



Barthelmy
PRINET
1758

Keuze uit de aanwinsten

I PANEELTJE MET MARIA IMMACULATA
Noordelijke Nederlanden
of Vlaanderen, circa 1480-1500.

Ivoor met resten van goudgele polychromie en
opschrift (keerzijde): *Barthelemy Prinnet 1758*.
Hoogte 11,3 cm.

Dit paneeltje behoort tot een groep ivoeren die een duidelijke stilistische samenhang vertonen en op goede gronden sinds ongeveer 25 jaar als Nederlands of Vlaams worden beschouwd. Karakteristiek voor deze groep zijn het voorkomen van een kabelrandje, een gearceerde achtergrond en een sterk grafische en scherpe plooi van de figuren. Uit deze groep heeft het Rijksmuseum in 2003 het belangrijkste stuk gekocht, een grote paxtafel met het sterfbed van Maria (inv.nr. BK-2003-6, zie *Bulletin van het Rijksmuseum* 52, 2004, pp. 3-23). Hoewel minder ambitieus en monumentaal sluit het nu verworven ivoor nauw aan bij de paxtafel en bij de andere ivoeren in de groep. Zo is de staande Maria op het paneeltje vrijwel gelijk aan de Maria die door engelen naar de hemel wordt gedragen op de grote paxtafel. Verder vinden we ook de kabelrand en de arcering van de achtergrond.

Iconografisch is het ivoor uitzonderlijk. Het laat de onbevleete Maria ('immaculata') zien, omgeven door allerlei symbolen van haar zuiverheid die door een sierlijk over het vlak gearrangeerde banderol met elkaar zijn verbonden. Zo is een haast kalligrafische compositie ontstaan waarin beeld en tekst zorgvuldig in balans zijn gebracht. Op dit kleine formaat vinden we zo'n geslaagde combinatie van tekst en beeld in de laat-Middeleeuwse kunst voornamelijk in getij-

denboeken of op devotieprenten. De onbekende ivoorsnijder heeft dan ook gebruik gemaakt van zo'n grafisch voorbeeld, een Westfaalse prent uit de late 15de eeuw (zie Molsdorf 1926, tafel IV).

Onduidelijk is de precieze functie van het paneeltje, dat gezien voorstelling en formaat stellig voor de private devotie was bestemd. Mogelijk heeft het als luikje van een altaartje op zakformaat gefungeerd of was het als zelfstandig object gemonteerd in een zilveren vating.

Dat het nog lang na zijn ontstaan voor privé-devotie moet zijn gebruikt bewijst de aanwezigheid van een ingekraste, 18de-eeuwse bezittersnaam en datum: 'Barthelemy Prinnet 1758'. Wie achter deze naam schuilgaat kon nog niet worden vastgesteld, wel dat de achternaam Prinnet in de 18de eeuw voornamelijk in Noord-Frankrijk (Picardië, Ardennen, Champagne) wordt gevonden. Zulke eigendomsmerken komen slechts zeer sporadisch voor op middeleeuwse ivoeren en kunnen een hulp zijn bij het bepalen van de oorspronkelijke vervaardigingsplaats van het ivoor. In dit geval is het misschien een aanwijzing dat we het ontstaan van de groep ivoeren waartoe dit paneeltje stilistisch behoort eerder in Vlaanderen of Noord-Frankrijk dan in de Noordelijke Nederlanden moeten lokaliseren.

HERKOMST:

Veiling Lempertz, Keulen, 17 mei 2008, nr. 1188. Aankoop met gelden van het Frits & Phine Verhaaff Fonds (inv.nr. BK-2008-69).

2 JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK
(Haarlem 1600/1603-1662 Haarlem)

Portret van Adriana Croes, 1644

Olieverf op doek, 93 x 75 cm.

Gesigneerd en gedateerd: *JvSpronck an^o. 1644.*

In het voorjaar van 2008 verwierf het Rijksmuseum uit particulier bezit een ensemble van vier portretten door Johannes Cornelisz Verspronck. Deze schilderijen stammen uit de 17de-eeuwse familie Wallis en Van Strijp. Evenals het merendeel van Versproncks geïdentificeerde geportretteerden maakten Eduard Wallis, zijn echtgenote Maria van Strijp, zijn schoonmoeder Adriana Croes en een van zijn broers Dirck, Jacobus of Johannes Wallis deel uit van een Haarlems regentengeslacht. Een 'familiegalerij' als deze is niet alleen binnen Versproncks oeuvre een unicum, maar ook binnen de Nederlandse portretschilderkunst van de Gouden Eeuw is het uitzonderlijk dat vier portretten van deze kwaliteit van één kunstenaar zolang samen in de familie bewaard zijn gebleven.

Toen Adriana Croes zich in 1644 door Verspronck liet portretteren was zij 45 jaar en al 5 jaar weduwe. Zij werd in 1599 in Haarlem geboren als dochter van Vincent Croes en Catharina Moens. In 1618 huwde zij op 19-jarige leeftijd te Haarlem met de 9 jaar oudere Hendrick Pietersz van Strijp (Haarlem 1590-1639). De familie Van



Strijp was actief in de lakenhandel en had zich omstreeks 1600 vanuit 's-Hertogenbosch in Haarlem gevestigd, op dat moment een bloeiend centrum van de lakenhandel in de Republiek. Adriana Croes en Hendrick van Strijp kregen vijf dochters. Adriana Croes stierf 17 jaar na het overlijden van haar man, in 1656 op 57-jarige leeftijd. Haar oudere broer Willem Croes (overleden 1666) werd in de eerste helft van de jaren '60 geportretteerd door Frans Hals (Alte Pinakothek, München). Het portret van Adriana Croes uit 1644 is een goed voorbeeld van het rond 1640 door Verspronck ontwikkelde type vrouwenportretten. In vergelijking met het vroegere werk van Verspronck en diens tijdgenoten, is het lichaam van de geportretteerde wat meer afgewend van de kijker, en bevinden de handen zich veel meer links in het beeldvlak dan gebruikelijk.

HERKOMST:

Particuliere collectie, Nederland
(inv.nr. SK-A-4998).

3-4 JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK
(Haarlem 1600/1603-1662 Haarlem)

Portret van Eduard Wallis, 1652

Olieverf op paneel, 97 x 75 cm.

Gesigneerd en gedateerd: *Joh.C.vSpronck f an^o 1652.*

Portret van Maria van Strijp, 1652

Olieverf op paneel, 97 x 75 cm.

Gesigneerd en gedateerd: *Joh C vSpronck f an^o 1652.*

De portretten van Eduard Wallis en zijn vrouw Maria van Strijp vertegenwoordigen een wezenlijk aspect van het oeuvre van Verspronck en van de Nederlandse 17de-eeuwse portretkunst in het algemeen: dat van de pendanten. Beide schilderijen bevonden zich al sinds de tentoonstelling *Drie eeuwen portret in Nederland* in 1952 in bruikleen in het Rijksmuseum. Tegenwoordig behoren de twee tot de selectie van circa 100 meesterwerken van de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst die in de Philipsvleugel gepresenteerd wordt.

