





Michiel Coxcie (1499-1592)

De Vlaamse Rafaël

Inleiding

De zestiende eeuw is voor onze gewesten een bijzonder fascinerende episode. De Nederlanden zijn toen tot hun grootste bloei gekomen, maar tijdens de Opstand zijn de donkerste bladzijden van onze geschiedenis geschreven.

Het begin van die eeuw was een tijd van grote intellectuele vrijheid en bedrijvigheid. Het humanisme ontwikkelde zich in de veertiende en vijftiende eeuw in Italië, met verlichte geesten zoals Francesco Petrarca (1304-1374) en Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). De nieuwe wind waaide vervolgens doorheen heel Europa en kreeg ook in de Nederlanden een grote weerklank. In de zestiende eeuw beleefde het humanisme hier zijn hoogdagen. In Leuven stichtte Desiderius Erasmus (ca. 1466/69-1536) het Collegium Trilingue en verscheen het bekende boek *Utopia* van Thomas More (1478-1535), uitgegeven door Dirk Martens (ca. 1446-1534). De geneeskunde zette grote stappen vooruit door de inzichten van Andreas Vesalius (1514-1564).

Ook op het gebied van de beeldende kunst is er een grote creatieve energie. Zowel in Italië als in Vlaanderen ontstaan in de vijftiende eeuw vernieuwende kunstwerken. De koepel van de Dom van Firenze door Filippo Brunelleschi (1377-1446) beschouwt men als het startschot voor de renaissancekunst. Ongeveer tegelijkertijd ontwikkelde zich in de Nederlanden de schilderschool van de Vlaamse primitieven. Vanaf Jan van Eyck (ca. 1390-1441) en Rogier van der Weyden (ca. 1400-1464) volgen de absolute meesters elkaar op: Dieric Bouts (ca. 1415/20-1475), Hans Memling (ca. 1435-1494), Hugo van der Goes (ca. 1440-1482), Gerard David (1460/65-1523), Quinten Metsijs (ca. 1466-1530), Bernard van Orley (1487/91-1541). Tegen het einde van de vijftiende eeuw tot ongeveer 1520 beleefde de kunst in Italië haar orgelpunt met de bijna mythische kunstenaars Rafaël (1483-1520), Michelangelo (1475-1564), Da Vinci (1452-1519) en Titiaan (1487/90-1576).

Het is in die periode van ongebreidelde creativiteit dat we Michiel Coxcie moeten situeren. Hij werd geboren tegen het einde van de vijftiende eeuw en stierf in 1592. Hij heeft alle dramatische omwentelingen van de zestiende eeuw meegemaakt: de reformatie, de Beeldenstorm en het katholieke antwoord daarop. Op artistiek vlak was hij een levende verbinding tussen de Vlaamse primitieven en de barok. Op het moment dat hij werd geboren was Gerard David nog actief en Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516) stond op het toppunt van zijn kunnen. Op het moment dat Coxcie stierf was Peter Paul Rubens (1577-1640) bezig met zijn opleiding in Antwerpen.



Inhoud

- 3 Michiel Coxcie (1499-1592)
Brug tussen de Vlaamse primitieven
en de barok van Rubens
- 16 De artistieke persoonlijkheid van Coxcie
De diepere betekenislagen van zijn werken
- 40 Praktisch

Michiel Coxcie

(1499-1592)

Brug tussen de Vlaamse primitieven en de barok van Rubens



Michiel Coxcie, (detail)
De Maagschap van de heilige Anna, 1540, olieverf op paneel,
245 x 191 cm
STIFT KREMSMÜNSTER,
KREMSMÜNSTER

Omgeving van Bernard van Orley (detail), *Polyptiek met de dood van Maria*, 1520, olieverf op paneel,
120 x 332 cm
VERZAMELINGEN O.C.M.W.,
BRUSSEL

Over de eerste levensjaren van Michiel Coxcie is nagenoeg niets gekend. Er is geen enkel archiefstuk teruggevonden over de jeugd en de opleiding van de kunstenaar. Uit latere bronnen kan men indirect het geboortjaar 1499 afleiden. Ook zijn geboorteplaats blijft onzeker. We mogen aannemen dat hij van Mechelen afkomstig was. En over zijn opleiding hebben we evenmin absolute zekerheid. Er is verwezen naar de vader van Michiel Coxcie, maar deze stelling was het resultaat van een verkeerde interpretatie van archiefmateriaal. Ook Rafaël van Urbino is genoemd, maar ook dit lijkt onrealistisch. Rafaël stierf in 1520 in Italië. Indien Coxcie hem gekend zou hebben, had hij al de leeftijd om zelf de opleiding achter de rug te hebben. Alles wijst naar het atelier van de Brusselse meester Bernard van Orley. Er zijn meerdere argumenten die dat staven. Zo genoten Bernard van Orley en Coxcie tijdens hun verblijf in Rome de gunst van dezelfde beschermheer, de machtige Nederlandse kardinaal Willem van Enckevoirt (1464-1534). Het is dus niet ondenkbaar dat van Orley zijn leerling, die de reis naar Italië ging maken, heeft aangeprezen bij zijn vroegere beschermheer. Ook heeft Michiel Coxcie de ontwerpopdracht voor de glasramen van de Brusselse kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele overgenomen van Bernard van Orley. Coxcie was, net zoals van Orley, niet enkel schilder maar evengoed bedreven in het ontwerpen van glasramen en wandtapijten. Deze nieuwe benadering moet hij in het Brusselse atelier gezien hebben. En in zijn befaamde *Schilderboek* vermeldt de kunstenaarsbiograaf Carel van Mander in 1604 dat Coxcie zijn opleiding heeft genoten bij "Bernard van Brussel".

NAAR ITALIË

1516 was een fantastisch jaar in de Nederlanden. Thomas More publiceerde zijn *Utopia* in Leuven en er kwam een kunstwerk van wereldformaat naar het Hertogdom Brabant. De levensgrote ontwerpen, de kartons, voor een van de meest illustere wandtapijtreksen ooit arriveerden in het atelier van meesterwever Pieter van Aelst (ca. 1450-1531) in Brussel. Paus Leo X (1475-1521) had de tapijtenreeks van tien stuks besteld voor de Sixtijnse Kapel. De ontwerpen werden gemaakt door Rafaël in Rome en de uitvoering gebeurde in Brussel, de stad van de beste wevers. Deze kartons in het atelier van de tapijtmaker moeten een openbaring zijn geweest voor de lokale schilders. Voor het eerst was er kunst van de Hoog-Renaissance aanwezig in de Nederlanden, en dan nog van de grootmeester Rafaël zelf. Kunstenaars, zoals Bernard van Orley, konden nu de nieuwe stijl bestuderen. Maar het smaakte duidelijk naar meer, want verschillende kunstenaars gingen op weg over de Alpen om zelf de antieken te bekijken. Voordien waren er al enkele meesters vertrokken naar Italië. Men neemt aan dat Jan van Eyck de Italiëreis heeft gemaakt en ook Jan van Scorel (1495-1562) verbleef er enkele maanden in 1508. Pieter Coecke van Aelst (in 1525-1526) behoort eveneens tot de eerste Romereizigers. Maar het is Michiel Coxcie die zich als eerste bijna permanent heeft gevestigd in Italië.

De vroegste sporen van Michiel Coxcie zijn terug te vinden in zijn Romeinse periode. De bekende kunstenaarsbiograaf Giorgio Vasari (1511-1574) heeft Coxcie persoonlijk gekend en weet dat Coxcie de fresco's in de Santa Maria dell'Anima had geschilderd in opdracht van kardinaal van Enckevoirt. De fresco's zijn waarschijnlijk rond 1531 geschilderd. De frescotechniek was een typische schildertechniek van de Italiaanse Renaissance, en minder van de noordelijke schilderkunst omdat het klimaat hier te vochtig was. Coxcie moet deze relatief moeilijke techniek dus ten zuiden van de Alpen hebben geleerd, wat doet vermoeden dat hij al een hele tijd in Italië was toen hij aan de opdracht begon. Het betekende meteen zijn doorbraak in de eeuwige stad. Hierna werd hij opgenomen in de Romeinse *Compagnia di San Luca*. Het was een hele erkenning om als een van de eerste Vlamingen te worden opgenomen in de gilde van kunstenaars van de stad van de Hoog-Renaissance. Coxcie bleef nog tot het einde van de jaren 1530 in Italië en realiseerde verschillende opmerkelijke opdrachten en kunstwerken. Zo was hij betrokken bij de decoratie van de nieuwe Sint-Pietersbasiliek. De fresco's die hij voor de eerste Basilica Major van het christendom vervaardigde zijn niet bewaard gebleven. Door de vele verbouwingen tussen 1506, het jaar van het begin van de bouw van de nieuwe Sint-Pieter, en haar inwijding in 1626, hebben de muren waarop Coxcie zijn fresco's had aangebracht moeten wijken voor meer ruimte. Toch toont het aan dat Coxcie wel degelijk werd gewaardeerd in Rome. Naast deze grote officiële opdrachten heeft hij ook andere belangrijke werken gerealiseerd, zoals het schilderij *De Grot van Plato* en de grafiekreeks over de geschiedenis van de antieke figuur Psychè.



