



Keuze uit de aanwinsten

- 1 *De Nederdaling van de Heilige geest*
Utrecht of Holland, tweede kwart (?) 15de eeuw
Eikenhout, geen sporen van polychromie,
h. 23,8 cm
Op de achterzijde een etiket met opschrift
(in 18de-eeuwse hand): *Dit is uijt de brand
vand'Capel in d'Calvere Straat te Amsterdam
gekoome in jaar 1542*

Dit laat-middeleeuwse beeldgroepje verbeeldt het Pinksterverhaal, het moment waarop de Heilige Geest in de gedaante van vurige tongen – hier afwezig – neerdaalt op Maria en de twaalf apostelen, waarna zij op wonderbaarlijke wijze in staat zijn vreemde talen te spreken om zo het evangelie te verspreiden. Het is een betrekkelijk zeldzame voorstelling, die meestal voorkomt als een van de vele scènes in grote Maria-retabels. De geringe afmetingen van dit beeldengroepje duiden er echter op dat het als centrale voorstelling in een klein huisaltaar, bestemd voor privé-devotie, heeft gestaan. Mogelijk stond het onder een gotisch baldakijntje: twee verticale gleuven in de achterzijde zouden daarvan de aanhechtingspunten kunnen zijn geweest. Door het huiselijke, familiale karakter van de iconografie was het een passend onderwerp voor zo'n privé-altaar.

De kwaliteit van het snijwerk is verbluffend, vooral als de geringe grootte en de weerbarstigheid van het materiaal eikenhout in aanmerking worden genomen. De expressieve gezichten van de apostelen zijn zo raak en gedetailleerd gesneden dat het lijkt of een beeldsnijder aan het werk is geweest die ruime ervaring had met klein snijwerk in ivoor of palmhout. Op grond van de stijl kan het snijwerk in verband gebracht worden met

Utrecht, waar in de late Middeleeuwen een bloeiende beeldhouwnijverheid bestond.

Wat dit beeldengroepje extra bijzonder maakt is het 18de-eeuwse etiket op de achterzijde dat vermeldt dat het werd gered uit de brand van de kapel aan de Kalverstraat in Amsterdam in 1452. Deze kapel, beter bekend onder de naam Heilige Stede, werd gesticht op de plaats waar in 1345 het zogenaamde Mirakel van Amsterdam plaatsvond. Een stervende man kreeg door een priester een hostie toegediend. De zieke braakte deze in de brandende haard uit, waarna de hostie niet door de vlammen werd aangetast. De ongeschonden hostie werd in een kistje meegegeven aan de priester van de Oude Kerk, maar op wonderbaarlijke wijze waren kistje en hostie de volgende dag teruggekeerd naar het huis van de zieke man. Dit herhaalde zich driemaal. Toen was het duidelijk dat de hostie niet in de Oude Kerk hoorde en is op de plaats van het huis van de zieke een kapel gesticht. Hier werd de hostie bewaard in een tabernakel en als wonderrelik vereerd. In 1421 werd de kapel door brand verwoest, maar wederom kwam de hostie gaaf uit het vuur. De kapel werd herbouwd tot aan het Rokin toe. In 1452, zoals het etiket op het beeldengroepje terecht vermeldt, brak opnieuw een ernstige brand uit in Amsterdam. Daarbij werd de halve stad in de as gelegd, inclusief de mirakelkapel en de tabernakel, maar opnieuw weerstond de hostie de vlammen.

In hoeverre het etiket op het groepje historisch correct is laat zich niet meer vaststellen, omdat over de inrichting van de oorspronkelijke kapel (voor de brand van 1452) zeer weinig bekend is (J.F.M. Sterck, *Uit de geschiedenis der Heilige Stede*

te Amsterdam, Amsterdam 1898, p. 6). Het beeldengroepje zou als huisaltaartje door een gelovige Amsterdammer aan de kapel kunnen zijn geschonken, maar dergelijke privé-donaties zijn pas uit de late 15de en 16de eeuw bekend (Sterck 1898, p. 24). Stijl en voorstelling sluiten echter een herkomst uit de Mirakelkapel niet uit. Het Pinksterwonder, waarin vurige tongen een rol spelen, is immers bij uitstek geschikt voor een kapel die zijn bestaan te danken heeft aan het vuurwonder. De donkere verkleuring aan de linkeronderzijde van het groepje kan goed door brand veroorzaakt zijn, maar – wonder boven wonder – heeft zelfs dat vuur ook dit prachtige, kleine beeld niet weten te verbranden.

HERKOMST:

Familie Uylenberg, Den Haag (tot 2005), J.C. en P. Uylenberg (2006). Schenking familie Uylenberg, 2007 (inv.nr. BK-2007-7).

- 2 Drie wandtapijten uit een reeks met voorstellingen uit Ovidius *Metamorphosen*:
De geschiedenis van Jupiter en Callisto (a), *Het verhaal van Cephalus aan Phocus over zijn hond Lelaps en de wilde vos* (b) en *De geschiedenis van Meleager en Atalanta* (c)
 Atelier François Spiering, Delft circa 1593-1600
 Karel van Mander I (ontwerp), toegeschreven
 Tapisserieweefsel, 360 x 260 cm (a); 360 x 400 cm (b); 360 x 470 cm (c).
 Stadsmerk Brussel (B B) links in de blauwe zoom aan de onderzijde van b en c; weversmerk beneden in de blauwe zoom aan de rechterzijde van a en c.
 Gesigneerd FRANCISCVS. SPIRINGIVS. FECIT. in het midden van de smalle gele binnenrand van elk tapijt.
 Inscripties links en rechts onder in de smalle buitenrand: VLXSSSES. ET.CIRCE. en LEANDER. ET. HAERO (a); VLXSSSES. ET.CIRCE. en IVPITER. ET. CALISTO (b), MARS ET VENVS en MERCVRIVS. ET. HERSE (c).
 Wol en zijde op een wollen ketting, 8 kettingdraden per cm.
 De drie wandtapijten maken deel uit van een van de belangrijkste tapijtreeksen die in Noord-Nederland zijn geweven. Ze worden in eigentijdse bronnen *Dianatapijten* genoemd. François Spiering (1549/51-1630), die deze voorstellingen uit Ovidius' *Metamorphosen* in verschillende edities