Waarschijnlijk was de keuze van Eduard Wallis en Maria van Strijp om zich door Verspronck te laten portretteren, ingegeven door het portret dat de Haarlemse schilder acht jaar daarvoor van Maria's moeder Adriana Croes had geschilderd. Een goede keuze, want het resulteerde in het



3

fraaiste portrettenpaar dat Verspronck op het hoogtepunt van zijn carrière voortbracht. De geraffineerde en ingetogen schilderijstijl waarmee Verspronck levendigheid aan zijn modellen verleent, bereikt hier zijn climax.

Eduard Wallis werd in 1621 in Haarlem geboren als zoon van Willem Wallis en Suzanna van Wisselt. Wallis was een geslacht van Schotse wolhandelaren, die in de 16de eeuw via Zeeland naar Haarlem trokken, waar ze vanaf ongeveer 1600 in de archieven worden vermeld. Evenals zijn vader was Eduard lakenkoper te Haarlem.

In 1647 huwde hij met zijn zes jaar jongere stadsgenote Maria van Strijp (Haarlem 1627-1707), dochter van Hendrick van Strijp en Adriana Croes, die ook in de textiel zaten.

Behalve op het portret van Verspronck uit 1652 werd Eduard afgebeeld op een groepsportret uit 1658 door Jacob van Loo van de regenten van Aalmoezeniers-, Arm- en Werkhuis te Haarlem (Frans Hals Museum, Haarlem). Eduard Wallis overleed in Haarlem in 1684. Zijn echtgenote Maria van Strijp overleefde hem 23 jaar. Zij stierf in 1707. Uit de boedelinventaris die werd opgemaakt na haar dood, en waarin ook deze pendants genoemd worden, blijkt dat het echtpaar een verzameling van tientallen schilderijen had, vrijwel uitsluitend door Haarlemse kunstenaars gemaakt.



4

HERKOMST:

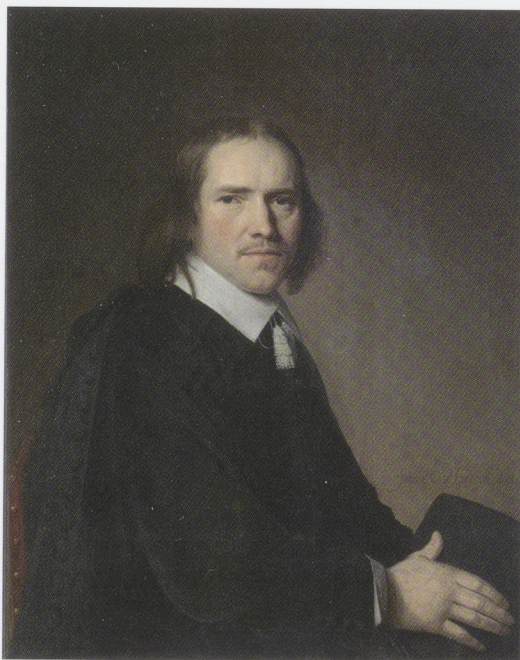
Particuliere collectie, Nederland. Verworven ter voldoening van successierechten en met steun van het Fonds Cleyndert en het Stortenbeker Fonds van de Vereniging Rembrandt, de BankGiro Loterij en het Rijksmuseum Fonds (inv.nrs. SK-A-4999 en SK-A-5000).

5 JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK
(Haarlem 1600/1603-1662 Haarlem)
Portret van Dirck, Jacobus of Johannes Wallis,
1653

Olieverf op paneel, 84 x 68 cm.

Gesigeneerd en gedateerd: *Johan C vSpronck.*
a^o 1653.

De banden tussen de families Wallis en Van Strijp waren innig. Behalve Eduard traden ook twee van zijn drie broers in het huwelijk met dochters Van Strijp. Johannes Wallis (Haarlem 1617-1665), regent van het Haarlemse Oudemannenhuis en in die functie geportretteerd door Frans Hals, trouwde met Catharina van Strijp (Haarlem, geb. 1621), de oudere zus van Maria. Jacobus van Strijp (Haarlem 1619-1675) liet zich in de echt verbinden met haar zus Hester van Strijp (Haarlem 1625-1662). Eduard Wallis' derde broer, Dirck (Haarlem, geb. 1612), bleef waarschijnlijk ongehuwd. Het is niet zeker wie van



de drie broers zich een jaar na Eduard liet portretteren door Verspronck. Als het Johannes of Jacobus zou zijn, dan zou het voor de hand liggen dat er oorspronkelijk een tegenhanger van hun echtgenote bij het portret bestond die verloren is gegaan. Aangezien de familie deze vier portretten zo zorgvuldig bij elkaar heeft bewaard, lijkt het onwaarschijnlijk dat een vijfde schilderij niet is overgeleverd. Het is dan ook erg verleidelijk om Dirck als kandidaat voor het losse mansportret aan te wijzen.

Evenals de voornoemde portretten is dit schilderij zoals gebruikelijk bij Verspronck nauwkeurig en gedetailleerd opgezet in een relatief sobere en rustige stijl. De Haarlemse schilder gaf veel ruimte aan zijn modellen, die hij meestal niet centraal op het beeldvlak plaatste. Hierdoor speelt de achtergrond, vergelijkbaar met het vroege werk van Frans Hals, een belangrijke rol. Het portret van Wallis met de van achter geziene stoelleuning gaat eveneens terug op Hals' composities. In tegenstelling tot zijn stadsgenoot koos Verspronck ervoor de stoel uit het midden te plaatsen.

Anders dan het portret van Adriana Croes uit 1644 op doek zijn de schilderijen van de jongere generatie uit 1652-1653 op paneel geschilderd. Panelen komen bij Verspronck tussen 1636 en 1650 slechts sporadisch voor, terwijl zijn meeste

5 portretten na 1650 juist weer op hout zijn geschilderd. Alle vier de werken hebben ongeveer hetzelfde formaat, dat groter is dan de gemiddelde afmetingen van Versproncks portretten.

HERKOMST:

Particuliere collectie, Nederland
(inv.nr SK-A-4997).

6 ARTUS QUELLINUS
(Antwerpen 1609-1668 Antwerpen)

Liggende hazewindhond

Antwerpen, 1657.

Eikenhout, hoogte 36 cm, lengte 70,5 cm.

Gesigneerd en gedateerd: A.Q. 1657.

Deze liggende hazewindhond is een zeer zeldzaam voorbeeld van een gebeeldhouwd dierportret op ware grootte. Dat het om de voorstelling van een bestaande hond gaat is zeer aannemelijk, niet alleen door de natuurlijkheid waarmee het dier is uitgebeeld, maar ook vanwege de aanwezigheid van een wapenschild op zijn halsband, het wapen van de Antwerpse patriciërsfamilie Roose. Het feit dat het beeld bovendien is gesigneerd en gedateerd met het monogram AQ van Artus Quellinus en het jaartal 1657 wijst er eenduidig op dat het werk als een autonoom beeld is gesneden. Dat wordt bevestigd door het ontbreken van enig spoor van oude bevestiging.