Rafaël, *Paulus en Barnabas in Lystra*, 1515-1516, verf en houtskool op papier op canvas, 347 x 532 cm
VICTORIA & ALBERT MUSEUM, Londen

Michiel Coxcie, *De heilige Drievuldigheid en de heilige Barbara met Kardinaal Enckevoirt*, 1534, fresco, DE KERK VAN DE SANTA MARIA DELL'ANIMA, Rome



Michiel Coxcie,
*De Maagschap van de heilige
 Anna*, 1540,
 olieverf op paneel,
 245 x 191 cm
 STIFT KREMSMÜNSTER,
 KREMSMÜNSTER

Jan Rombouts,
De val van Simon de Magiër,
 ca. 1522 – 1530,
 olieverf op paneel,
 228 x 118 cm
 M - MUSEUM, LEUVEN



In de jaren dat Coxcie in Italië verbleef, heeft hij een grote faam uitgebouwd. Hij had toegang tot de voornaamste kunstcollecties en hij was lid van de kleine exclusieve kring rond Michelangelo. In het decennium dat hij in de eeuwige stad verbleef, heeft hij zoveel gezien en bestudeerd dat hij niet enkel de stijl van de Hoog-Renaissance volledig heeft begrepen, hij heeft ook de antieken in zich opgenomen. Deze kennis heeft hem gevormd als kunstenaar en zal van hem een van de groten uit de zestiende eeuw maken.

THUISKOMST

In 1539 keert Michiel Coxcie terug naar de Lage Landen, via Milaan. Uit de archieven weten we dat hij in Milaan twee ontwerpen voor wandtapijten heeft gemaakt: een *Geboorte van Christus* en een *Besnijdenis van Christus*, beide voor de Dom. Eenmaal in de Nederlanden trouwt hij met Yda van Hasselt in de gelijknamige stad en verblijft hij voor een tijd in Luik. De Vurige Stede was op dat ogenblik een brandpunt van de Renaissance in de Nederlanden, met kunstenaars als Lambert Lombard (1505/06-1566) en Frans Floris (ca. 1517-1570). De eerste kinderen van Coxcie, Anne en Rafael, werden dan ook naar alle waarschijnlijkheid in Luik geboren.

Op artistiek gebied is zijn terugkeer naar de Nederlanden een ware triomftocht. Al in 1540 begint hij aan een eerste altaarstuk: *De Maagschap van Maria*. Dit werk, hoogstwaarschijnlijk gemaakt in opdracht van de Antwerpse gilde van de Kousenmakers voor hun altaar in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, is een van de meest belangrijke werken van Coxcie. Het is een monumentale triptiek en toont op het centrale luik Maria met haar moeder Anna, Christus en Johannes de Doper. De centrale scene, omringd door vele figuren, speelt zich af in een overweldigende renaissancearchitectuur. Dit werk moet een enorme impact hebben gehad op de toeschouwers. In tegenstelling tot de kartons van Rafaël in het Brusselse weefatelier, kon het altaarstuk door iedereen gezien worden. Het was de eerste confrontatie van het grote publiek met de monumentale en grootse stijl van de Hoog-Renaissance. Tot op dat moment was men gewend aan de stukken van de Vlaamse primitieven, met hun sierlijke figuren en hun detaillistische uitwerking, of aan altaarstukken van manieristen zoals Jan Rombouts (ca. 1480-1535): een eerder hybride stijl die nog in het stijldioom van de generatie van Dieric Bouts werkt, maar toch al verschillende decoratieve elementen van de Renaissance invoert. *De Maagschap van Maria* confronteerde het publiek met een altaarstuk van meer dan negen vierkante meter pure Hoog-Renaissance. Een stijl, gebaseerd op eerstehandse kennis over de antieken, die alle vernieuwingen van Rafaël, Da Vinci en Michelangelo in zich heeft. Het effect moet enorm geweest zijn. De grote impact maakt het niet alleen tot een sleutelwerk in de kunstgeschiedenis van de Nederlanden, het gaf de carrière van Coxcie vleugels. In 1550 bezat hij twee huizen in Brussel, een welstand die hij had opgebouwd dankzij een bijzonder bloeiend atelier. Er zijn slechts weinig werken van de meester overgebleven uit de periode 1540-1566, het jaar van het begin van de Beeldenstorm. In het Kunsthistorisches Museum in Wenen zijn nog twee zijluiken terug te vinden van dezelfde kwaliteit als *De Maagschap van Maria*.



HOFSCILDER VAN DE HABSBURGERS

In 1546 is er een rekening opgemaakt waarin Coxcie wordt vermeld als: "Meester Machiel, schildere des Coninclycke Majesteyt." Wanneer Coxcie hofschilder van de Habsburgse dynastie is geworden weten we niet, maar er zijn aanwijzingen. Bernard van Orley stierf in 1541, zodat de functie van hofschilder vacant werd. Op dat ogenblik was Van Orley pas begonnen met het ontwerpen van de glasramen voor de kapel van de Habsburgers in de Brusselse kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele, een prestigieuze opdracht. Na zijn dood werd de taak doorgegeven aan zijn leerling Coxcie, die vier ontwerpen heeft geleverd en die in 1556 de laatste afrekening stuurde. Nadien mocht hij een cyclus glasramen ontwerpen voor de Sint-Baafskathedraal in Gent. Die is spijtig genoeg niet bewaard gebleven.

Coxcie begon ook naam te maken als wandtapijntontwerper. Dit kan niet verbazen omdat Brussel op dat ogenblik het wereldcentrum was voor de productie van wandtapijten, toen een belangrijke economische factor in de hele Nederlanden. We weten dat Michiel Coxcie een jaarlijkse som ontving van de stad Brussel voor het ontwerpen van kartons. Er zijn verschillende van Coxcie's wandtapijntontwerpen gedocumenteerd maar ze hebben de eeuwen niet overleefd. Er zijn vandaag ook nog kartons en reeksen aan hem toegeschreven, maar enkel op stilistische en niet op archivalische gronden. Coxcie heeft eveneens meegewerkt aan het nieuwe Habsburgse kasteel in Binche. Dit praalslot werd gebouwd voor Maria van Hongarije (1505-1558), landvoogdes van de Nederlanden en zuster van Keizer Karel (1500-1558). De architect Jacques Dubroeuq (ca. 1505-1584) had net als Coxcie in Italië gewoond en ontwierp voor Binche een echt renaissancepaleis. De bouw startte in 1546 en Coxcie realiseerde de frescoschilderingen, een expertise die hij in Italië had geleerd.

*Michiel Coxcie (ontwerp),
glasraam van Lodewijk II
koning van Hongarije en
Maria van Hongarije, 1547,
glas in lood, 1150 x 400 cm
KAPTEL VAN HET HEILIG
SACRAMENT, KATHEDRAAL VAN
BRUSSEL*

*Onbekend, Ghelose veinsteren
van de cathedrale kercke van
Sint-Baefs, 17de eeuw,
folio, 28,5 x 21 x 4 cm
ARCHIEF SINT-
BAAFSKATHEDRAAL, GENT*



Onbekend, De troonzaal van
het Kasteel van Binche tijdens
de feestelijkheden van 1549,
1549, papier, 39,8 x 37,9 cm
KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK,
BRUSSEL



Als hofschilder was Coxcie verantwoordelijk voor verschillende visuele noden van de Habsburgse dynastie. Zo was hij de vormgever van de stadsversieringen tijdens de blijde intrede van Filips II in Brussel in 1549 en van een portrettenreeks van de Habsburgers. In 1555 nam Karel V afstand van de troon ten voordele van zijn zoon Filips II en trok zich terug in het klooster van Yuste. Uit de onuitputtelijke collectie schilderijen die hij ter beschikking had, koos hij slechts enkele werken voor zijn sobere kamers in het Spaanse klooster, waaronder verschillende stukken van Coxcie, zoals *De Kruisdraging*.

Filips II (1527-1598) erfde van zijn vader het vertrouwen in Michiel Coxcie en gaf hem zijn meest tot de verbeelding sprekende opdrachten. Coxcie moest voor de koning van Spanje een natuurgetrouwe kopie maken van het *Lam Gods*. Het is niet toevallig dat de koning deze opdracht aan Coxcie gaf. Coxcie, op dat ogenblik 56 jaar, had nog de schildertraditie en de technieken van de Vlaamse primitieven geleerd in het atelier van Bernard van Orley en hij had al zijn sporen verdiend door de kopie van *De kruisafneming* van Rogier van der Weyden voor Maria van Hongarije. Hij was dus de ideale man voor deze opdracht. Coxcie werkte aan de kopie van het *Lam Gods* van 1556 tot 1558 in de Vijdkapel van de Gentse kathedraal. Volgens de zeventiende-eeuwse schrijver Isaac Bullart (1599-1672) stuurde Titiaan, op vraag van Coxcie, uit Venetië ultramarijn pigment omdat hij niet het juiste blauw kon vinden in de Nederlanden en kreeg Coxcie het royale bedrag van 2.000 dukaten als betaling voor het vervaardigen van de kopie. Dat was een fortuin in die dagen en het getuigt ook van Coxcie's vertrouwen in eigen kunnen om dit huzarenstuk te aanvaarden. De kopie van het *Lam Gods* zal in de latere eeuwen het meest gekende werk van Coxcie worden. De panelen zijn in de negentiende eeuw over heel Europa verspreid. Vandaag zitten er stukken in Berlijn, Brussel, München en Zaragoza.