weefde, leverde een vroege of misschien zelfs eerste weving in 1593 aan Sir Walter Raleigh, de vermaarde Engelse zeevaarder, dichter en gunsteling van Elizabeth I. In de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw verwierf het Rijksmuseum drie exemplaren uit de *Dianareeks*: *Niobe's hoogmoed* (inv.nr. BK-1954-69A), *Latona en de Lycische boeren* (inv.nr. BK-1969-2) en *het afscheid van Diana en Procris* (inv.nr. BK-1954-69B). Met de verwerking in 2006 van nog drie wandtapijten uit de reeks is een ensemble gecreëerd zoals dat zich in zijn tijd van ontstaan heeft voorgedaan.

Het eerste nieuw verworven wandtapijt laat het verhaal zien van *Jupiter en Callisto*, zoals verteld in *Metamorphosen* II: 409-440. Jupiter zag en begeerde Callisto, één van Diana's metgezellen bij de jacht, en vermomde zich als Diana, teneinde niet te worden betrappt door zijn echtgenote Juno. Rechtsonder betast Jupiter in zijn vermomming Callisto's borsten in de aanloop tot zijn verkrachting van haar. Aan 'haar' voeten staat de adelaar, zinnebeeld van de oppergod, voorzien van zijn attributen, de donder en de bliksem. In de scène daarboven ligt Callisto in het gras, terwijl Jupiter haar in zijn eigen gedaante begluurt. Verder naar achteren zijn Diana en haar jageressen in groepjes weergegeven. Het vervolg van het verhaal – de woede van Diana op de zwangere Callisto en haar uiteindelijke bijzetting in het firmament als het sterrenbeeld Grote Beer – of uitsluitend de tragische afloop, speelt zich niet af in het verschiet, zoals dat wel het geval is op het wandtapijt met *Niobe's hoogmoed*.

De voorstelling op het tweede tapijt is het verhaal van *Cephalus aan Phocus over Lelaps en de wilde vos*, met verwijzingen naar de tragische liefdesgeschiedenis van Cephalus en Procris, die zich eerder had afgespeeld. We kijken naar een raamvertelling, naar een verhaal dat Cephalus aan Phocus, de jongste zoon van koning Aeacus vertelt, wanneer hij, lang nadat hij zijn geliefde Procris per ongeluk heeft gedood, als Atheens afgezant Aegina bezoekt om de koning troepen te vragen voor de oorlog van Athene tegen koning Minos van Kreta (*Metamorphosen* VII: 490-504). In twee verhalen vertelt Cephalus over zichzelf en Procris (idem: 694-758 en 794-862). Hij onderbreekt zijn vertelling van hun liefde en de dramatische misverstanden die tussen hen hadden plaats gevonden met een verhaal van zijn hond Lelaps. Die had in de buurt van Thebe een wilde vos nagejaagd, die daar het vee verslond en



mensen aanviel, om ten slotte – door een goddelijke ingreep – een onbesliste hardloopwedstrijd met het beest aan te gaan (idem: 763-793, in het bijzonder 771-773 en 787-793).

In de eerste vertelling verlaat Procris Cephalus voor een zekere periode nadat hij haar ten onrechte had beschuldigd van ontrouw, ingefluisterd door de godin Aurora. Aurora was door Cephalus beledigd omdat hij niet had willen ingaan op haar avances, licht Cephalus Phocus in (VII: 700-742). In de periode waarin zij haar man had verlaten, had Procris dienst genomen bij Diana. Bij haar terugkeer had Procris aan Cephalus een werpspies cadeau gedaan en een snelle hond, Lelaps, die Diana op haar beurt aan Procris had geschonken, zo gaat Cephalus verder (idem: 751-756). De wraak van Aurora op Cephalus, na diens weigering met haar gemeenschap te hebben, leidde uiteindelijk – in Cephalus derde vertelling – tot de dood van Procris. Want de godin had een onbekende man Procris laten vertellen dat hij gehoord had dat Cephalus tijdens de jacht telkens de naam van een nimf aanriep. Procris, in de veronderstelling dat Cephalus haar ontrouw was, was diepbedroefd geraakt. De dag na de onheilsboodschap had Cephalus tijdens het jagen gezocht en gekraak van takken gehoord. Hij vermoedde een mooi stuk wild in de bosjes. Zijn prooi was Procris gebleken, vertelt Cephalus smartelijk aan Phocus (idem: 821-862).