Van Artus Quellinus is een klein aantal dier-sculpturen bekend, en hij kan dus beschouwd worden als een specialist op dit terrein, een 'animalier avant la lettre'. Dat is ongetwijfeld ook de reden geweest om juist hem deze opdracht te verstrekken. De meeste van zijn andere dier-plastieken zijn echter in klei gemodelleerd, zoals een staand paard uit 1638 (Christie's New York, 10 Januari 1990, nr. 196), twee honden (Amsterdams Historisch Museum) of een liggende leeuw met jongen (kunsthandel Amsterdam, 2007). Het Rijksmuseum bezit bovendien een loeiende stier in brons, die op stilistische gronden aan Quellinus wordt toegeschreven (Cat. Londen, *From Vulcan's Forge*, Daniel Katz Limited, Londen 2005 nr. 43). Door het vloeiend 'gemodelleerde' lichaam van het dier en de ribben die zich aftekenen in zijn flanken sluit de hazewindhond stilistisch goed bij de andere genoemde dier-plastieken aan. Quellijn heeft ook in hout andere dieren gesneden, maar dan uitsluitend als decoratieve of heraldische motieven op kerkmeubilair.

De hazewindhond laat zich goed vergelijken met zittende heraldische leeuwen op het koorgestoelte van de Jacobskerk in Antwerpen uit 1658.

Hazewindhonden golden in de 17de eeuw als luxe huisdieren, horend bij een vorstelijke of adellijke levensstijl. Als zodanig verschijnen ze geregeld op Nederlandse en Vlaamse portretten en genrestukken. Dit gegeven sluit aan bij het feit dat de familie Roose tot het Antwerps patriciaat behoorde. De jurist Pieter Roose (Antwerpen 1586-Brussel 1673) was geruime tijd de machtigste politieke man van de Zuidelijke Nederlanden, als Hoofd-voorzitter van de Geheime Raad van 1632 tot 1654 én voorzitter van de Raad van State. Hij was een vertrouweling van de Spaanse koning en verbleef langere tijd aan het hof in Madrid. Na 1654 nam Roose's macht echter af en trok hij zich terug op zijn domeinen. Of deze hond in opdracht van Pieter Roose werd gemaakt zal verder onderzoek moeten duidelijk maken.

De verwerving van de *Liggende hazewindhond* is voor het Rijksmuseum van groot belang. Het

museum beheert de grootste collectie werken van Quellinus ter wereld, maar vrijwel al deze stukken hangen samen met de bouw van het Amsterdamse stadhuis en met de burgemeesters achter dat project. Dit hondenportret uit zijn Amsterdamse tijd voegt een volstrekt nieuw aspect toe aan deze verzameling. Het laat Quellinus zien op een meer informele, naturalistische wijze en in een medium dat verder niet vertegenwoordigd is onder de Amsterdamse Quelliniana: eikenhout.

LITERATUUR:

Cat. tent. Brussel, *De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens*, Brussel (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis) 1977, nr. 130.

HERKOMST:

Een lid van de familie Roose, Antwerpen (1657); particuliere collectie, Antwerpen (20ste eeuw); Baron Freddy Rolin, Brussel (voor 1977-circa 1999); Axel Vervoort, 's-Gravenwezel (1999- 2008); Daniel Katz Ltd, Londen (2008). Aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2008-120).



7 FRANÇOIS LESPINGOLA
(1644-1705)

Hercules bevrijdt Prometheus
Parijs of Rome, circa 1670.

Brons, op verguld bronzen voet, hoogte 42 cm
(excl. voet), 52 cm (incl. voet).

Dit brons laat het moment zien waarop Hercules probeert Prometheus te bevrijden die door Jupiter aan een rots was geketend, nadat hij de goden had bedrogen door het vuur te stelen en het aan de mensen te geven. De held richt zijn pijl op de adelaar die steeds weer de lever van Prometheus wegpikte. Lespingola koos de *peripateia*, het moment van omslag in het verhaal: een ogenblik later is de adelaar gedood en Prometheus bevrijd. Compositorisch heeft de beeldhouwer dit fraai opgelost door de aansnellende Hercules tegenover de net neergestreden roofvogel te plaatsen

en de geketende en gekwelde Prometheus ertussen.

Het onderwerp kan als een allegorie op de bevrijding van de kunsten, in bijzonder de Sculptuur, worden geduid omdat Prometheus gold als de goddelijke oer-kunstenaar die uit klei een mens had gemaakt die door het vuur (dat hij van de goden had gestolen) tot leven was gekomen. De zich oprichtende figuur aan de achterzijde van het brons is die door Prometheus gemaakte mens.

Lespingola, afkomstig uit het Franse Joinville, werkte van 1666 tot 1675 in Rome. Direct na terugkeer in Parijs werd hij lid van de Académie Royale de Peinture et Sculpture. Hij werd eveneens benoemd tot 'Sculpteur du Roy' en werkte in die hoedanigheid aan prestige-projecten van koning Lodewijk XIV, onder andere bij Versailles, Marly, Meudon en de Dôme des Invalides. Vaak was hij ontwerper van composities die door

7



anderen werden uitgevoerd. Vrijwel al zijn bewaard gebleven werk is monumentale tuin- en gevelsculptuur, bevindt zich in Versailles en stamt uit de periode 1680-1705 (Souchal II, pp. 411-420). Het brons is een van de meest dynamische en picturale composities in de Franse baroksculptuur en toont daarin duidelijk verwantschap met de Florentijnse baroksculptuur van de late 17de eeuw. Waarschijnlijk maakte Lespingola het model voor het beeld tijdens zijn 9-jarige verblijf in Italië (Avery 1988, p. 31). Het werk vormt dan een essentiële schakel tussen de baroksculptuur van Italië en Frankrijk, omdat het in zijn dynamiek en narratieve aspecten vooruitloopt op het werk van Italiaanse beeldhouwers als Ferdinando Tacca, Massimo Soldani-Benzi en Giambattista Foggini.

Het brons is een van vier complete exemplaren die bekend zijn van deze compositie, alle met minimale verschillen in de attributen. De versie in het Grünes Gewölbe in Dresden is het best gedocumenteerd: het werd in 1715 in Parijs verworven en in 1716 beschreven als werk van Lespingola in een rekening van Baron Leplat aan August de Sterke van Saksen. Voorts zijn er versies in de Art Gallery of Ontario (Toronto), in de verzameling van Earl Spencer (Althorp Castle) en een in een Franse privé-verzameling. Van deze vier is de Rijksmuseum-versie nauw verwant aan het brons in Dresden, al is de kwaliteit van het gietstel beduidend beter; het Amsterdamse brons verschilt van alle andere exemplaren door het ontbreken van een strakke, meegegoten plint. Dit kan erop duiden dat het direct werd gegoten naar het model in was dat in de nalatenschapsinventaris van de beeldhouwer wordt vermeld: *un group de cire bronzée representant Hercule qui délivre Prométhée*. Dat Lespingola juist van dit werk een (gebronsd) wasmodel had bewaard doet vermoeden dat hij het als zijn meesterwerk beschouwde.

LITERATUUR:

François Souchal, *French sculptors of the 17th and 18th centuries, the reign of Louis XIV*, deel 2, Oxford 1981, pp. 419-420; Charles Avery, *Baroque sculpture and medals in the Art Gallery of Ontario*, Toronto 1988, nr. 5.

HERKOMST:

Veiling Collectie Julienne, Parijs, 30 maart 1767, nr. 1216 (?); veiling Parijs, Palais d'Orsay, 21 Juni 1977, nr. 42; Heim Gallery, Londen; Collectie John Lewis, Londen; in bruikleen aan het Art Institute, Chicago (tot 1984); Daniel Katz Ltd, Londen (2008). Aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2008-93).