MET EEN DEGEN AAN HET LIJF

1566: de Beeldenstorm raast over de Nederlanden. Deze gebeurtenis was geen spontane revolutie maar een moment in het lange proces van de reformatie. In het begin van de zestiende eeuw groeide er een algemene onvrede over het instituut Kerk, door de dogmatische houding tegenover andersdenkenden, de praalzucht van de pausen, het nepotisme en de aflatenverkoop. Kritische theologen zoals Desiderius Erasmus, Maarten Luther (1483-1546) en Johannes Calvijn (1509-1564) uitten, op een diplomatische manier of in directe confrontatie, hun afkeer van de wantoestanden. De pogingen om de Kerk te hervormen waren niet gericht op een schisma, wel op een herbronning van de kerkelijke zeden. Rome probeerde agressief de schade in te perken. Wat volgde was een van de meest ingrijpende propaganda- en mediaoorlogen in de Europese geschiedenis, waarin het gebruik van beelden belangrijk was. Het tweede van de Tien Geboden verbiedt uitdrukkelijk het maken van godenbeelden of het afbeelden van enig wezen in de wereld. Hierop baseerden de gereformeerden, en dan vooral Calvijn, hun beeldenverbod en begonnen ze met een regelrechte aanval op het gebruik van heiligenbeelden in kerken. Vanaf de jaren 1520 vonden er regelmatig beeldenstormen plaats in Europa. In 1566 was het dan de beurt aan de Nederlanden.

Michiel Coxcie,
De kruisdraging, 1540-1555,
olieverf op paneel,
207 x 143 cm
PATRIMONIO NACIONAL, EL
ESCORIAL





14 Michiel Coxie (1499-1592)



De reactie van Coxcie is opmerkelijk: “met eenen deeghe an dlijf enwilde tbeelstromen beletten.” Hij wou letterlijk de wapens opnemen tegen de ketters en beeldbrekers maar werd tegengehouden. De Beeldstorm heeft er voor gezorgd dat een deel van het oeuvre van Coxcie verloren is gegaan. De revolutionaire tijd ging gepaard met verschillende tegenslagen voor de schilder. Zijn zoon Willem werd in Italië gearresteerd op verdenking van ketterij. Uiteindelijk heeft zelfs Filips II, op vraag van Coxcie, zich met de zaak beziggehouden. Het illustreert dat de kunstenaar een uitgebreid en performant netwerk had. Zijn vrouw stierf in 1569, maar nog geen twee maanden later huwde hij met Jeanne van Schelle, met wie hij nog twee kinderen had.

In de jaren 1560 en 1570, in volle godsdiensttroebelen, kreeg Coxcie nog steeds opdrachten en bleef hij actief in Mechelen, Brussel en Antwerpen. Zo maakte hij de *Triptiek met de marteling van de heilige Sebastiaan* voor de Antwerpse gilde van de Oude Handboog. De Beeldenstorm had namelijk een onverwachte positieve wending voor de kunstenaar. De kerken waren leeg en er was dringend nood aan nieuwe altaarstukken. Hoewel Coxcie ondertussen een hoogbejaarde man was geworden, was hij nog steeds de kunstenaar die werd aangezocht om deze opdrachten uit te voeren. In deze periode gaat de kwaliteit van de werken van Coxcie achteruit en haalt hij niet meer het artistieke niveau van zijn werken uit het midden van de eeuw. Men kan zich ook de vraag stellen in hoeverre hij zelf nog het penseel hanteerde en hoeveel er werd gerealiseerd door het atelier of door zijn zoon Rafael.

Toch is Michiel Coxcie gestorven met een penseel in de hand. In 1592, de man was toen 93 jaar, is hij van een steiger gevallen terwijl hij een restauratie uitvoerde in het Antwerpse stadhuis. Met een leven dat begon op het einde van de vijftiende eeuw en eindigde op de drempel van de zeventiende is Coxcie de link tussen de school van de Vlaamse primitieven, waarvan hij de geheimen nog had geleerd tijdens zijn opleiding, en de barok van Pieter Paul Rubens, die grondig werd beïnvloed door de oude grootmeester.

Michiel Coxcie,
Centraal paneel van het
triptiek van de gilde van de
Oude Voetboog: de marteling
van de heilige Sebastiaan,
1575, olieverf op paneel,
267 x 235 cm
KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN
ANTWERPEN

Michiel Coxcie, Triptiek met
de calvarie, geschonken door
abt Philippe de Hosden, 1571,
olieverf op paneel,
273 x 404 cm
M – MUSEUM, LEUVEN

De artistieke persoonlijkheid van Coxcie

De diepere betekenislagen van zijn werken



Michiel Coxcie heeft de kunst in de Nederlanden zien evolueren van de stijl van de Vlaamse primitieven naar de beginnende barok. Meer nog, hij heeft een heel grote hand gehad in deze evolutie. We staan stil bij een aantal werken die een beeld schetsten van de artistieke persoonlijkheid van Coxcie. Op het eerste gezicht lijkt het oeuvre van de meester vrij duidelijk te zijn. Maar als men beter kijkt, blijkt het werk van Coxcie veel diepgang te bevatten.

TRIPTIEK MET DE DOOD VAN MARIA

De jeugd van Coxcie is in nevelen gehuld en we weten ook niet met zekerheid welke werken Coxcie heeft gemaakt in het eerste deel van zijn leven. Naar alle waarschijnlijkheid heeft hij zijn opleiding genoten in Brussel bij Bernard van Orley. Deze periode van de Brusselse schilderkunst is in haar geheel problematisch. Verschillende kunstenaars zijn actief aan de Zenne en het is niet altijd duidelijk wie wat gemaakt heeft. Het veelluik *De dood van Maria* is toegeschreven aan 'de omgeving' van Bernard van Orley. Met andere woorden: het is in het begin van de zestiende eeuw in Brussel gemaakt, maar voor de rest hebben we geen bewijzen van wie het geschilderd heeft.

Een grondige stijlanalyse kan soelaas brengen. Blijkbaar heeft niet slechts één meester aan de diptiek gewerkt, maar een heel team. Dit is niet zo uitzonderlijk omdat samenwerking tussen schilders een vaak voorkomende werkwijze was. Zo konden niet alleen de kostprijs en de productietijd ingekort worden, ook gaf het aan de schilders de mogelijkheid om zich te specialiseren. Dit



Omgeving van Bernard van
 Orley, Polyptiek met de dood
 van Maria, 1520,
 olieverf op paneel,
 120 x 332 cm
 VERZAMELINGEN O.C.M.W.
 BRUSSEL



Michiel Coxcie, *De grot van Plato*, 1530-1539, olieverf op paneel, 131 x 174 cm
MUSÉE DE LA CHARTREUSE, DOUAI

Michelangelo, *Soldaat uit de slag van Cascina*, 1504 – 1505, inkt op papier, 41.9 x 28.6 cm
BRITISH MUSEUM, LONDEN

Sater met druiventros
GALERIA DEGLI UFFIZI, FIRENZE



systeem heeft in de zestiende eeuw en zeker in de zeventiende eeuw een grote invloed gehad op de productie van schilderijen.

De kunstwetenschapster Nicole Dacos, specialiste in de Renaissance, heeft in *De dood van Maria* verschillende handen herkend. Een van de handen die aan het centrale paneel gewerkt heeft identificeerde ze als de jonge Michiel Coxcie. Deze toeschrijving is niet onwaarschijnlijk. Het toont aan dat Coxcie in het begin van zijn carrière is opgeleid in de stijl en de technieken van de vijftiende-eeuwse meesters. Een perfecte beheersing van de olieverftechniek, de kunst van het detaillistisch schilderen en de typisch Vlaamse specialiteit van het landschap zijn allemaal elementen die hebben bijgedragen tot het latere succes van Coxcie.

DE GROT VAN PLATO

Het paneel *De grot van Plato* is een enigmatisch werk. Het hing lange tijd onopgemerkt in een hoekje van het Musée de la Chartreuse in Douai. De toeschrijving was problematisch. De stijl was duidelijk van een Vlaamse meester, maar het was geschilderd op een dik populierenhouten paneel. In Vlaanderen werkte men bijna uitsluitend met Baltische eik, die van een superieure kwaliteit was. Populier werd hoofdzakelijk gebruikt in het drogere Italië. Dit werk kunnen we nu toeschrijven aan Michiel Coxcie. De hint van het populierenhout was een beginpunt: Coxcie was namelijk de eerste Vlaamse meester die voor een lange periode in Italië verbleef. Maar het doorslaggevende argument voor de toeschrijving zijn de typische 'Coxcie-hoofden' van de figuren. Zeker het hoofd van de persoon rechtsonder is later vaak terug te vinden in het werk van de meester.