Op de voorgrond is Cephalus als verteller van *het verhaal over zijn hond Lelaps en de wilde vos* weergegeven, in de persoon van de bebaarde man met de stok. De jongeman links van hem stelt opnieuw Cephalus voor, nu voorzien van zijn beroemde speer. Geheel links staat zijn toehoorder, Phocus, die evenals Cephalus een gepassioneerde jager is. In de elegante jachthond, die wordt geaaid door de jongen die achter de jonge Cephalus staat, kan de hond Lelaps worden herkend. Daarboven, op het middenplan, laat Cephalus, op verzoek van een bewoner van Thebe, Lelaps los om jacht te gaan maken op de wilde vos (idem: 771-774). Uiterst rechts zijn twee jagers op de rug weergegeven. Zij kijken klaarblijkelijk naar de jacht op de wilde vos, die hier als een panter met een leeuwenkop is weergegeven. Het dier rent in de richting van een groot net dat is gespannen, zijn gevangenschap of dood tegemoet, zo lijkt het. In het verschieft licht naast zijn sokkel een beeld van Aurora, de godin van de dageraad, met een maansikkel in het haar. Omstanders kijken

verschrikt naar het gevallen godenbeeld. Rechts daarvan is Cephalus een vierde keer weergegeven, wat groter dan de andere figuurtjes in de achtergrond, met de armen in een gebaar van verbazing gespreid. Hij kijkt, conform Ovidius' tekst, vanaf een heuveltje naar de wonderlijke hardloopwedstrijd (idem: 797-780). Hij was twee stenen dieren gewaar geworden, zo vertelt hij Phocus – hier uitgebeeld als herten met geweien waaruit bomen ontspruiten – een goddelijke verschijning, zo meende hij. In die versteende gestalten hadden Lelaps en de wilde vos zich aan hem voorgedaan (idem: 785-793). De jonge Cephalus is in zijn drie verschijningen op het wandtapijt steeds hetzelfde gekleed.

Op het derde wandtapijt dat in 2006 werd aangekocht is *de geschiedenis van Meleager en Atalanta* weergegeven. Links op de voorgrond is het liefdespaar afgebeeld. Althans, dat leken ze te worden. Want toen Meleager Atalanta ontdekte – de enige vrouw in het gezelschap van manlijke jagers dat zich bij Calycon had verzameld om het door Diana gezonden everzwijn te doden – werd hij dodelijk verliefd op haar (*Metamorphosen*: VIII: 317-327). Op het achterplan zien we een boer, die tijdens het ploegen verschrikt omkijkt naar het everzwijn dat vier andere boeren bedreigt in de nabijheid van een door het beest geveld rund. Op het middenplan is de jacht op het zwijn in volle gang (idem: 331-413). Linksachter is het beest ten slotte gedood. Het werd eerst gewond door een rietpijl die Atalanta afschoot en uiteindelijk afge maakt door Meleager (idem: 380-387 en 414-419). We zien, eveneens op de achtergrond, dat Meleager Atalanta de kop van het everzwijn aanbiedt (idem: 425-429). Uiterst rechts op de voorgrond lijkt Diana een oogje in het zeil te houden. Zij intervenieerde tijdens de jacht enigszins dubbelzinnig toen een der jagers, de wijze Mopsus, onder het aanroepen van de god Apollo – broer van Diana – met zijn speerschacht het zwijn schampte. Het dier liep daardoor een brandwond op. Niet meer dan dat, want de godin had in de lucht de speerpunt vernietigd. Door pijn gekweld werd het beest buitengewoon agressief, lezen we bij Ovidius (idem: 350-359) en er gingen onder de vermete jagers doden en gewonden vallen. Het zou uiteindelijk niet goed aflopen met Meleager. In het gevecht dat volgde op de jaloerse reactie van zijn medejagers, toen hij Atalanta de zwijnskop had overhandigd, doodde hij zijn beide ooms, broers van zijn moeder Althea. Daarmee tekende





hij zijn eigen doodsvonnis, dat de drie Parcen – schikgodinnen – al hadden gevelde bij zijn geboorte. Door vuur verzengd stierf Meleager een verschrikkelijke dood (idem: 437-525).

Links en rechts onder in de brede rand van de drie wandtapijten zijn liefdesparen uit de mythologie weergegeven. Deze staan niet in direct verband met de hoofdvoorstellingen en komen ook voor op andere wandtapijten van Spiering. Zo figureren Odysseus en Circe (op A en B) ook in de benedenhoeken van het wandtapijt met *Latona en de Lycische boeren*; Leander en Haero (op A) in die met in de hoofdvoorstelling *het afscheid van Diana en Procris*; Mars en Venus (op C) in die met *Niobe's Hoogmoed* en in de rand van het wandtapijt met *het afscheid van Diana en Procris*; Jupiter en Callisto (op B) in die met *Niobe's Hoogmoed*; Mars en Venus bovendien in een van de benedenhoeken van een wandtapijt in de reeks met episodes uit *Amadis de Gaule*; Mercurius en Herse (op C) in de andere benedenhoek van dat wandtapijt.

François Spiering vestigde zich vanuit Antwerpen, toen de stad werd geteisterd door opstanden tegen de Spaanse koning en de repressie daarvan, in Delft en heeft daar zijn verdere leven gewoond. Hij trouwde daar in 1582. Vanaf 1591 zijn er opdrachten aan hem bekend voor het weven van wandtapijtreksen.

Karel van Mander I is de vermoedelijke ontwerper van de reeks – de vermaarde kunstenaarsbiograaf, dichter en schilder in Haarlem. De toeschrijving aan Van Mander is gebaseerd op de stilistisch zeer verwante tapijtreeks met voorstellingen uit *Amadis de Gaule*. Niet alleen wordt een ontwerptekening voor een van de wandtapijten uit die reeks (Hermitage, Petersburg) algemeen als van Van Manders hand beschouwd, maar het ernaar geweven wandtapijt is voorzien van diens monogram (The Art Museum, Princeton University, Princeton).