8 MICHEL VAN MUSSCHER

(Rotterdam 1645-1705 Amsterdam)
Isaac Pontanus schenkt zijn kleinzoon Hendrik van Beek een gouden penning, 1689; Olieverf op tin, diameter 9 cm.
Gesigeneerd en gedateerd aan linkerszijde:

ANONIEM

Gouden penning, geschenk van Isaac Pontanus aan zijn kleinzoon voor zijn 8ste verjaardag, 1688

Goud, gegraveerd, diameter 9 cm

Soms krijgt het museum de kans een ensemble te verwerven dat in zichzelf een mooi, bijzonder verhaal bergt. Dat is zeker het geval bij deze gouden penning en het erbij behorende dubbelportret, waarop diezelfde penning is te zien en dat bovendien een zelfde vorm en formaat heeft.

Uit de tekst op de penning blijkt dat rechts, zittend voor een boekenkast in een modieuze 'Japone rok' gekleed, de opdrachtgever is afgebeeld, de remonstrantse dominee Isaak Pontanus, die omstreeks 1625 in Leiden geboren werd en in 1710 in Amsterdam overleed. Hij heeft zijn rechterarm beschermend om de schouder geslagen van een jongen, zijn kleinzoon Hendrik van Beek, de zoon van zijn in 1656 geboren dochter Catharina. Het schilderijtje laat zien dat Pontanus de penning aan zijn kleinzoon geeft en de tekst op de penning maakt duidelijk bij welke gelegenheid dit gebeurde. Op de voorzijde wordt in het Latijn uitgebreid vermeld dat Hendrik de penning kreeg vanwege zijn verjaardag. Hij werd acht jaar, maar omdat hij op 29 februari 1680 geboren was, was dit pas de tweede keer dat hij zijn verjaardag werkelijk kon vieren. De keerzijde bevat eveneens een tekst, in zes Latijnse verzen en één Grieks vers dat afkomstig is uit Homeros' Ilias en een oproep is aan de jonge Achilleus door zijn vader. Dit gedicht is een oproep aan de jonge Hendrik een rechtschapen en vruchtbaar leven te leiden. Het begint met een citaat uit Ovidius' *Metamorphosen*: "Cresce puer": 'Groei, jongen, in deugdzzaamheid voor God, in eerbied voor je moeder, dierbaar aan je familie door genegenheid, aan goede mensen door je rechtschapenheid, zonder ook maar iemand te schaden, gevoed door eerbare studie, door een onversaagbaar karakter opgewassen tegen voor- en tegenspoed, rechtschapen zolang je nog leeft en na je dood gelukkig. Moge de lankmoedige God deze ernstige wensen horen. Altijd de beste te zijn en boven

anderen uit te steken' [vertaling dr. A.H. Wesseling, Universiteit van Amsterdam, waarvoor vriendelijke dank]. Deze wensen worden versterkt door de vier afbeeldingen rondom de tekst: boven een brandend altaar als symbool voor deugdzaamheid; onder een afbeelding van Aeneas met zijn vader op de rug als teken voor eerbied voor de ouders, en links en rechts symbolen van de zeven vrije kunsten.

De penning is dus niet alleen een zeer kostbaar geschenk, maar bovendien een geschenk met een duidelijke boodschap voor de nog jonge, kennelijk veelbelovende jongen. Zijn grootvader verwacht veel van hem en laat hem dit weten op een door en door humanistische manier: met een Latijnse tekst en met citaten en symbolen uit de klassieke oudheid: hij moet zijn talenten ten volle ontplooiën en zich voorbeeldig gedragen.



8





Hiermee geeft dit kleine ensemble een mooie inkijk in het leven van de hogere echelons van de Amsterdamse samenleving. Pontanus was een remonstrants, dus vrijzinnig dominee, die dat ambt sinds 1649 bekleedde, eerst in het Noord-Duitse Friedrichstadt, een remonstrantse enclave, vanaf 1652 in Den Briel en vanaf 1654 in Amsterdam. In 1666/1667 was hij kort hoogleraar aan het Remonstrants Seminarium, maar die post gaf hij snel op om zich weer volledig te wijden aan het ambt van predikant. Als kanselredenaar genoot hij groot aanzien. In 1699, na 45 jaar in Amsterdam zijn ambt te hebben uitgeoefend, ging hij met emeritaat. Hij publiceerde in de loop der tijd een aantal godsdienstige traktaten.

Over de lotgevallen van kleinzoon Hendrik weten wij vooralsnog helaas nog niets, dus ook niet of hij aan de verwachtingen van zijn grootvader heeft kunnen voldoen.

HERKOMST:

Zeeuws Veilinghuis Middelburg, maart 2007; Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam; Schenking van de Vereniging Rembrandt, 2008

(inv.nrs. NG-2008-40; NG-2008-41)

9 *Een grote schotel met bloemtakken*
Kanton, circa 1730.

Emails op koper, diameter 57 cm.

De schotel is gemaakt van koper waarop allereerst aan beide zijden een dekkende witte laag email is vastgebakken. Vervolgens is in emailkleuren een voorstelling geschilderd van bloemtakken, waarbij vooral de pioenrozen, magnoliatakken, irissen en knobbelige vruchten, waarschijnlijk dwergkweeën, opvallen. Tussen de bloemen dartelen twee vlinders. Na het schilderen is het stuk opnieuw gebakken om de kleuren te laten hechten.

Het Rijksmuseum bezat al een groep Kanton-email voorwerpen, maar een stuk van deze allure en kwaliteit ontbrak en daarom kan vanaf nu in de collectie voor het eerst recht worden gedaan aan de vaardigheden van de Chinezen die deze techniek in de 18de eeuw beoefenden.

Voorwerpen beschilderd in niet-doorschijnende emailkleuren raakten aan het Chinese hof al voor 1700 in de mode. Deze techniek was in China niet bekend, maar als diplomatieke geschenken waren producten in deze Europese techniek in Peking terechtgekomen en zij hadden in hoge mate de belangstelling van keizer Kangxi gewekt. De keizer wilde in China zelf dergelijke voorwer-

pen laten maken en daarvoor was het noodzakelijk een aantal nieuwe kleuren te ontwikkelen, waarvan roze het meest in het oog springt. Bij de meeste kleuren is een metaaloxide de kleurstof. Het roze wordt verkregen door opaak wit te mengen met rood en voor deze bijzondere rode kleurstof is goud de grondstof. In de keizerlijke werkplaatsen in Peking werd geprobeerd de benodigde technische kennis en vaardigheden te ontwikkelen en de aanwezigheid van de andere keizerlijke werkplaatsen in de onmiddellijke nabijheid vereenvoudigden dit proces. Chinese emailschilders werden uit het pottenbakkerscentrum Jingdezhen gehaald. Daar bestond immers al een eeuwenoude traditie in het schilderen met – weliswaar

doorschijnende – emails. In Peking konden zij profiteren van de kennis van vakgenoten uit de glas- en cloisonné-werkplaats, want in alle drie de gevallen werd gewerkt met minerale kleurstoffen die in de vorm van een gesmolten glassubstantie werden toegepast. Uit technisch onderzoek blijkt dat de samenstelling van de meeste kleuren in Chinese geschilderde emails sterk overeenkomen met de emails die al eerder in de cloisonnétechniek werden toegepast. De verwerking van het rood dat noodzakelijk is voor het kenmerkende roze kan men geleerd hebben van Europese missionarissen in Peking.