Eigenlijk kunnen we dit schilderij beschouwen als het artistieke manifest van Michiel Coxcie. Het eerste wat opvalt is de veelheid aan figuren die elk een specifieke houding aannemen. Deze zijn bijzonder opvallend en vormen geen hechte compositie. Dat moet dus wel de bedoeling van de meester geweest zijn. Coxcie speelt een spel met de toeschouwer omdat al de houdingen van de figuren ontleend zijn aan diverse voorbeelden. Zo zijn er citaten van antieke voorbeelden als de *Torso Belvédère*, de zuil van Trajanus of het beeld van de *Gevallen Galliër*. Coxcie gebruikt ook voorbeelden uit de eigen tijd. Zo neemt hij gretig de poses over van Michelangelo, zoals hij die had gezien in de tekening van *De Slag bij Cascina* of het beeld van de *Rebellerende slaaf*. Hierdoor toont hij duidelijk dat hij niet enkel naar de contemporaine kunstenaars heeft gekeken, maar dat hij, net zoals bijvoorbeeld Michelangelo, ook de antieken zelf heeft bestudeerd en kent. Coxcie toont met dit schilderij meer dan dat: hij bewijst dat hij niet enkel kunstenaar is, maar eveneens een intellectueel die de klassieke filosofie beheerst.

Het is een voorstelling van het gekende verhaal van *De grot van Plato* dat de idee illustreert dat de mens slechts schaduwen ziet van het ware dat zich uitsluitend in de ideeënwereld bevindt. Maar de figuur op de voorgrond die de uitgang toont, is dan weer een verwijzing naar een andere tekst van Plato: *De sofist*. In deze tekst wordt beargumenteerd dat kunst de verhoudingen zoals die in de werkelijkheid voorkomen moet respecteren. De figuur in het schilderij heeft echter een te klein hoofd in vergelijking met het lichaam.

Dat het juist die disproportionele figuur is die de weg naar buiten, naar de echte waarheid, aanwijst, geeft aan dat Coxcie hier de vraag stelt naar de realistische weergave in de kunsten. Moet de kunstenaar slaafs de realiteit volgen of heeft hij iets van de goddelijke scheppingskracht in zich? Ook de confrontatie tussen de antieke voorbeelden en het werk van Michelangelo moet in dit licht worden gezien: mag men de antieken enkel volgen of mag men opkomen voor een eigen inventie? Dit soort vragen werd door de intellectuele en gevormde toeschouwers in de Renaissance perfect begrepen wanneer ze naar dit schilderij keken. Het affirmeert Coxcie als een ontwikkelde en humanistische kunstenaar, die de tijdsgeest goed aanvoelde en weergaf.

DE MAAGSCHAP VAN MARIA

De Maagschap van Maria is zonder meer het belangrijkste werk geweest voor de carrière van Michiel Coxcie. Hij schilderde dit monumentale altaarstuk in 1540, op het moment dat hij net terug was in de Nederlanden. Voor de eerste keer kon het publiek in de Nederlanden kennis maken met een werk dat volledig in de lijn van de nieuwe Italiaanse stijl werd gemaakt. De ongeziene monumentaliteit moet een sensatie teweeg hebben gebracht. Het altaarstuk is gemaakt in opdracht van de Antwerpse gilde van de Kousenmakers voor hun kapel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Al in het begin van de zeventiende eeuw is het overgebracht naar de collecties van Keizer Rudolf II in Oostenrijk. Niet lang daarna belandde het drieluik in het klooster van Kremsmünster, waar het tot vandaag wordt bewaard. In de loop der tijd heeft men wel veranderingen aangebracht aan het werk: zo zijn de zijluiken samengevoegd tot één paneel en is het geheel een diptiek geworden.

Het centrale paneel is bijzonder interessant. In het midden van de compositie staan Anna, Maria en het kind Jezus. De beeldengroep bevat enkele rechtstreekse citaten naar schilderijen van Leonardo Da Vinci. Coxcie hergebruikt de *Madonna bij de Rotsen* en de *Sint-Anna-Ten-Drieën* van het Louvre en het kanton met hetzelfde thema van de National Gallery in Londen. De twee mannen rechtsachter zijn dan weer van Rafaël: Plato en Aristoteles van *De School van Athene* uit de *Stanza's* van het Vaticaan. Het is niet toevallig dat Coxcie deze composities heeft gebruikt. Het waren in die tijd gekende beelden die vaak werden gekopieerd, waardoor ze door herkenning een grote impact hadden op de toeschouwer. Coxcie heeft weliswaar verschillende composities hergebruikt, toch zijn het geen letterlijke of gratuite overnames. Hij slaagt er niet enkel in om alles in een homogene compositie in te passen. Hij verwijst, bijna en passant, naar een antieke traditie van profielportretten, gedragen door amoretti, om de deugdzaamheid van de geportretteerden in de verf te zetten. In deze compositie wordt het hoofd van Maria ondersteund door Jezus, wat het verheven karakter van de Maagd in evidentie plaatst, naar analogie van de antieke afbeeldingen. Het illustreert andermaal de manier waarop Coxcie gebruik maakt van beelden om enerzijds de aandacht van de toeschouwer te grijpen, anderzijds om extra betekenislagen toe te voegen.

Michiel Coxcie,
De Maagschap van de heilige Anna, 1540, olieverf op paneel, 245 x 191 cm
STIFT KREMSMÜNSTER, KREMSMÜNSTER



© Stft, Kremsmünster - Foto: Fotostudio Leonora

Leonardo Da Vinci, *Sint-Anna ten drieën*, eerste kwart van de 16de eeuw, olieverf op paneel, 168 x 130 cm
MUSÉE DU LOUVRE, PARIJS

Leonardo Da Vinci, *Madonna bij de rotsen*, ca. 1483, olieverf op doek, 199 x 122 cm
MUSÉE DU LOUVRE, PARIJS

Giorgio Ghisi naar Rafaël, *School van Athene*, 1550, gravure op papier, 52,1 x 81,5 mm
RIJSMUSEUM, AMSTERDAM



© Paris, Louvre / Giraudon / The Bridgeman Art Library



© Paris, Louvre / Giraudon / The Bridgeman Art Library





TRIPTIEK MET DE TRIOMF VAN CHRISTUS EN DE SCHENKERSFAMILIE MORILLON

Coxcie groeide uit tot een van de meest gerespecteerde schilders van de Nederlanden. Hij werd de geliefde schilder van Karel V en de hofschilder van Filips II. Dit was een grote eer en een belangrijke stimulans voor zijn carrière. Door deze positie, vergelijkbaar met het statuut dat Peter Paul Rubens een eeuw later had, kreeg hij opdrachten van vooraanstaande personen en instellingen. Zo ook het drieluik dat hij gemaakt heeft voor Guy Morillon. Morillon, afkomstig uit Bourgondië, was een van de meest vooraanstaande notabelen van Leuven. Niet alleen was hij de secretaris van Karel V, hij was ook de eerste professor aan het Collegium Trilingue en een vriend van Erasmus.

Dit drieluik werd vermoedelijk besteld tussen 1556 en 1567 door Maximiliaan Morillon ter nagedachtenis van zijn vader, Guy. Het was bedoeld voor de Sint-Pieterskerk. Het triptiek is enigszins hybride van opvatting. Het centrale paneel met Christus, Petrus en Paulus is uitgevoerd in de herkenbare stijl van Michiel Coxcie. De monumentale figuur van Christus domineert de compositie, geflankeerd door de twee heiligen. De proporties van de lichamen lijken niet te kloppen: de handen zijn te groot in vergelijking met de hoofden. De verklaring hiervoor is terug te vinden op een ander werk in de collectie van M - Museum Leuven. Op het schilderij van Wolfgang De Smet (1617-1685) dat het interieur van de Sint-Pieterskerk afbeeldt is het Morillontriptiek zichtbaar op de eerste zuil aan de linkerkant. Het werk hangt op een hoogte van iets meer dan twee meter. Coxcie heeft dus in het middenpaneel een perspectivische correctie moeten doorvoeren in de compositie. De zijpanelen zijn echter volledig in de traditie van de Vlaamse schenkersportretten. Voor dit soort schilderijen met een commemoratieve functie was het belangrijk om aan de verwachtingen van de toeschouwer te beantwoorden, zodat men begreep wat de bedoeling was. Coxcie moest zich voor de zijpanelen conformeren aan de traditie.