In het landhuis Knole, Sevenoaks (Engeland) bevinden zich sinds het einde van de 17de eeuw twee door Spiering gesigneerde *Dianatapijten*, het ene identiek aan *Niobe's hoogmoed* in het Rijksmuseum, het andere met *Diana bescied door Actaeon*. Er is verondersteld dat de twee wandtapijten, tezamen met een derde Spieringtapijt met een episode uit *Amadis de Gaule*, dat daar eveneens in de zogeheten Venetian ambassador's room hangt, in 1619 zijn verworven door Lionel Cranfield, hertog van Middlesex, en via zijn nageslacht in Knole belandden.

Het Spieringtapijt met *Niobe's hoogmoed* in de verzameling van het Rijksmuseum is 1610 gedateerd en draagt het stadsmerk Delft. De wandtapijten met *Latona en de Lycische boeren* en *het afscheid van Diana en Procris* zijn vermoedelijk uit dezelfde editie afkomstig. De twee *Dianatapijten* in Knole dragen beide het stadsmerk Brussel en zijn dus uit een andere editie afkomstig. Nader onderzoek zal moeten uitwijzen of de drie recent verworven wandtapijten, waarvan twee dezelfde stadsmerken als de *Dianatapijten* in Knole dragen, tot eenzelfde editie behoren.

Spiering was in Antwerpen begonnen als handelaar in wandtapijten en misschien ook als tapijtwever. Er zijn echter geen bronnen bekend die betrekking hebben op wandtapijten die Spiering in Antwerpen heeft geweven. Zijn wandtapijten dragen niet alleen zijn signatuur maar zijn soms voorzien van stadsmerken, in een aantal gevallen van een, in andere van twee. Er zijn er die B B gemerkt zijn, het officiële merk voor Brussel Brabant, waaronder twee van de drie aanwinsten. Daarnaast bestaan er exemplaren die dubbel zijn gemerkt – B B en H D – welk laatste merk staat voor Holland Delft, en tapijten die uitsluitend het merk H D dragen. Het Brusselse stadsmerk heeft Spiering zondermeer wederrechtelijk gebruikt. Weliswaar droeg zijn pakhuis in Antwerpen de naam *De Schilt van Bruessele*, maar dat verleende hem niet het recht het Brusselse merk in zijn tapijten te weven. De stadsmagistraat van Brussel had in 1528 een ordonnantie uitgevaardigd dat Brusselse wandtapijten moesten worden voorzien van het Brusselse stadsmerk, een aanwijzing die in de loop van de 16de eeuw werd bevestigd door een keizerlijk edict, waarbij elk productiecentrum werd verplicht een stadsmerk in te voeren. Dergelijke verordeningen zijn niet door Hollandse steden opgesteld, maar wandtapijtwevers in het noorden namen het gebruik over en pasten dergelijke identificatiemerken niet zelden toe op hun wandtapijten.

Het ligt voor de hand de verschillende stadsmerken die Spiering hanteerde langs een tijdskalk te leggen. Zo is het denkbaar dat hij in het begin van zijn carrière in Delft zijn tapijten B B merkte, vervolgens ze dubbel merkte en ten slotte uitsluitend het Delftse stadsmerk gebruikte. Twee wandtapijten van Spiering uit een en dezelfde editie van de reeks *Amadis de Gaule*, waarvan een in 2006 werd aangekocht door het Metropolitan Museum of Art in New York, dragen uitsluitend

het stadsmerk Brussel en worden daarom vroeg gedateerd, circa 1590-1595. Twee andere wandtapijten uit dezelfde reeks zijn 1602 gedateerd en voorzien van het stadsmerk Brussel en dat van Delft (Museo Poldi Pezzoli, Milaan). Veel verder dan deze constatering kunnen wij op dit moment niet komen.

Opmerkelijk is de vrijwel identieke, hoge weefkwaliteit van de twee *Dianatapijten* in Knole, de drie recentelijk door het Rijksmuseum verworven exemplaren, welke vijf tapijten voorlopig in de jaren negentig van de 16de eeuw worden gedateerd, en de drie eerder door het Rijksmuseum verworven exemplaren die vermoedelijk in 1610 zijn geweven. Het geeft een interessant beeld van de atelierpraktijk van Spiering waarbij kennelijk, na een aanzienlijk tijdsverloop, een zelfde, hoge weefkwaliteit kon worden gegenereerd. Spiering had soms jarenlang zijn wandtapijten in voorraad. Zichtzendingen werden door heel Europa gestuurd en kwamen soms pas na geruime tijd onverkocht terug.

Het kan zijn dat wandtapijten uit de editie waartoe de drie recentelijk verworven wandtapijten behoorde, jarenlang onverkocht zijn bleven en dat er in 1610, toen er zich uiteindelijk een koper aandiende, alsnog een aantal werd bijgeweven. Dat de kwaliteit van de *Dianatapijten* niet steeds dezelfde was, blijkt echter uit een aantal wandtapijten uit de reeks en enkele fragmenten die beduidend grover zijn geweven.

Het is ook mogelijk dat de drie *Dianatapijten* die in 2006 werden aangekocht uit een editie stammen die in 1593 werd geleverd aan Sir Walter Raleigh. Die reeks omvatte twaalf wandtapijten. Helaas zijn de onderwerpen daarvan niet bekend. In geen enkele bron ten aanzien van *Dianatapijten* worden overigens voorstellingen genoemd. Of Raleigh's reeks wandtapijten twaalf verschillende *Dianavoorstellingen* heeft gekend valt te bezien, want het aantal lijkt erg groot voor Spiering die doorgaans reeksen weefde met hoogstens tien verschillende voorstellingen, en vaak minder. Zou Raleigh een aantal dubbele stukken hebben aangeschaft, voor zichzelf en om cadeau te geven aan zijn koningin om haar te apaiseren vanwege zijn geheime huwelijk met Bess Throckmorton?