Goud werd al met succes als grondstof voor een rode kleur toe past bij de productie van glas

9



in het Midden-Oosten en het recept was in de 17de eeuw in Venetië bekend. Het is goed mogelijk dat deze kennis vanuit de keizerlijke glaswerkplaats, waar sinds 1695 kundige jezuïeten-glasblazers aan het werk waren, voor de email-schilders beschikbaar kwam. Volgens een andere theorie zou de kennis van het schilderen met opake emails in China eerst in Kanton tot ontwikkeling zijn gekomen door de samenwerking van plaatselijke emailwerkers en Franse missionarissen.

Naast de exquise productie in Peking werd zowel in Jingdezhen als in Kanton al snel op veel grotere schaal geschilderd met de emailkleuren, een productie die deels voor de export bestemd was. Er is een verschil tussen de licht verstikkende precisie van de stukken voor het hof en de duidelijk met een grotere vaart geschilderde exemplaren voor de markt. Er werd vooral op porselein geschilderd, maar omdat de techniek en decors op koper en porselein zo verwant zijn, gaat men ervan uit dat in Kanton in dezelfde ateliers zowel op koper als op porselein werd gewerkt. De schotel van het Rijksmuseum is waarschijnlijk uit zo'n Kantoneze werkplaats afkomstig uit de periode dat de technische problemen zojuist waren overwonnen – omstreeks 1730.

LITERATUUR:

J. van Campen, 'Aanwinst', *Aziatische Kunst* 37 (2007) 4, pp. 26-31.

HERKOMST:

Aankoop firma Joseph M. Morpurgo, Amsterdam (inv.nr. AK-RAK-2007-7).

10 LOUIS-SIMON BOIZOT
(1743-1809)

Het offer aan Venus en Het offer aan Ceres
Rome, 1766.

Gesigneerd Boizot 1766 (rechterreliëf), Boizot (linkerreliëf).

Terracotta, in 18de-eeuwse Franse lijsten van verguld hout, hoogte 53 cm (incl. lijst).

Hoewel Louis-Simon Boizot niet de reputatie heeft van modelleur in terracotta als zijn tijdgenoot Clodion, kunnen deze virtueuze reliëfs zich moeiteloos meten met de beste werken van laatstgenoemde. Het paar ontstond tijdens Boizots verblijf in Rome (1765-1770), na het winnen van de Prix de Rome in 1762; de reliëfs zijn de vroegst bekende werken van de beeldhouwer. Ze vormen een schitterend bewijs van de modelleer-

talenten van de toen 23-jarige Boizot en stralen het artistieke élan en de frisheid van conceptie uit van de jonge, ambitieuze kunstenaar in het hart van de klassieke wereld. Het is goed mogelijk dat ze werden gemaakt in een wedijver met Clodion, die in dezelfde periode in Rome werkzaam was. Na terugkeer in Parijs werd Boizot benoemd tot directeur van de beeldhouwafdeling van Sèvres (1773-1800), als opvolger van Falconet. Veel van zijn ontwerpen werden sindsdien in biscuitporselein uitgevoerd en dat heeft zijn reputatie als beeldhouwer van monumentaler werk in marmer en terracotta ten onrechte wat overschaduwd.

Het kunsthistorisch belang van beide terracotta's is niet alleen dat ze bijdragen aan een rehabilitatie van Boizot, maar ook dat ze tot de vroegste internationale voorbeelden van het neo-classicisme in de beeldhouwkunst behoren, zowel door hun *all'antica* thematiek – klassieke offerscènes – als door hun ingetogen uitwerking. Dat is het sterkst te zien in het rechterreliëf met de volstrekt in contour weergegeven vrouwen en de nagenoeg leeg gelaten achtergrond. In het linkerreliëf openbaart Boizots meesterschap als modelleur zich door de subtiele suggesties van diepte: het iets schuin geplaatste bed, de krans van rozen rondom het Venusbeeld en de jongeling die uit de diepte van de achtergrond opkomt. Het motief van de gesluierde vrouw ontleende de beeldhouwer aan Italiaanse voorbeelden (Corradini) en kan gezien worden als een bewuste demonstratie van Boizots technische virtuositeit.

Het decoratieve snijwerk van de lijsten vormt een echo van de motieven uit de hoofdvoorstellingen: een krans van rozen voor het offer van Venus en de korenaren uit het offer van Ceres. Het bewijst dat de lijsten speciaal voor de reliëfs werden vervaardigd, vermoedelijk in Parijs en kort nadat Boizot in zijn vaderland was teruggekeerd. Door hun hoge kwaliteit en puntgave conditie vormen Boizots terracotta's een schitterende aanvulling op de vermaarde verzameling Franse 18de-eeuwse kunstnijverheid van het Rijksmuseum. Met deze twee sculpturen krijgt ook het bescheiden aandeel van de beeldhouwkunst uit deze periode letterlijk en figuurlijk meer reliëf.

HERKOMST:

Particuliere collectie, Frankrijk (tot 2008); Daniel Katz Ltd, Londen (2008). Aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2008-92a, b).







11 *Portret van Catharina Geertruida van Braam Houckgeest, geboren Van Reede van Oudtshoord (1746-1799) en haar dochter Françoise Kanton, circa 1795.*

Achterglasschildering, 63,5 x 49 cm.

Dit dubbelportret is besteld door Andreas Everardus van Braam Houckgeest (1739-1801) tijdens zijn laatste verblijf in Kanton in de jaren 1790 tot 1795. Hij was toen directeur van de voc-handelspost aldaar. Het stelt een moeder en dochter voor, beiden in op de klassieke oudheid geënte gewaden, die buiten voor een boom op een bank zitten. De voorstelling blijkt vrijwel volledig te zijn gebaseerd op een schilderij van Angelika Kauffman uit 1773, *Lady Rushout and her Daughter Anne*. De stippegravure die Thomas Burke (1749-1815) ervan maakte, werd in 1784 uitgegeven. Deze voor een goed begrip van de schildering belangrijke prent kon door het Rijksprentenkabinet verworven worden. Het enige element dat wezenlijk verschilt, is het gezicht

van mevrouw Van Braam. Hiervoor gebruikte de schilder een ander voorbeeld, waarschijnlijk een medaillon dat Van Braam met zich mee op reis had genomen. Hetzelfde medaillon heeft als voorbeeld gediend voor een ander Chinees achterglas portret van mevrouw Van Braam uit ongeveer dezelfde periode, dat eveneens recentelijk door het Rijksmuseum verworven is. In dit dubbelportret is alleen het gezicht gebaseerd op Van Braams voorbeeld, het haar volgt weer de prent van Burke. Weliswaar moest de schilder dit vanwege de stand van het gezicht in spiegelbeeld weergeven, maar dat was geen probleem. Van veel voorbeeldprenten werden goedkope kopieën gemaakt door ze over te trekken en de nog natte inkt op een ander blad (in spiegelbeeld) af te drukken. Zo beschikten de Chinese schilders vaak over 'originale' en gespiegelde voorbeelden. Opmerkelijk is dat het meisje niet aan de actualiteit is aangepast. Blijkbaar had Van Braam van haar geen afbeelding bij zich.