Michiel Coxcie, Triptiek met de triomf van Christus en de schenkersfamilie Morillon, 1556 – 1567, olieverf op paneel, 153 x 295 cm
M - MUSEUM, LEUVEN

Michiel Coxcie, Linkerpaneel van het Sint-Joristriptiek van de Jonge Voetboog: zelfportret als de heilige Joris, 3de kwart 16de eeuw, olieverf op paneel, 258 x 90 cm
KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, ANTWERPEN

Antonius Mor van Dashorst, Portret van Fernando Alvarez de Toledo, derde hertog van Alva (1508-1582), 1549, olieverf op doek, 106 x 84,5 cm
KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË, BRUSSEL



© KMSKB, Brussel - Foto: Geleyns / Ro scan

ZELFPORTRET ALS SINT-JORIS

Coxcie heeft de reformatie en de Beeldenstorm vanop de eerste rij meege- maakt. Hij is altijd trouw gebleven aan Rome en de Habsburgers. Daar heeft hij trouwens nooit een geheim van gemaakt. Het *Zelfportret als Sint-Joris* is een duidelijk voorbeeld. Het verhaal van Sint-Joris komt uit de *Legenda Aurea*, een dertiende-eeuwse verzameling heiligenlevens. Sint-Joris is geen contemplatieve heilige die het kwaad overwint met gebed of meditatie. Hij is een ridderheilige die actief met de lans en het zwaard de draak te lijf gaat en hij spreekt dus meer tot de verbeelding door zijn moed. Sint-Joris staat symbool voor de beschermer van de ware Kerk en zijn figuur moet mensen inspireren om hem te volgen in de verdediging van het ware geloof. In het licht van de zestiende eeuw krijgt dit natuurlijk een concrete betekenis. Coxcie vereenzelvigd zich met de beschermer van de Kerk, dat is duidelijk. Maar er zijn nog extra betekenislagen. Sint-Joris is afgebeeld met een rode sjaal over de linkerschouder, een teken van de militaire rang van generaal. In zijn hand houdt hij een afgebroken lans, waarvan het uiteinde in de draak steekt. Hij houdt de lans vast als was het een commandostaf. Beide symbolen verwijzen niet naar de heilige maar naar de generaal van de Spaanse troepen in de Nederlanden: de hertog van Alva. Deze referentie moet voor de mensen zonneklaar geweest zijn. De hertog liet zich namelijk vaak portretteren met deze symbolen van militaire waardigheid en in een gelijksoortig harnas. De afgebeelde persoon is dus eigenlijk een samengaan van drie personen: Sint-Joris, de hertog van Alva en de schilder Coxcie. Een duidelijk politiek statement dat Coxcie trouw is en blijft aan de Kerk en de Habsburgers. Nog een duidelijke referentie aan de godsdienstige meningsverschillen is terug te vinden in een ander altaarstuk. Het *Triptiek met taferelen uit het leven van Christus*, dat Coxcie schilderde in 1567, was bedoeld voor



24 Michiel Coxie (1499-1592)



© KMSKB, Brussel - Foto: Grafisch Bureau Lefevre, Heule

de Sacramentskapel van de Brusselse kathedraal. De kapel had een grote symbolische waarde in de strijd tussen katholieken en gereformeerden. Zij was gewijd aan de relikwie van het Mirakel van het Heilige Sacrament. Volgens de legende hadden enkele Joden in 1370 een hostie gestolen, ontheiligd en doorstoken, waarna de hostie begon te bloeden. Een bewijs van de transsubstantiatie of het geloof dat de hostie effectief het lichaam van Christus is, de essentie van het sacrament van de eucharistie. Deze leerstelling was een van de grote twistpunten tussen de Romegetrouwen en de theologen van de reformatie die de sacramenten afzwoeren. De verering van de relikwie was dus gericht tegen Joden en protestanten.

De Sacramentskapel, zwaar togetakeld in de Beeldenstorm van 1566, moest opnieuw ingericht worden en Coxcie kreeg de opdracht om het altaarstuk te schilderen. Het centrale deel van het altaarstuk is een rechtstreeks antwoord op de beeldenstormers. Het iconografische thema is het Laatste Avondmaal. En het is juist deze passage uit het leven van Christus waar het sacrament van de eucharistie om gaat. Maar het iconografische verhaal gaat verder. Een van de meest in het oog springende elementen van dit werk zijn twee lege nissen in de antieke architectuur boven het hoofd van Jezus. Ze zijn prominent aanwezig in de compositie. In een periode waarin men heel veel beelden effectief uit de nissen heeft gehaald om ze te vernietigen, moet dit een duidelijk teken geweest zijn voor de toeschouwers. Onder de nissen staan het tweede en derde gebod in het Hebreeuws: "U zult geen andere goden hebben ten koste van Mij" en "Maak geen godenbeelden, geen enkele afbeelding van iets dat in de hemel hier boven is of van iets beneden op de aarde of in het water onder de aarde." Het zijn de geboden die de gereformeerden steeds aanhaalden om het gebruik van kunst en afbeeldingen te verketteren. Volgens de katholieke theologen had Jezus het verbond vernieuwd waardoor het beeldenverbod enkel gold voor afgodsbeelden. Coxcie vertaalde dit argument naar zijn schilderij door de citaten te plaatsen onder de nissen waar normaal gezien antieke afgodsbeelden hadden moeten staan.

Deze twee voorbeelden zijn slechts enkele in een hele rij die duidelijk maken dat Coxcie in de propagandaoorlog tussen Rome en de gereformeerden duidelijk de kant van de katholieken koos. De keuze was waarschijnlijk niet enkel ideologisch geïnspireerd, maar eveneens ingegeven door het feit dat het Habsburgse huis zijn grootste broodheer was.

Michiel Coxcie, Triptiek met taferelen uit het leven van Christus, centraal paneel: Het Laatste Avondmaal, 1567, olieverf op paneel, 279 x 250 cm

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË, BRUSSEL

Michiel Coxcie, Triptiek met taferelen uit het leven van Christus, centraal paneel: Het Laatste Avondmaal (detail van de Hebreeuwse teksten onder de nissen), 1567, olieverf op paneel, 279 x 250 cm

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË, BRUSSEL



© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie - Foto: Jörg P. Anders

COXCIE EN DE OUDE MEESTERS

Coxcie was de grote vernieuwer van de schilderkunst in de Nederlanden. En tegelijk was hij degene die werd aangezocht om kopieën te maken naar bekende schilderijen van de Vlaamse primitieven. Zoals al vermeld, kopieerde hij *De Kruisafneming* van Rogier van der Weyden in opdracht van Maria van Hongarije om het origineel te vervangen in de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten in Leuven.

Ook het befaamde *Lam Gods* heeft Coxcie gekopieerd. Het is geen slaafse kopie. Hij smokkelde verschillende renaissance-elementen in de compositie. Zo veranderde hij de schenkersportretten op de buitenluiken in vier grisailles met de afbeelding van de evangelisten. En hoewel deze figuren passen in het stijlidioom van Van Eyck, heeft Coxcie ze toch weergegeven in een contraposto-houding, een typische stijlfiguur van de Renaissance.

Een ander voorbeeld is nog meer illustratief voor zijn artistieke persoonlijkheid. Een klein paneel in een privécollectie toont de figuur van Johannes de Doper als jongeling in een rotsachtig landschap. Het is een kopie naar een werk dat wordt toegeschreven aan Rafaël. Door beide werken te vergelijken, wordt het duidelijk waarom Coxcie door zijn tijdgenoten zo werd geapprecieerd. De figuur van Johannes de Doper komt overeen met de Italiaanse stijl en toont een kunstenaar die de grondbeginselen van de Italiaanse renaissance-schilderkunst volledig heeft begrepen. Maar de compositie is niet zuiver Italiaans, want het landschap waarin Coxcie de heilige situeert is typisch Vlaams. In de zestiende eeuw waren de Italiaanse schilders vooruit op het vlak van perspectief en anatomie. Maar de schilderkunst uit de Lage Landen was dan weer veruit de beste in het schilderen van landschappen, de weergave van materie en stoffen en ze bezat een onovertroffen kleurgebruik. Dit kleine werkje van Coxcie toont een meester die de brug heeft geslagen tussen de twee schilderscholen. Hij gebruikt het beste van beide werelden en integreert dit in een eigen synthese van de Renaissance.

Michiel Coxcie naar Jan en Hubert van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods*, 1558, olieverf op paneel, 133 x 236 cm
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, GEMÄLDEGALERIE, BERLIJN

Michiel Coxcie naar Jan en Hubert van Eyck, *God de vader*, 1558, olieverf op paneel, 208,4 x 79,5 cm
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, GEMÄLDEGALERIE, BERLIJN

Michiel Coxcie, *Johannes de Doper*, midden 16de eeuw, olieverf op paneel, 104 x 73 cm
PRIVÉVERZAMELING





ONTWERPER VAN GRAFIEK, WANDTAPIJTEN, GLASRAMEN EN FRESCO'S

Coxcie was ook actief als ontwerper van wandtapijten, glasramen, grafiekreeksen en fresco's. Hij kan bijgevolg beschouwd worden als een 'vormgever'. Dit was niet abnormaal in die periode. Kunstenaars werden ingehuurd voor het maken van afbeeldingen. Daar hoorde dus ook allerlei gelegenheden- en decoratiewerk bij. Zelfs vooraanstaande kunstenaars hielden zich bezig met het ontwerpen van decoraties en feestversiering bij blijde intredes van vorsten. Ook waren kunstenaars een schakel in het industriële productieproces van kunstvoorwerpen, zoals pronkedelsmeedwerk.

