152, 153, 157
 Velasquez, Diego: (II) 2, (III) 31
 Velde, Henry van de: (I) 3, 6, 16, 26, **121**, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 139, 143, 144, 146, 152, 155 Velde, Thyl van de: (II) 128
 Ven, Firma Van de*: (II) 150, 155
 Venius, Gisbertus: (III) 20
 Venus: (II) 138, 161
 Verbanck, Robert: (II) 158
 Verbeeck, Christiane: (II) 101
 Verbruggen, Pierre: (II) 136
 Vercruyssen, Jeroen: (II) 55
 Verhaegen, Arthur: (I) 7
 Verhaegen, Pieter-Jozef: (III) 38
 Verhaeght, Tobias: (III) 13, 135
 Verhaeren, Emile: (II) 26, 128
 Verhaert Design and Development*: (III) 116
 Verheyen, Jef: (II) 64, **65**, 66
 Verlat: (II) 15
 Vermaercke: (II) 159
 Vermeyen, Jan Cornelisz.: (III) 6, 7, 8
 Vermeylen, August: (II) 27
 Veronese, Paolo: (III) 17, 132, 152
 Verstrepen: (II) 155
 Vertumnus: (III) 142
 Verwee, Alfred: (II) 2
 Verwilghen, Raphaël: (II) 124, 128, 132, 136, 138, 139, 140
 Vesta: (III) 141
 Vijftigers*: (I) 44, 56, 58, 75
 Vijvere, M. van de: (III) 108
 Villiers, George, hertog van Buckingham: (III) 34, 122, 158
 Vinci, Leonardo da: (III) 47, 161
 Vincidor, Tommaso: (III) 27
 Vinkenoog, Simon: (II) 54, 56, 59

Viollet-le-Duc: (I) 139, 149, 152
 Virgilius: (I) 43
 Vitruvius: (III) 124
 Vogels: (II) 146
 Vondel: (I) 43, (II) 136
 Voorde, Oscar van de: (II) 132
 Voorde, Urbain van den: (II) 50
 Voragine, Jacob: (III) 150
 Vos, Cornelis de: (III) 13, 28, 31, 153
 Vos, Judocus de: (III) 8
 Vos, Maarten de: (III) 21
 Vos, Paulus de: (III) 31, 32, 132
 Vos, Simon de: (III) 27, 132
 Vranckx, A.: (III) 156
 Vrancx, Sebastiaan: (III) 27, 132, 156
 Vree, Paul de: (II) 63, 67, 76, 76
 Vriendt, Frans Floris de: (III) 35
 Vries, Adriaan de: (III) 17
 Vries, Hans Vredeman de: (III) 124, 154
 Vroom, Ivo: (II) 76
 Vulcanus: (III) 141

Wael, Cornelis de: (III) 152
 Wael, de L.: (II) 129
 Waerndorfer, Fritz: (I) 101, 103, 112
 Wagner, Otto: (II) 102, 105, **106**, 106, **107**, 108, 109, 110, 115
 Walker, Ets.: (III) **45**
 Warhol, Andy: (I) 67
 Watkins, Carleton E.: (III) **49**, 50
 Wauters, Emile: (II) 7, 9
 Wauters, Joseph: (II) 123
 Webern: (II) 108
 Wedgwood, Thomas: (III) 47
 Wells, H.G.: (II) 145
 Wenseleers, Luc: (I) 70
 Werfel: (II) 51
 Wesselman, Tom: (II) 67
 Weston, Edward: (III) 59, 63
 Weyde, Edith: (III) 78
 Weyden, Rogier van der: (III) 5, 14
 Wierix, Jan: (III) 26
 Wiertz, Antoine: (II) 2, **4**
 Wildens, Jan: (III) 27, 132, 133, **138**, 139, 143
 Willaert, Joseph: (II) 70, 71, 72
 Willem van Oranje: (III) 10
 Wils: (I) 149
 Winders, Max: (II) 141
 Wispelaere, Paul: (I) 64
 Wit, Jacob de: (III) 151
 Wladislas IV, koning van Polen: (III) 26, 27, 146
 Woestyne, Gustave van de: (II) 128
 Wolfers, R.: (II) 124
 Wols: (I) 52
 Wolvekamp, Theo: (II) 54
 Worringer, Wilhelm: (II) 46
 Wouters, Frans: (III) **138**
 Wouters, Rik: (I) 46
 Wouwer, Jan van de (Woverius): (III) 27, 124, 126, 146, 149
 Wulf, De: (II) 149

Ybarra, Esteban de: (III) 14

Zegers, Gerard: (III) 158
 Zeiss, Carl Jena Tessar: (III) 62
 Zeiss-Ikon A.G.*: (III) 71, 77
 Zero*: (II) 64
 Zeuxis: (III) 141
 Zevi, Bruno: (I) 110
 Zwijger, Willem de: (III) 156
 Zwingli: (III) 8

(II): jaargang 1987
 (III): jaargang 1988
 *:groep of commerciële naam

romein: tekstvermelding
vet: kleurenillustratie
cursief: zwart-witillustratie



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Trommelstraat 1
9000 Gent