Het stuk is ononderbroken in familiebezit is gebleven. Het wordt vermeld in een handgeschreven verklaring van Van Braams oudste dochter, Everarda, waarin ze kort voor haar dood haar persoonlijke spullen verdeelt onder haar naasten: 'To Maria the picture containing the likeness of my mother and sister', schreef zij, en hiermee wordt duidelijk wie er zijn afgebeeld. Aangezien Everarda Van Braams dochter is, moet 'My mother' Van Braams vrouw zijn, Catharina Geertruida. 'Sister' kan alleen Françoise Constantia Carolina Maria zijn. Zij was in 1785 geboren en de enige zuster van Everarda. Deze Françoise was Van Braams jongste kind en ze was nog maar vier jaar oud toen haar vader naar China vertrok.

LITERATUUR:

J. van Campen, 'Aanwinst', *Aziatische Kunst* 35 (2005) 3, pp. 29-36.

HERKOMST:

Collectie A.E. van Braam Houckgeest en vervolgens ononderbroken in familiebezit; schenking Margaret G. Elliott aan de Koning Boudewijn Stichting (2005) in bruikleen aan het Rijksmuseum; overdracht Koning Boudewijn Stichting aan Rijksmuseum 2007

(inv.nr. AK-RAK-2007-6).

12 MICHEL MARTIN DRÖLLING

(Parijs 1786-Parijs 1851)

Gezicht op de tuinen van de Villa Medici met in de verte Villa Borghese, 1811-1816

Olieverf op doek, 48,4 x 61,5 cm.

Michel Martin Drölling leerde het schildersvak van zijn vader, de genreschilder Martin Drölling (1752-1817). Daarna ging hij in de leer bij Jacques-Louis David in Parijs. In 1810 won hij de Prix de Rome met het historiestuk *La Colre d'Achile*.

Tijdens zijn aan de Prix de Rome verbonden reis naar Italië schilderde Drölling onder andere

de omgeving van Villa Medici bij Rome. Hier verbleven de Franse en soms ook Nederlandse prijswinnaars. Vanuit de villa had men zicht op deze tuin en het omringende heuvelachtige en zonnige landschap. Mogelijk heeft Drölling dit schilderij vanuit zijn atelier gemaakt en de tuinen rondom de Villa afgebeeld, met in de verte Villa Borghese en het in 1843 vernietigde Acqua Felice aquaduct. Het harde Italiaanse licht verandert de heggen en huizen in blokachtige vormen, die de compositie een sterke eenvoud verleent.

Dat het Italiaanse landschap een diepe indruk maakte op Drölling blijkt onder meer uit de uitgebreide correspondentie die hij tijdens zijn verblijf met zijn vader onderhield. Vlak na zijn aankomst in 1811 schreef hij over het landschap: *Je t'écris du Paradis, car je ne crois pas qu'il existe plus beau pays que celui de Rome* (brief d.d. 3 mei 1811). Ook over het uitzicht vanuit zijn atelier schreef Drölling naar zijn vader: *Magnifique sur les belles campagnes de Rome* (brief d.d. 11 juni 1811). Toch heeft Drölling verder zeer weinig landschappen geschilderd. Hij was namelijk in de eerste plaats genre- en portretschilder. Dit schilderij is mede daarom jarenlang toegeschreven aan Jean-Baptiste Camille Corot. Pas na de ontdekking in 2006 van de woorden 'Vente Drölling' op het spieraam van het schilderij, bleek het vermeld in de veilingcatalogus van Dröllings nalatenschap van 19 maart 1851 in Parijs, samen met enkele andere landschapstudies.

LITERATUUR:

E. Foucart-Walter en Ph. Grunhech, *Le grand prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris 1983, pp. 19, 141, 144, 146, 148, 149; F. Monod, 'L'Exposition centennale de l'art Français organisée à Saint-Petersbourg', *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, deel 1, p. 309 (vermeld als Corot); S. Sussino e.a., *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia*, Rome 2003, pp. 54, 160, 178, 282, 286, 442, 443 en 444; correspondentie tussen vader (Martin) en zoon (Michel Martin) Drölling in het Department des Arts graphiques in Musée du Louvre (L1 t/m L68).

HERKOMST:

Nalatenschapsveiling van de kunstenaar, Ridet, Parijs, 19 maart 1851, nr. 25; collectie Joanny Benoît Peytel (1844-1924); particuliere collectie, Frankrijk; kunsthandel Dickinson, Londen; aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. SK-A-5001).

13 LORENZO BARTOLINI

(1777-1850)

Caritas

Florence, circa 1840.

Marmer, hoogte 191 cm (excl. sokkel).

Sokkel marmer, hoogte 99 cm.

Gesigneerd op plint: *Bartolini Compose, e Terminò en Bartolini Formò e Ritoccò.*

Tekst op boekrol: *Non fare ad altri quel che | non vuoi sia fatto | -a te -.*

De Villa van Poggio Imperiale in Florence was eeuwenlang het voor- en najaarsverblijf van de heersende familie in de stad. In de loop van de tijd zijn er vele aanpassingen aan het gebouw gedaan; zo liet bijvoorbeeld in 1817 de toenmalige groothertog van Toscane voor de zes nissen in de kapel beelden van deugden maken, door verschillende Florentijnse beeldhouwers.

Lorenzo Bartolini (1777-1850), van wiens hand het Rijksmuseum ook twee marmeren borstbeelden in de collectie heeft, kreeg de opdracht voor de *Caritas*, de naastenliefde. Hij week hierbij af van de gebruikelijke weergave, waarbij de moeder het kind of de kinderen voedt: de baby ligt hier niet aan de borst maar is, kennelijk voldaan, in slaap gevallen. De moeder richt haar aandacht op het oudere kind, door hem te wijzen op de boekrol die hij moet lezen. Dat dit van de jongen de nodige inspanning vraagt is te zien aan de frons tussen de wenkbrauwen. Het lijkt alsof Bartolini ons wil laten zien dat na lichamelijke voeding ook geestelijke voeding belangrijk is. De *Caritas* van Bartolini werd dan ook al gauw *Carità educatrice* genoemd.

Toen het marmer in 1836 klaar was vond men dat het niet voldoende tot zijn recht zou komen wanneer het in de privé-kapel geplaatst zou worden. Het beeld werd overgebracht naar het andere Florentijnse paleis van de groothertog, Palazzo Pitti. Daar staat het nu nog steeds, sinds 1861 in de Sala dell'Iliade in de Galleria Palatina.

In de 19de eeuw was het niet ongebruikelijk om meerdere versies van een beeld te maken: de techniek waarmee marmeren beelden in die tijd werden vervaardigd liet dat ook vrij eenvoudig toe. De beeldhouwer ontwierp het werk in klei, vervolgens werd het afgegoten in gips en het gips werd met behulp van een zogenaamde punteermachine gekopieerd in marmer. Meestal werden herhalingen in een kleiner dan het originele formaat gemaakt. De *Caritas* van het Rijksmuseum is de enige andere versie die tot nu toe bekend is in het originele, met bijna twee meter monumen-



taal te noemen, formaat. Het beeld wijkt op enkele punten af van het origineel. Het heeft een hogere afwerkingsgraad en de tekst op de boekrol, in het Nederlands te vertalen als 'Wat gij niet wilt dat u geschiedt, doe dat ook een ander niet', wijkt af van die bij de versie in het Palazzo Pitti, waar de jongen wordt aangemoedigd zich volledig aan God te wijden: *Diliges Dominum Deum | tuum, ex toto corde tuo | et in tota anima tua et | in tota mente tua et pro | ximum tuum sicut t[e] j[psum]*. Waarom de tekst gewijzigd is en voor wie de Amsterdamse Caritas gemaakt is, zijn slechts enkele van de vele vragen rond dit bijzondere beeld die nog verder onderzoek behoeven.