Michiel Coxcie heeft in Italië naam gemaakt met het vervaardigen van een frescocyclus in de kerk van de Santa Maria dell'Anima, een stichting die verantwoordelijk was voor de opvang van pelgrims uit het noorden. In hun kerk had het Hertogdom Brabant een kapel gewijd aan Sint-Barbara. Willem van Enckevoirt, een vooraanstaande kardinaal in Rome, had aan Sebastiano dell Piombo (ca. 1485-1547) de opdracht gegeven de kapel te versieren. Maar omdat de kunstenaar niet snel genoeg aan het werk begon, werd de opdracht in 1531 doorgegeven aan Michiel Coxcie. Hij zou er drie jaar aan werken. Het is het vroegste gedocumenteerde werk van Coxcie. Het al-fresco schilderen, of schilderen 'in de natte kalk', was geen evidente techniek en was typisch voor de zuidelijke landen vanwege het klimaat. Dat Coxcie deze techniek beheerste doet vermoeden dat hij al een tijd in Italië was. De stijl waarin deze fresco's zijn uitgevoerd is al de volwaardige renaissancestijl, die hij later naar de Nederlanden zal exporteren.

Michiel Coxcie, Medaillon met een scène uit het leven van de heilige Barbara, FRESCO IN DE SANTA MARIA DELL'ANIMA, ROME

Michiel Coxcie, Medaillon met een scène uit het leven van de heilige Barbara, FRESCO IN DE SANTA MARIA DELL'ANIMA, ROME

Michiel Coxcie, De marteling van de heilige Barbara, FRESCO IN DE SANTA MARIA DELL'ANIMA, ROME

Volgende pagina: Michiel Coxcie, De apotheose, FRESCO IN DE SANTA MARIA DELL'ANIMA, ROME









Coxcie heeft ook grafiek gemaakt. Dit relatieve nieuwe medium van de prentkunst had het voordeel dat beelden gemakkelijk in grote oplagen gedrukt konden worden. Zo heeft Coxcie een belangrijke bijdrage geleverd aan de verspreiding van de renaissance in het noorden door het ontwerpen van de prentenreeks rond het thema van Amor en Psyché. Deze reeks van 32 prenten, gegraveerd door Agostino Veneziano (ca. 1490-ca. 1540) en de Meester met de Teerling, werd uitgegeven door Antonio Salamanca (1479-1562). De reeks was een onuitputtelijke bron van vormen, zodat kunstenaars in heel Europa ze gebruikten voor hun composities. Coxcie zelf had deze reeks gebaseerd op de fresco's die Rafaël in de loggia van Eros en Psyché van de Villa Farnesina had vervaardigd. Coxcie heeft nog andere ontwerpen vervaardigd, zoals de erotische reeks *Liefdes van Jupiter*.

In 1541 werd Coxcie verantwoordelijk voor de ontwerpen van de glasramen in de Sacramentskapel in de Brusselse kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele. De opdracht kwam van de Habsburgse familie. Het iconografisch schema is dan ook een verheerlijking van de Habsburgse vorsten. De dynastieke traditie van de Habsburgers wordt in deze glasramen uiteengezet zodat het een visuele bevestiging van de macht van Keizer Karel vormt. Daarnaast wordt er ook een relatie gelegd met de antieke oudheid. Karel was per slot van rekening Keizer van het Heilige Roomse Rijk en werd in die hoedanigheid beschouwd als de opvolger van de Romeinse keizers. Dit komt in deze ramen duidelijk tot uiting door het gebruik van het motief van de triomfboog. In deze iconografische reeks verbinden de Habsburgers zich ook expliciet met het mirakel van het Heilige Sacrament. Naast de persoonlijke devotie en interesse van de keizer voor dit mirakel, is het tevens een duidelijk politiek statement tegen de reformatie en voor Rome. Coxcie zou niet enkel de glasramen voor de kapel in Brussel ontwerpen, ook die van de Sint-Baafskathedraal in Gent waren van zijn hand.

Naar Michiel Coxcie,
Drie tafereelen uit de
Psychèreeks, 1520-1536,
gravure op papier,
ca. 19 x 23 cm
THE BRITISH MUSEUM,
LONDON





© The Trustees of the British Museum

Michiel Coxcie,
De liefdes van Jupiter,
ca. 1540,
reeks van 10 tekeningen,
ca. 17 x 13 cm elk
THE BRITISH MUSEUM, LONDON





Ten slotte heeft Coxcie ook verschillende wandtapijten ontworpen. We weten dat hij van de stad Brussel jaarlijks 50 Rijnse gulden ontving voor zijn functie als 'stadspatroonschilder'. Verschillende tapijtreeksen zijn gekend uit de archieven. Zo was er een serie die de overwinningen van Keizer Karel in Saksen verheerlijkte en een reeks over 'de negen dapperen en de zeven deugden'. Vandaag zijn deze reeksen niet meer terug te vinden. Wat wel nog bestaat is een serie over het bijbelse verhaal *Genesis*, bewaard in de Wawelburcht in Krakau. De ontwerpen zijn, hoewel niet op archivalische gronden, toegeschreven aan Coxcie. Ook andere reeksen zijn aan hem toegeschreven, maar met minder zekerheid. Door het quasi industriële productieproces van wandtapijten is het niet gemakkelijk om op puur visuele eigenschappen een bepaalde reeks aan een specifiek meester toe te schrijven. Daarom is dit deel van Coxcie's oeuvre problematisch.

OPKIJKEN NAAR, NEERKIJKEN OP

Michiel Coxcie was in zijn tijd een gevierd schilder die grote prestigieuze opdrachten kreeg van de meest vooraanstaande opdrachtgevers, maar vandaag is hij een absolute onbekende voor het grote publiek en zelfs voor de meeste kunstkeners. Hiervoor zijn er verschillende redenen.

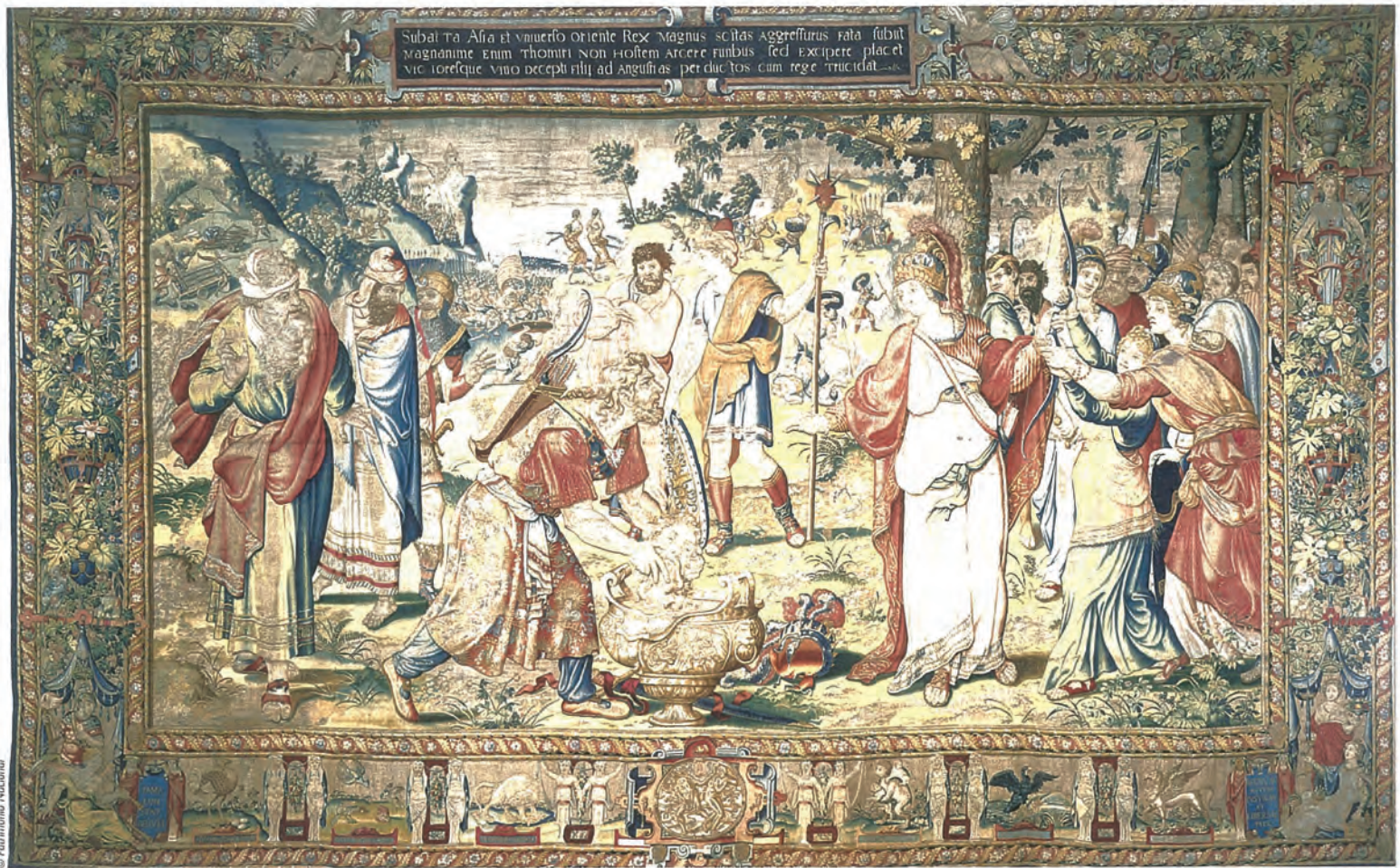
In 1604 publiceerde Carel Van Mander zijn beroemde *Schilderboek* met de biografieën van alle bekende kunstenaars. Vanzelfsprekend is een van de hoofdstukken aan Michiel Coxcie gewijd. Deze tekst is een van de be-