Bij gebrek aan eigentijdse documenten die daartoe uitsluitel zouden kunnen geven, kan het totaal aantal voorstellingen van de *Dianareeks* slechts worden gereconstrueerd aan de hand van de onderwerpen op overgeleverde exemplaren die

afkomstig zijn uit verschillende edities. Dat zijn er tien, hier opgesomd in de volgorde van Ovidius' vertellingen: *Jupiter en Callisto* (1), *Diana bespied door Actaeon* (2), *Actaeon verscheurd door zijn honden* (3), *de geboorte van Diana en Latona, vluchtend voor Juno en de python* (4), *Latona en de Lycische boeren* (5), *Niobe's hoogmoed* (6) (in twee exemplaren bekend), *het afscheid van Diana en Procris* (7), *het verhaal van Cephalus aan Phocus over zijn hond Lelaps en de wilde vos* (8), *de dood van Procris* (9) en *Meleager en Atalanta* (10).

Exemplaren van de nummers 1, 5, 6, 7, 8 en 10 bevinden zich thans in de collectie van het Rijksmuseum. Het wandtapijt met *Diana bespied door Actaeon* (2) en een exemplaar van *Niobe's hoogmoed* (6) bevinden zich zoals gezegd in Knole. Dat met *Actaeon verscheurd door zijn honden* (3) werd in maart 1990 het laatst gesignaleerd, op een veiling in New York (Christie's, 17-3-1990, nr. 231). Nummer 4 bevond zich in 1943 bij kunsthandel Duveen in New York. Een wandtapijt met *de Dood van Procris* (9) werd op 9 oktober 2002 in Parijs geveild (Richelieu/Rossini s.a., 9-10-2002, nr. 550). Het is tamelijk grof van uitvoering maar interessant omdat het wapen Suffolk in de bovenrand is ingeweven, zoals Lord Thomas Howard (1561-1626) dat voerde, aan wie Spiering in 1609 een reeks wandtapijten met *de daden van Scipio* leverde (van twee exemplaren uit die reeks is de huidige verblijfplaats bekend: de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel en het Rijksmuseum, Amsterdam).

Er zijn nu zes *Dianatapijten* in het Rijksmuseum, een vrijwel unicum bij een sinds lang uit elkaar gevallen en her en der verspreide tapijtreeks. Met de verwerving van de drie wandtapijten is het mogelijk in Het Nieuwe Rijksmuseum, waarvan de opening in 2012 is voorzien, een ensemble te tonen zoals dat ooit aan de muren van een prestigieuze klant van François Spiering heeft gehangen.

LITERATUUR:

A.M.L.E. Erkelens in: L.J.F. Wijsenbeek en A.M.L.E. Erkelens, *Delfts zilver. De wandtapijtkunst in Delft*, Rotterdam / Den Haag 1962, p. 79; E. Hartkamp-Jonxis in: cat. tent. *Vermeer and the Delft School*, New York (The Metropolitan Museum of Art / London, The National Gallery) 2001, p. 516 (noten 6, 7); E. Hartkamp-Jonxis en Hillie Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Zwolle / Amsterdam 2004, pp. 203, 205 (noten 38, 42 en 43).

HERKOMST:

Veil. coll. François Coty, Galerie Charpentier, Parijs 30 november-1 december 1936, nrs. 115-117; kunsth. Duveen, New York

(1943); part. verz., Frankrijk; veil. Etude Tajan, Parijs 13 december 2006, nr. 63. Aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt en de Bankgiro Loterij

(inv.nrs. BK-2006-75, BK-2006-76 en BKK-2006-77).

3 Juwelenkistje van verlakt eikenhout
Nederland, 1618.

H. 12 cm, br. 15,5 cm, d. 11,95 cm.

Gedateerd op de achterzijde: 1618.

Op de voorzijde een wapenschild met een monogram mv.

Dit juwelenkistje behoort tot een kleine groep verwante exemplaren, waarvan er twee zich al lange tijd in het Rijksmuseum bevinden (inv.nrs. BK-NM-5267 en BK-KOG-1365 als bruikleen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap; H. Huth, *Lacquer of the West*, Chicago en Londen 1971, afb. 45). Dit exemplaar is uitzonderlijk omdat het gedateerd is en omdat de motieven waarmee het is beschilderd, speciaal de huwelijksymbolen aan de achterzijde, een onmiskenbaar Nederlands karakter hebben, een bevestiging

van de Nederlandse herkomst van de groep, die allang werd vermoed. Het kistje is het vroegst bekende gedateerde voorbeeld, niet alleen van Nederlands lakwerk, maar zelfs van lakwerk dat in Noord-Europa is vervaardigd. Sinds 1609 was in Amsterdam de lakwerker Willem Kick actief; in dat jaar verkreeg hij een octrooi voor het maken van lakwerken 'zoals zij uit Oost-Indië werden ingevoerd' (H.H.P. Rijperman (red.), *Resolutiën der Staten-Generaal van 1576 tot 1609*, deel 14, 1607-1609, Den Haag 1970, p. 913; zie Th.H. Lunsingh Scheurleer, 'Aanbesteding en verspreiding van Japansch lakwerk door de Nederlanders in de zeventiende eeuw', *Jaarverslagen Oudheidkundig Genootschap* 1940-1941, pp. 56-58). Vermoedelijk kan deze vroege groep Nederlands lakwerk met Kick in verband worden gebracht.