LITERATUUR:

E. Spalletti, 'La carità educatrice di Lorenzo Bartolini', in tent. cat. *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, Florence (Palazzo Pitti) 2003, pp. 211-227.

HERKOMST:

Wijermars Antiquairs, De Wijk. Aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2008-5).

14 ALBERTUS DANIEL PIJZEL

(werkzaam 1837-1849)

Twee kandelabers

Den Haag, 1842.

Zilver, deels gedreven, deels gegoten en geciseleerd, elk 55 x 36 x 35 cm.

Beide gemerkt: Hollandse leeuw (tweede gehalte), Minervakop, jaarletter H = 1842, winkeliersteken PYZEL in rechthoek, meesterteken v onder p in vierkant = Albertus Daniël Pijzel, Den Haag.

Deze kandelabers vormen een zeldzame Nederlandse vertaling van een internationaal model, dat omstreeks 1820 ontwikkeld was in Parijs. Het genoot het in hofkringen zo'n grote populariteit dat al snel in verschillende vooraanstaande Europese centra varianten ontstonden, die tot de hoogtepunten van het Biedermeier worden gerekend. De Oranjes bestelden kandelabers van dat type bij de Brusselse specialist in Frans georiënteerd zilver, Joseph Germain Dutalis (1780-1852). Relatief eenvoudige voorbeelden dienden in 1827-1828 als geschenk voor prins Alexander, voorbeelden met sculpturale onderdelen maakten onderdeel uit van het hoofdwerk van Dutalis, het monumentale verguld zilveren toiletstel van prinses Marianne, waarvan de spiegel zich in het Rijksmuseum bevindt (inv.nr. BK-1994-34). De eerste Haagse exemplaren

14



deden in 1839 hun intrede, als onderdeel van een door de stad Den Haag aan de latere koning Willem III geschonken tafeldecoratie. De vervaardiger van de kandelabers van het Rijksmuseum, de Haagse zilversmid Pijzel, kende ze ongetwijfeld, aangezien hij onderdelen van dat ensemble had geleverd, en ook de eerste eigenaren, het echtpaar Von Nagell Gartrop-Van Nagell, zullen het hoofse zilver van nabij hebben gekend. De vader van de bruid was sedert 1814 kamerheer van koningin Wilhelmina, de echtgenote van koning Willem I, de bruid voor haar huwelijk in 1842 hoffreule. De kandelabers tonen een rijkere en tegelijkertijd ook vrijere interpretatie van het Franse model. Elementen als de rechte lobben op voet en kaarsenhouders en de met palmetten bekroonde naturalistische acanthusranken verlenen aan het van oorsprong strenge ontwerp een speels accent. De toepassing is oorspronkelijk, de motieven sluiten aan bij een andere vorm van classicisme, die door de beroemde Berlijnse architect Karl

Friedrich Schinkel werd gedragen. Zo laten de kandelaars op groot formaat zien dat internationale ontwikkelingen niet geheel aan Nederland voorbij zijn gegaan, en vormen zij een fraai contrast met het veelal Amsterdamse zilver in de verzameling waaruit een streven naar eenvoud en abstractie spreekt.

LITERATUUR:

J. Pijzel-Dommisse, *Haaqs Goud en Zilver, edelsmeedkunst uit de hofstad*, Den Haag (Gemeentemuseum) 2005, p. 374, afb. 237.

HERKOMST:

Gemaakt voor het echtpaar Freiherr Moritz Carl von Nagell, Heer von Gartrop & Rodeleeuw (Schloss Gartrop 1812-Düsseldorf 1873) en Anna Wilhelmina Elisabeth barones van Nagell tot Ampsen (Brussel 1822-Berlijn 1900), die in 1842 in Lochem in het huwelijk traden; particuliere verzameling; fa. Daatselaar & Godhelp, Utrecht. In bruikleen ontvangen in 2007 en in 2008 geschonken door de heer H.B. van der Ven (inv.nr. BK-2008-88).

15 JACOB SPOEL

(Rotterdam 1820-1868 Rotterdam)

Damesgezelschap bekijkt stereoscoopfoto's

Paneel, 41,5 x 48,8 cm.

Gesigneerd linksonder.

Van de Rotterdamse schilder Jacob Spoel bezat het Rijksmuseum reeds drie schilderijen. Het betreft hier echter drie portretten, terwijl het bij deze aanwinst om een genrestukje gaat. Op dit paneel is een damesgezelschap in een interieur te zien. De dames drinken thee en bekijken kunst. Links worden prenten en/of tekeningen bestudeerd, rechts wisselen enkele dames stereofoto's uit. Twee van hen hebben een stereoscoop in handen.

Dit schilderijtje van een burgerinterieur uit de gegoede klasse uit het midden van de 19de eeuw, is om verschillende redenen interessant. Allereerst verzamelt het Rijksmuseum voorstellingen van het verzamelen en omgaan met kunst. Dit paneel



15

toont hoe kunst omstreeks 1850 functioneerde in de burgerlijke samenleving. Verder betreft het hier een gezelschap van uitsluitend dames. Dus ook vanuit genderperspectief is dit een interessant schilderij. Het vertelt iets over de cultuur van vrouwenverenigingen en vrouwenclubjes die zich al dan niet formeel met kunst en cultuur bezighielden. En ten slotte is dit schilderij een zeer vroege voorstelling van het bekijken van stereofoto's. In de jaren '50 en '60 van de 19de eeuw groeide de stereoscopie uit tot een heuse rage. Het Rijksmuseum bezit een grote collectie stereofoto's waaronder enkele Franse foto's waarop een gezelschap te zien is dat stereofoto's bekijkt. Het zijn geposeerde atelieropnames van de fotograaf Ch. Gaudin uit circa 1860. Dit schilderij – vermoedelijk uit de jaren '50 of '60, maar in ieder geval vóór 1868 – is de vroegste afbeelding van stereofotografie in Nederland en waarschijnlijk het vroegste schilderij ter wereld met dit onderwerp.

HERKOMST:

Veiling Christie's Amsterdam, 26 februari 2008, nr. 88. Aankoop met steun van het Gerhards Fonds (inv.nr. NG-2008-11)

16 KAREL APPEL

(Amsterdam 1921-Zürich 2006)

L'homme carré

Gesigneerd en gedateerd *links* rechtsonder:

OK Appel 1951.

Olieverf op doek, 116 x 118 cm.

De titel van het schilderij *L'homme carré* werd door Appel zelf in het Nederlands vertaald als 'De vierkante man' en in het Engels als 'Square Man'. Het behoorde tot de collectie van eigen werk die Appel zijn leven lang bij zich hield en koesterde. De oorspronkelijke titel is in het Frans, omdat Appel het werk schilderde in Parijs, waar hij sinds 1950 in de Rue Santeuil zijn atelier had.

Na een academische leertijd zocht Appel na de bevrijding in 1945 naar een eigen stijl. In armoede en afzondering werkend op een zolder in Amsterdam, maakten experimenten met afvalmateriaal hem los van de traditionele, realistische schilderkunst. Door de verbintenis met de kunstenaars van CoBrA ontwikkelde hij een vrije schilderkunst, schatplichtig aan het werk van Klee, Picasso, Schwitters en Mirò, maar ook aan kindertekeningen.