Michiel Coxcie, *Tapijtkarton met de landing van Scipio in Afrika*, midden 16de eeuw, papier op canvas, 248 x 257 cm
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Michiel Coxcie en Nicolaas Leyniers, *Wandtapijt uit de Cyrusreeks: Thomiris biedt het hoofd van Cyrus aan*, midden 16de eeuw, wandtapijt, 420 x 675 cm
PATRIMONIO NACIONAL, MADRID

Michiel Coxcie en Willem Pannemaker, *Wandtapijt uit de Ovidiusreeks: De roof van Ganymedes*, midden 16de eeuw, wandtapijt, 355 x 339 cm
PATRIMONIO NACIONAL, MADRID





© Patrimonio Nacional

langrijkste die over Coxcie geschreven is. Niet enkel omdat Van Mander in dezelfde tijd leefde als Coxcie en bijgevolg heel wat informatie uit eerste hand moet gekregen hebben, maar ook omdat heel veel auteurs zich nadien hebben gebaseerd op Van Mander om zich een oordeel te vormen over Coxcie. Van Mander schrijft dat Coxcie woedend was op de prentenuitgever Hieronymus Cock (1518-1570) omdat hij een prent had uitgegeven met de afbeelding van *De School van Athene* door Rafaël. Hierdoor zou iedereen in de Nederlanden zien waar Coxcie de ideeën vandaan heeft gehaald voor zijn vernieuwende composities. Tussen de regels door kunnen we lezen dat Van Mander weinig waardering had voor Coxcie. Hij zou geen oorspronkelijk kunstenaar zijn, slechts een verdienstelijk kopiist. Dit oordeel is later overgenomen door diverse auteurs. Maar tijdens het ancien régime was dit niet noodzakelijk een negatieve beoordeling. Voor sommigen was Coxcie wel degelijk een groot kunstenaar omdat hij het belang van de Italiaanse Renaissance vrijwel onmiddellijk begreep.

Met de opkomst van het cultuurnationalisme in de negentiende eeuw worden de teksten over Coxcie sterk negatief. Men verweet hem dat hij niet trouw is gebleven aan de echte Vlaamse stijl van de primitieven en dat hij die heeft gecorrumpeerd met de verderfelijke invloeden uit het zuiden. Hij wordt afgeschilderd, samen met de andere 'Romanisten' zoals Bernard van Orley of Frans Francken, als de generatie die verantwoordelijk was voor de teloorgang van de Vlaamse schilderschool. Deze zienswijze beïnvloedt de huidige benadering van Coxcie. In de loop van de twintigste eeuw werd Coxcie namelijk afgedaan als een gevoelloze manierist zonder veel belang.

Er zijn nog andere oorzaken voor de neergang van de reputatie van Michiel Coxcie. Lange tijd was de kopie naar het *Lam Gods* zijn meest bekende schilderij. Het feit dat het een kopie was van een iconisch werk van een andere kunstenaar uit een andere periode, had als resultaat dat er geen beeld was dat enkel en alleen refereerde aan Coxcie, zoals de zonnebloemen van Van Gogh of de *David* van Michelangelo. Met andere woorden: er was geen duidelijk logo voor het merk Coxcie. Dit versterkte natuurlijk het idee dat Coxcie enkel een ziellose kopiist was en geen oorspronkelijk kunstenaar.

Een tweede element is veel prozaïscher. De meeste werken die publiekelijk toegankelijk zijn, geven een eenzijdig beeld van de productie van de schilder. In het laatste kwart van de zestiende eeuw en zeker na de val van Antwerpen in 1585 kreeg Coxcie heel veel opdrachten voor de decoratie van kerken. Maar ondertussen was de schilder hoogbejaard en werd het werk hoofdzakelijk uitgevoerd door zijn atelier, waarschijnlijk onder leiding van zijn zoon Rafael. Noch de schilders in het atelier, noch zijn zoon konden het artistieke niveau van de oude meester evenaren. Dit heeft geleid tot verschillende grote atelierstukken van een twijfelachtige kwaliteit. Maar het zijn juist deze stukken, omdat ze publiek toegankelijk waren, die het beeld dat leefde van de kunde van Coxcie mee hebben bepaald. Zijn betere werken waren veel moeilijker toegankelijk, als ze al niet vernietigd waren tijdens de Beeldenstorm van 1566. Bij Carel Van Mander lezen we dat de beste werken van Coxcie zich in het buitenland bevonden. Blijkbaar was het een lucratieve bezigheid om een Coxcie te kopen in de Nederlanden en met grote winst te exporteren. Zo zijn heel veel van zijn topstukken terug te vinden in kunstcollecties in Spanje en Duitsland.

TENTOONSTELLING

MICHEL COXCIE. DE VLAAMSE RAFAËL

Van 31 oktober 2013 t.e.m.
23 februari 2014

Open:

maandag, dinsdag, vrijdag, zaterdag
en zondag van 11.00 tot 18.00 uur,
donderdag van 11.00 tot 22.00 uur

Gesloten:

woensdag

M – Museum Leuven
Vanderkelenstraat 28
3000 Leuven
Tel. 016 27 29 29
www.mleuven.be

GLASRAMEN EN ALTAARSTUKKEN VAN MICHEL COXCIE

Open:

maandag t.e.m. vrijdag van
7.00 tot 18.00 uur, zaterdag
8.00 tot 18.00 uur
(bezoek van 8.00 tot 15.30 uur),
zondag van 8.00 tot 18.00 uur
(bezoek vanaf 14.00 uur)

Sint-Michiels en
Sint-Goedelekathedraal
Sint-Goedelevoorplein
1000 Brussel
www.cathedralestmichel.be

GROTE DRIELUIKEN VAN MICHEL COXCIE

Open:

dinsdag t.e.m. zondag
van 10.00 tot 17.00 uur

Gesloten:

maandag

Oldmasters Museum
Regentschapsstraat 3
1000 Brussel
Tel. 02 508 32 11
www.fine-arts-museum.be

AUTEUR

Peter Carpreau studeerde Kunstwetenschappen aan de KU Leuven en verdedigde in 2008 zijn doctoraat over de geschiedenis van de smaak voor barokschilderijen uit de Lage Landen. Ondertussen heeft hij verschillende functies gehad in de kunsthandel en de uitgeverwereld. Ook was hij wetenschappelijk medewerker van het Gentse Museum voor Schone Kunsten, waar hij mee aan de basis lag van het studiecentrum voor de Vlaamse kunst van de 19de en 20ste eeuw. Sinds 2007 werkt hij voor M Leuven. Hij is er verantwoordelijk voor de collectie en de tijdelijke tentoonstellingen van Oude Meesters. Hij heeft reeds verschillende tentoonstellingen in binnen- en buitenland op zijn actief staan.

CURATOREN

Peter Carpreau is curator van de tentoonstelling over Michiel Coxcie in M – Museum Leuven, samen met Prof. Dr. Koenraad Jonckheere. Koenraad Jonckheere is assistent professor aan de UGent. Hij studeerde geschiedenis en kunstgeschiedenis in Leuven en verdedigde in 2005 zijn doctoraat aan de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceert onder meer over de Antwerpse geschiedenis en de portretschilderkunst in de zestiende eeuw. Recent verscheen zijn boek over de kunst en kunstenaars in Antwerpen tijdens en na de Beeldenstorm.



M VAN
MUSEUM
LEUVEN



PROVINCIE VLAAMS BRABANT

Vlaamse overheid



MET DE STEUN VAN HET
LÉON COURTIN-MARCELLE BOUCHÉ FONDS
BEHEERD DOOR DE KONING BOUDEWIJNSTICHTING

Xenics
Infrared Solutions

Een laatste reden is meer algemeen. De hele zestiende eeuw is nooit als echt belangrijk beschouwd in onze kunstgeschiedenis. Deze eeuw is afgeschilderd als een artistiek dal tussen de hoogten van de Vlaamse primitieven en de eeuw van Peter Paul Rubens. Het was een moeilijke eeuw met verschillende ideeën en stromingen die tegelijkertijd leefden in de Nederlanden. Het was duidelijk een omslagpunt. Het ontbrak deze eeuw lange tijd aan een uithangbord voor de schilderkunst. Vandaag wordt die leegte ingevuld door Pieter Bruegel de Oude (ca. 1525-1569), maar dit is een eerder recent verschijnsel. Doordat de schilderkunst van de zestiende eeuw voor een lange tijd genegeerd is geweest, was dit natuurlijk ook niet bevorderlijk voor de reputatie van Michiel Coxcie.