HERKOMST :

Veil. Christie's Amsterdam 3-5 april 2007, nr. 277.

Aankoop 2007

(inv.nr. BK-2007-6).





4 WILLEM CLAESZ HEDA
(Haarlem 1594-1680 Haarlem)
*Stilleven met roemer, tazza, uurwerkje, twee
tinnen borden, olijven en walnoten op een
gedeeltelijk bedekte tafel*

Haarlem, circa 1635.
Olieverf op paneel, 40 x 55,5 cm.
Ongesigneerd

Het stilleven behoort tot de meest karakteristieke genres binnen de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Nergens anders werd zoveel aandacht besteed aan de uitbeelding van nauwkeurig gearrangeerde levenloze voorwerpen in uiteenlopende materialen als in de Republiek. Stillevens werden in grote aantallen gemaakt en verkocht. De aantrekkingskracht van deze schilderijen heeft te maken met de illusie van realiteit binnen de voorstellingen; de 'schijn sonder sijn', zoals Philips Angel in 1642 in zijn *Lof der Schilderkunst* verwoordde. De stofuitdrukking waarmee deze illusie werd bereikt, vormt ook een essentieel aspect in dit *Stilleven* van de Haarlemse schilder Willem Claesz Heda.

Binnen een ogenschijnlijk eenvoudige compositie legde Heda zich toe op de zorgvuldige uitdrukking van verschillende metalen en stoffen

in een verfijnde schilderstijl, waarbij hij een geraffineerde lichtregie hanteerde. Tegen een lege achtergrond – typerend voor zijn werk – plaatste Heda een tafel waarover hij een kleed drapeerde. Hierop schikte hij een glazen roemer, een omver liggende drinkschaal of tazza, twee subtiel over de tafelrand geplaatste tinnen borden en een uurwerkje. Daarnaast voegde hij enkele groene olijven en wat walnoten toe. De schilder gebruikte hierbij een beperkt, maar fijnzinnig palet met voornamelijk aan elkaar verwante, groene en bruine tinten. Elk glanzend voorwerp bedeede hij met een eigen intensiteit van reflecties. Opvallend hierbij zijn de weerkaatsingen van het vensterraam in het staande glas en de spiegeling van de voet van de tazza op het tinnen bord in de voorgrond.

De thematiek van dit schilderij, vervaardigd omstreeks 1635, is kenmerkend voor het werk van Heda. Met uitzondering van enkele figuurstudies uit de eerste jaren van zijn loopbaan, schilderde hij alleen stillevens. Het gaat hierbij vrijwel altijd om gedekte tafels met enkele schotels, een glas, een drinkschaal en soms een horloge. In de opbouw van de voorstelling is dit schilderij verwant aan twee panelen in het Rijksmuseum,

respectievelijk gesigneerd en gedateerd 'Heda 1634' (inv.nr. SK-A-137) en 'Heda 1642' (inv.nr. SK-C-610). Daarnaast zijn in de positionering van de roemer en de tazza duidelijke overeenkomsten zichtbaar met een gemonogrammeerd paneel van zijn hand in de Gemäldegalerie in Berlijn (Vroom 1980, nr. 81) en een paneel dat zich in de jaren 1940 in de collectie Kiek in Londen bevond (Vroom 1980, nr. 329).

Aangezien het Rijksmuseum momenteel ook de mogelijkheid heeft een van de twee bovengenoemde panelen in de Philipsvleugel te tonen, kon het *Stilleven* tijdelijk terugkeren naar Heda's geboortestad Haarlem. In het Frans Hals Museum heeft het schilderij inmiddels een plaats gekregen binnen de vaste opstelling. Zo blijft Heda's *Stilleven* ook tijdens de restauratieperiode van het Rijksmuseum zichtbaar voor het publiek.

HERKOMST:

In langdurig bruikleen uit een particuliere verzameling, 2005 (inv.nr. SK-C-1694).

- 5 SALOMON JACOBZ VAN RUYSDAEL
(Naarden 1600/03-1670 Haarlem)
Rivierlandschap met een veerboot
Haarlem, 1649
Olieverf op paneel, 91 x 126 cm.
Gesigneerd en gedateerd op veerpont:
S vRuysdael | 1649

De Haarlemse schilder Salomon Jacobsz van Ruysdael was een van de toonaangevende landschapsschilders van zijn generatie. Al in 1631 schilderde hij zijn eerste riviergezichten met veerboten. Dit type werd vanaf 1645 een van zijn specialiteiten. In deze jaren stond Ruysdael aan de basis van de klassieke periode van het Nederlandse landschap. Met de restitutie van de collectie Goudstikker aan diens erven in 2006, was het in het Rijksmuseum niet langer mogelijk een monumentaal schilderij van zijn hand te tonen. Hierin is nu verandering gekomen met het langdurig bruikleen van het *Rivierlandschap met een veerboot* uit de Eyk en Rose-Marie van Otterlooverzameling. Dit schilderij is een van de voorname werken uit de bloeitijd van de kunste-



naar en behoort tot zijn grootste en meest dramatische composities binnen dit genre.

Een veerboot bevolkt door reizigers, boeren en vee steekt een rustige rivier over. Bomen en struikgewas overschaduwden de rechterrivier-oever. Een rij schepen op het water geeft tegenwicht aan de bosschage. De linkerover valt buiten het schilderij, waardoor het water zich ogenschijnlijk oneindig uitstrekt. De diagonaal terugwijkende rivieroever leidt het oog van de beschouwer de diepte in. Door enkele scherpe bochten weer te geven overlapt de waterkant in de voorgrond de oever in de achtergrond, wat de coulissewerking versterkt. Het is aannemelijk dat Ruysdael het kerkgebouw en het versterkte huis achter de bomen aan zijn fantasie ontleende.