De jaren 1951-1952 waren het hoogtepunt en tevens het einde van CoBrA. De laatste gezamenlijke tentoonstelling vond plaats in Luik in 1951. Daarna scheidden zich de wegen van de kunstenaars. Appel stortte zich in zijn eigen wereld van dieren, kinderen en fantasiefiguren, die ontstonden uit spontaan opgebrachte lagen kleur in de voor Appel typische dikke, met smeerolie gemengde verf, het onderwerp werd vaak pas na afloop benoemd. Met zijn grote werkdrijf produceerde hij in die jaren een enorme diversiteit aan schilderijen. Een van de thema's is een mannenfiguur, speels of agressief naar gelang de verf op het doek kwam. 'De vierkante man' is een prachtig verbeelding van Appels gewelddadige en tegelijkertijd compacte energie en gecontroleerde emotie. De bijna uit de voegen van de lijst barstende figuur is een toonbeeld van mannelijkheid. Het schilderij laat de verbeeldingskracht van Appel op zijn absolute top zien en zal zeker een van de meest geliefde werken worden in de toekomstige presentatie van Nederlandse kunst uit de 20ste eeuw.

LITERATUUR:

Cat. tent. Appel, Stedelijk Museum Amsterdam 1965; Cat. tent. Karel Appel, *Ik wou dat Ik een Vogel was*, Den Haag (Haags Gemeente Museum) 1990-1991 & Keulen (Josef-Haubrich-Kunsthalle) 1991 & Barcelona (Fundació Joan Miró) 1991 & Linz (Neue Galerie der Stadt Linz) 1992; Cat. tent. *A Retrospective by Karel Appel*, Seoul, Korea (The National Museum of Contemporary Art) 1994 & Taiwan (Kaohsiung Museum of Fine Art) 1994; Bellew, Peter, *Karel Appel, Le Grandi Monografie, Pittori d'Oggi*, Milaan 1968, afb. nr. 60; Ragon, Michel, *Karel Appel. The Early Years 1937-1957*, Parijs 1988, afb. p. 325; Catherine van Houts, *Karel Appel. De biografie*, Amsterdam 2000, p. 172.

HERKOMST:

Erven Karel Appel. Aankoop 2008 met steun van de BankGiro Loterij (inv.nr. SK-A-5002).

17 CAREL VISSER

(geboren 1928)

8 gestapelde balken, 1964

Gelaste ijzeren platen, 170 cm.

De grond zinkt weg onder je voeten als je ziet dat de laatste die met form and space sculpture gewerkt heeft... Phidias was. Met dit laatste ben ik lange tijd bezig en ik bemerk dat ik alles hierdoor zelf die hele achterstand moet inhalen. Alles moet nog onderzocht worden, aldus Carel Visser in een



brief aan zijn vakbroeder Baljeu (Blotkamp, p. 87). Hierin typeert de beeldhouwer zich als een vormkunstenaar, die het onderzoeken van de relatie vorm/holle ruimte centraal stelt. Het beeld *8 gestapelde balken* uit 1964 is karakteristiek en representatief voor die essentiële zoektocht van Visser en neemt daarmee ook een centrale plaats in zijn oeuvre in. Het ontstond kort na het begin van een nieuwe creatieve fase in zijn loopbaan, die omstreeks 1962-1963 inzette en die beschouwd wordt als een hoogtepunt in zijn artistieke ontwikkeling. Het is ook het moment waarop Visser buiten de landsgrenzen erkenning verwierf; vanaf omstreeks 1960 gold hij (naast Tajiri en Couzijn) internationaal als een van de boegbeelden van de Nederlandse beeldhouwkunst. Met *8 gestapelde balken* deed Carel Visser mee aan de tentoonstelling *Sculptuur in Amsterdam* die Willem Sandberg in 1965 in het Vondelpark organiseerde, en drie jaar later stond het beeld opgesteld in het door Kho Liang Ie ingerichte Nederlandse paviljoen op de Biënnale in Venetië.

8 gestapelde balken is een krachtig voorbeeld van de constructieve richting in Vissers oeuvre. Het beeld is opgebouwd uit acht gelijke balken, die aaneengelast zijn uit platen ijzer. De las-sporen zijn duidelijk zichtbaar, waardoor het werk een ambachtelijk karakter heeft en het zich onderscheidt van vergelijkbare constructieve stromingen buiten Nederland. Juist door de sporen van het handwerk en het gebruik van het aardse, gecorrodeerde ijzer is het beeld te karakteriseren als romantisch en expressionistisch, en tegengesteld aan het meer steriele constructivisme van de invloedrijke Minimal Art-beweging, waaraan Vissers ontwikkeling in chronologische zin overigens deels voorafgaat.

8 gestapelde balken is ook typerend voor Vissers zoektocht naar balans en evenwicht, waarbij de vierkante of rechthoekige kubus steeds als denkbeeldige buitenvorm van zijn beelden blijft bestaan. Anders geformuleerd, het beeld is ook te lezen als een manier om van binnenuit een driedimensionale rechthoekige vorm te beschrijven; de lege vorm om het beeld is even essentieel als de gematerialiseerde vorm in ijzer.

8 gestapelde balken is ten slotte ook een karakteristiek voorbeeld van Vissers wijze van componeren door seriële opeenvolging. Aanvankelijk, in de vroege jaren '50, zijn dat composities van figuratieve stapelingen of herhaling van natuurlijke

vormen, bijvoorbeeld in de beelden van parende of boven het water spiegelende vogelvormen of in ruggegraatvormige ladders. Geleidelijk wordt het werk abstracter, maar symmetrie blijft een constante: het oeuvre heeft zich ontwikkeld via dubbelvormen, 'luchtschepen' stapels – waartoe dit beeld behoort – naar de zogenaamde salami's (stapelingen van blokken die onderling verschoven zijn maar samen dezelfde lengte hebben als de onverzagde balk waarmee ze verbonden zijn) in het midden van de jaren '60. Daarna wordt het werk van Visser lyrischer, minder streng van compositie.

Er bestaan drie varianten van het thema *8 gestapelde balken*. De vroegste is nog volstrekt symmetrisch en gekruist; de balken blijven op hun plek, zelfs zonder constructieve ingrepen. De volgende fase is instabieler: de balken steken om en om verder uit, weliswaar volgens een vaste ordening, maar ze veroorzaken toch een spanning tussen balans en zwaartekracht. Het onderhavige beeld behoort tot deze versie. In de laatste variant lijken de balken volstrekt intuïtief geordend, waarbij de balans niet langer onderling bestaat maar alleen in het totaal.

Met *8 gestapelde balken* heeft het Rijksmuseum een sterk voorbeeld van het werk van Carel Visser, die als de belangrijkste na-oorlogse beeldhouwer van Nederland geldt en, aldus zijn biograaf Carel Blotkamp, als 'een van de zeer weinige grote Europese beeldhouwers van na de Tweede Wereldoorlog'.

LITERATUUR:

Carel Blotkamp, *Carel Visser*, Utrecht & Antwerpen 1989.

HERKOMST:

Carel Visser, Castelnau (1964-heden). Aankoop met steun van het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2008-4).