Sinds enkele decennia is er echter weer belangstelling voor het werk van Michiel Coxcie. Onderzoekers zoals Raphael De Smedt en Nicole Dacos hebben die interesse nieuw leven ingeblazen. De tentoonstelling in M – Museum Leuven presenteert, zoals in de zestiende eeuw, de kunstenaar aan het grote publiek. De verschillende topwerken die even terugkeren uit het buitenland en de vernieuwende inzichten in verband met het werk maken de artistieke betekenis van de meester duidelijk.



Simon Frisius, Portret van Michiel Coxcie, 1610, ets en gravure, 20 × 13 cm
RIJKS-MUSEUM, AMSTERDAM

© Rijksmuseum Amsterdam

Trefwoordenlijst

INDEX DEEL I

Barbier, Gilles: 10
 Balseleer, Richard: 23
 Bastijns, Wouter: 8
 Bosch, Jheronimus: 28
 Breker, Arno: 10
 Bulcke, Barent: 8
 Bulloch, Angela: 13
 Burri, René: 17
 Canogar, Daniel: 12
 Cantor, Mircea: 13
 Christo: 10
 Cnatré, Jozef: 10
 Colin Paul: 28
 Dalchev, Liubomir: 10
 De Boeck, Felix: 24
 De Boodt, Kurt: 24
 De Ghelderode, Michel: 24
 Delen, Ary: 23
 De Troyer, Prosper: 24-28
 Elsschot, Willem: 23
 Ensor, James: 23, 28
 Fink, Christoph: 2
 Franck, François: 20
 Fromm, Marc: 13
 Geurts, Frederic: 2-7
 Giacometti, Alberto: 12
 Hervé, Lucien: 17
 Houseago, Thomas: 10
 Jackson, Michael: 12
 Le Corbusier: 15-18
 Lehmbruck, Wilhelm: 10
 Lambour, Auguste: 26
 Marinetti, Filippo Tomasso: 26
 Masereel, Frans: 10
 Minne, George: 10
 Morris, Peter: 7
 Orkvi ka, Ivan: 8
 Peeters, Jozef: 26
 Permeke, Constant: 26
 Pfeiffer, Paul: 12
 Picasso, Pablo: 12
 Rops, Félicien: 10
 Roussev, Svetlin: 10
 Rovner, Michal: 12
 Shmigel, Nikolay: 10

Spilliaert, Léon: 10
 Vanclooster, Stijn: 20, 23
 Van den Berghe, Frits: 26
 Van de Velde, Henry: 19, 23
 Van Eeden, Frederik: 23
 Van Gogh, Vincent: 24
 Van Mieghem, Eugene: 20-23
 Van Ostaijen, Paul: 24
 Verhaeren, Emile: 20, 23
 Vermeylen, August: 23
 Voeten, Hugo: 8-13
 Wagner, Richard: 10
 Wirtz, Jacques: 8
 Wouters, Rik: 10, 24

INDEX DEEL II

Aristoteles: 20
 Bosch, Jheronimus: 1
 Bouts, Dieric: 1, 7
 Bruegel de Oude, Pieter: 39
 Brunelleschi, Filippo: 1
 Bullart, Isaac: 13
 Calvijn, Johannes: 13
 Coecke van Aelst, Pieter: 5
 Dacos, Nicole: 19
 David, Gerard: 1
 Da Vinci, Leonardo: 1, 7, 20
 Della Mirandola, Giovanni Pico: 1
 De Smedt, Raphael: 39
 De Smet, Wolfgang: 22
 Dubroeuq, Jacques: 8
 Erasmus, Desiderius: 1, 13, 22
 Filips II: 13, 15, 22
 Floris, Frans: 7
 Francken, Frans: 38
 Hertog van Alva: 23
 Karel V: 8, 13, 22, 32, 36
 Leo X: 5
 Lombard, Lambert: 7
 Luther, Maarten: 13
 Maria van Hongarije: 8, 13, 26
 Martens, Dirk: 1
 Meester met de Teerling: 32
 Memling, Hans: 1
 Metsijs, Quinten: 1

Michelangelo: 1, 7, 19, 20, 38
 More, Thomas: 1, 5
 Morillon, Guy: 22
 Morillon, Maximiliaan: 22
 Petrarca Francesco: 1
 Plato: 5, 19, 20
 Rafaël: 1, 3, 5, 7, 20, 26, 32, 38
 Rombouts, Jan: 7
 Rubens, Peter Paul: 1, 3, 15, 22, 39
 Rudolf II: 20
 Salamanca, Antonio: 32
 Titiaan: 1, 13
 Trajanus: 19
 Van der Goes, Hugo: 1
 Van der Weyden, Rogier: 1, 13, 26
 Van Enckevoirt, Willem: 3, 5, 28
 Van Eyck, Jan: 1, 5, 26
 Van Gogh, Vincent: 38
 Van Mander, Carel: 3, 36, 38
 Van Orley, Bernard: 1, 3, 8, 13, 16, 38
 Van Scorel, Jan: 5
 Vasari, Giorgio: 5
 Veneziano, Agostino: 32
 Vesalius, Andreas: 1



Colofon

SECRETARIAAT EN REDACTIE

Augustijnerklooster, Academiestraat 1, 9000 Gent
 tel. 09 269 58 30, fax 09 269 58 39, info@okv.be • www.tento.be

Uitgever

Peter Wouters • peter.wouters@okv.be

Hoofdredacteur

Mark Vanvaeck • mark.vanvaeck@okv.be

Redactie

Jonas Bruyneel, Joost De Geest, Matthias Depoorter,
 An Devroe, Isabelle De Baets, Daan Rau, Rik Sauwen

Fotografie

Saskia Vanderstichele

Vormgeving

Oeyen en Winters

Pre-press

Grafisch Buro Geert Lefevre

Druk

EVM print NV

Publiciteit

B-promotion, tel. 03 772 61 40 - 0485 94 15 16

LEZERSSERVICE

Parklaan 22, 2300 Turnhout
 tel. 014 43 59 06, fax 014 43 59 06
 lezersservice@imapress.be, abonnementen@okv.be

Website

Kitty De Preeuw • kitty.depreeuw@okv.be

Vrijwilligers

Peter De Graeve, Raymond De Haes, Chris Genbrugge, Hubert
 Guldentops, Christine Imschoot, Luc Leyman, Jean Pierre Van der Snickt

Verantwoordelijke uitgever

Peter Wouters, Augustijnerklooster, Academiestraat 1, 9000 Gent

Raad van Bestuur

Jozef Dauwe, voorzitter (gedeputeerde provincie Oost-Vlaanderen)
 - Tom Dehaene (gedeputeerde provincie Vlaams-Brabant) -
 Luc Demeester, penningmeester - Luk Lemmens (gedeputeerde
 provincie Antwerpen) - Igor Philtjens (gedeputeerde provincie
 Limburg) - Dirk Vandekerckhove - Myriam Vanlerberghe
 (gedeputeerde provincie West-Vlaanderen) - Peter Wouters
 (secretaris)

BANKRELATIES

BE11 7370 2851 8548 (abonnement)

BE67 4480 0073 6187 (boeken)

BTW BE 0427.190.176

Copyright OKV

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



Met ondersteuning van de Vlaamse minister bevoegd voor Cultuur

Deze uitgave werd gedrukt op Arctic the Volume
 van Arctic Paper. Dit is een milieuvriendelijk papier.

ISSN 1373-4873 • WD 2013/7892/14



ABONNEMENT

Een jaarabonnement op OKV kan op
 elk moment ingaan en geeft recht op
 zes nummers, plus een apart gedrukte
 tentoonstellingsagenda en een OKV-
 museumkaart. Een jaarabonnement
 kost 34 euro. Te storten op het reke-
 ningnummer voor abonnementen BE11
 7370 2851 8548. Voor inlichtingen over
 uw abonnement: Lezersservice Ima-
 press, Parklaan 22, 2300 Turnhout, tel.
 014 43 59 06.

Museumkaart

OKV-abonnees ontvangen samen met
 het februari-nummer de gratis Muse-
 umkaart die een jaar lang recht geeft
 op voordeeltarieven bij musea.

Opbergbanden en publicaties

De opbergbanden (14 euro, inclusief
 verzendingskosten) worden elk jaar in
 januari verstuurd.
 Sommige vroegere nummers van OKV
 zijn nog te verkrijgen: zie www.tento.be.

Bestellen van opbergbanden, vroe-
 gere nummers en andere publica-
 ties van OKV via tel. 09 269 58 30 of
 www.tento.be. Betaling door storting
 op het rekeningnummer voor opberg-
 banden en publicaties BE67 4480 0073
 6187.

www. tento. be

Alle actuele informatie
over lopende en komende
tentoonstellingen

Alle inhoudelijke
en praktische gegevens
over onze musea

Nieuw:

De digitale versie van de volledige
vijftig OKV-jaargangen.