Karakteristiek voor het volwassen oeuvre van Ruysdael zijn de scherpere lichtdonker contrasten en sterkere kleuraccenten ten opzichte van zijn vroege tonale werk. De bomen en het gebladerte, het oppervlak van het water en de wolkenlucht, de details van de boten en de architectuur zijn met precisie geobserveerd. Ruysdael herhaalde zijn compositie uit het onderhavige schilderij vijftien jaar later, in 1664, op een doek dat zich in 1979 bij kunsthandelaar G. Douwes in Amsterdam bevond.

LITERATUUR:

Wolfgang Stechow, *Salomon van Ruysdael: Eine Einführung in seine Kunst*, Berlijn 1938, p. 123, nr. 357; Peter C. Sutton e.a., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam 1984, pp. 472-473, nr. 94, afb. 48.

HERKOMST:

Capt. Webb, Woodford, Ashford, Kent; kunsth. W.E. Duits, Londen, 1934; kunsth. G. Douwes, Amsterdam, 1934; part. verz., Engeland, 1938; veil. Trustees of the Mendel Furniture Settlement, Sotheby's, Londen, 30 november 1983, nr. 89. Langdurig bruikleen uit de Eyk en Rose-Marie van Otterloo-verzameling, 2006

(inv.nr. SK-C-1698).

- 6 ATELIER VAN PIETER DE CRACHT
SALOMON DE BRAY (ontwerp), toegeschreven
De interventie van Artemis tijdens de voorbereiding van het offer van Iphigeneia
Gouda of Schoonhoven, circa 1648-1662.
Tapijserieweefsel, 358 x 600 cm.
Wol en zijde op een wollen ketting.
7-8 kettingdraden per cm.

Het was een volslagen verrassing toen dit wandtapijt in september 2006 in New York ter veiling werd aangeboden. Er was weliswaar een wand-



tapijt bekend uit het atelier De Cracht met *De interventie van Artemis tijdens de voorbereiding van het offer van Iphigeneia* dat zich in een particuliere verzameling in Duitsland bevindt – in een reeks van vier met *de geschiedenis van Iphigeneia en Orestes* met in de bovenrand het monogram WM, naar wordt verondersteld toebehorend aan Werner altgraf Salm en zijn vrouw Maria Limburg. Maar dat dit sleutelstuk uit dezelfde editie als vijf wandtapijten die reeds in de verzameling van het Rijksmuseum (inv.nrs. BK-1955-100-A t/m -E) waren op de markt zou komen had niemand kunnen vermoeden. Want een sleutelstuk is het. *De*



interventie van Artemis tijdens de voorbereiding van het offer van Iphigeneia is een essentieel onderdeel van de gebeurtenissen in de Griekse tragedies, die verhalen van de Atriden, het nageslacht van koning Atreus.

Het verhaal van Iphigeneia en Orestes is lang en gecompliceerd en heeft vertakkingen naar het verleden, naar gebeurtenissen die voorafgingen aan de Trojaanse oorlog, die een lang vervolg zouden hebben, eindigend, althans in een van de verhaallijnen, met de thuiskomst van Iphigeneia in Aulis.

Euripides heeft grote delen van het epos verwerkt in zijn tragedies *Iphigeneia in Tauris* en

Iphigeneia in Aulis. Aeschylus heeft het drama van oorlog, liefde, dood en wraak omgezet in zijn drieluik *Oresteia* – de tragedies *Agamemnon*, *Choephoroi* (offerende vrouwen) en *Eurimiden* (vreedzame wezens). Deze klassieke schrijvers waren in de 16de eeuw vertaald, samengevat of in de vorm van commentaren uitgegeven en bleven lange tijd het referentiekader voor beeldend kunstenaars en hun opdrachtgevers, die kunstwerken wilden realiseren die verhaalden van de mythologie en de gebeurtenissen in de oudheid.

Het begon met de Griekse held Agamemnon, die, in een poging een gunstige wind te bewerk-

stellingen om met zijn schepen vanuit Aulis naar Troje te zeilen, de godin Artemis toezegde het mooiste dier van de jacht van dat jaar aan haar te offeren. Het schitterende dier dat hij schoot bleek echter een hinde te zijn dat aan de godin zelf was gewijd. In haar grief jegens Agamemnon droeg Artemis hem op zijn dochter Iphigeneia aan haar te offeren. Een wandtapijt met *de dood van de aan Artemis gewijde hinde* is het eerste in de reeks in de verzameling van het Rijksmuseum (inv.nr. BK-1955-100-A). Dan volgt het bijna-offer, want uitgevoerd werd het niet. Artemis kwam op het laatste moment tussenbeide en voerde Iphigeneia mee in de lucht. Deze goddelijke tussenkomst is weergegeven op het aangekochte wandtapijt. Centraal staat daarop een altaar, waarop een hinde reeds de plaats van Iphigeneia heeft ingenomen. In de lucht trekt Artemis, herkenbaar aan de maansikkel op haar hoofd, Iphigeneia mee. Links kijkt Orestes, zijn ogen beschermend tegen het goddelijke licht, in gezelschap van zijn vriend Pylades, naar het gebeuren in de wolken. Diep geknield is uiterst rechts Agamemnon weergegeven, met een grote tulband op het hoofd, voorzien van een pluim en een kroontje bovenop, zoals hij die ook draagt op het eerste wandtapijt uit de reeks. Achter hem maakt een priester, met een lauwerkrans om het hoofd, een zegenend gebaar. Dan lijkt er een hiaat in de reeks te zijn want de voorstelling op het daarop volgende wandtapijt – *Orestes' wraak op Aigistos* (inv.nr. BK-1955-100-B) – maakt een grote sprong in het verhaal. Het ontbrekende wandtapijt had mogelijk de moord op Agamemnon als onderwerp. Bij zijn terugkeer van de Trojaanse oorlog in Argos werd hij door Aigistos vermoord, die tijdens Agamemnons lange afwezigheid zijn troon had geïssurpeerd en met zijn vrouw Klytaimnestra in gemeenschap was gaan leven. Het bestaan van een dergelijk wandtapijt is echter niet bekend. De voorstellingen op de andere drie wandtapijten met *de geschiedenis van Orestes en Iphigeneia* in de Rijksmuseumverzameling lijken een aaneengesloten vertelling te vormen – *Orestes' wraak op Aigistos* (inv.nr. BK-1955-100-B), *Orestes en Pylades voor Iphigeneia* (inv.nr. BK-1955-100-C), *koning Thoas en de godin Athene* (inv.nr. BK-1955-100-C) en *de thuiskomst van Orestes en Iphigeneia in Aulis* (inv.nr. BK-1955-100-E). Maar uit 17de-eeuwse bronnen blijkt dat de reeks niet uit zeven maar uit acht wandtapijten moet hebben bestaan. Welk onderwerp op dat missende wandtapijt is ver-

beeld is moeilijk voor te stellen. Te denken valt aan de ontmoeting van Orestes en Pylades met Orestes' zuster Elektra bij het graf van Agamemnon in Argos. Deze gebeurtenis vond plaats voorafgaand aan de confrontatie met Klytaimnestra en Aigistos. Het is een dramatisch gegeven dat zich goed laat uitbeelden. Maar beeldbronnen voor deze ontmoeting zijn er niet. We moeten zelfs vaststellen dat in de 16de en 17de eeuw Orestes zelden het onderwerp is van een kunstwerk. Een schilderij van Lastman uit 1614 geeft Orestes en Pylades weer als gevangenen voor Thoas en Iphigeneia (Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-2354)

Het wandtapijt met *de interventie van Artemis tijdens de voorbereiding van het offer van Iphigeneia* is verreweg het grootste van de reeks – zes meter breed – terwijl de andere in breedte variëren van krap drie-en-een-halve tot iets meer dan vijf-en-een-halve meter.

Pieter de Cracht (ca. 1600-ca. 1662) had weefateliers in Gouda en Schoonhoven. Dat in Schoonhoven had hij overgenomen van zijn schoonfamilie Nauwincx, de werkplaats in Gouda zette hij omstreeks 1640 zelfstandig op. Daarnaast had hij een bedrijf in Amsterdam waar hij wandtapijten verhandelde. Ten minste twee leveranties van Pieter de Cracht van door hem geweven reeksen van acht wandtapijten met de geschiedenis van *Iphigeneia en Orestes* zijn bekend uit eigentijdse bronnen: een uit 1648 aan de keurvorst van Brandenburg, die twee jaar eerder Louise Henrietta van Nassau had getrouwd, dochter van Frederik Hendrik en Amalia van Solms, een tweede kort daarna aan de Zweedse kroon. Een mogelijk derde editie bood De Cracht in 1649 de Zweedse admiraal Carl Gustav Wrangel aan, die deze echter niet afnam. Misschien betroffen de wandtapijten voor Zweden een en de zelfde editie. Het is heel wel mogelijk dat de zes wandtapijten die het Rijksmuseum nu in bezit heeft uit een van beide reeksen stammen. De herkomstgeschiedenis van BK-1955-100-A- t/m -E en het recent verworven exemplaar is echter helaas veel te kort om daar over te kunnen speculeren.

De toeschrijving van het ontwerp van de reeks aan de Haarlemse schilder Salomon de Braij (1597-1664) is vanwege stijlverwantschappen met zijn schilderijen, in het bijzonder met de grote doeken in de Oranjezaal in Den Haag, die hij in 1649 vervaardigde. Bovendien komen bepaalde gelaatstypen op de wandtapijtreeks ook voor in ander werk van De Braij.

De reeks is een voorbeeld van het Hollands classicisme, zoals dat in een schilderkunstig ensemble werd vormgegeven door De Braij en zijn medeschilders in de Oranjezaal en in losse schilderijen van hen op monumentaal formaat. We kijken echter naar een gewezen serie in classicistische stijl met barokke elementen, een ensemble dat vrijwel uniek is in de Nederlandse wandtapijtkunst.

LITERATUUR:

E. Hartkamp-Jonxis en H. Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Zwolle / Amsterdam, 2004, pp. 245.

HERKOMST:

Veil. Sotheby's, New York 23-24 november 1984, nr. 577; veil. Christie's, New York 28 september 2006, nr. 176. Aankoop met gelden van het Bank Ten Cate & Cie Fonds (inv.nr. BK-2006-24).

- 7 JAN PIETER VAN BAURSCHEIT (1669-1728)
Drinkebroers, zinnebeeld van de gulzigheid (*Gula*)
 Antwerpen, circa 1700 (1706?).
 Terracotta, in twee stukken gemodelleerd en gebakken; minimale resten van oude beschil-

dering, h. 78 cm, br. 100 cm, d. 46 cm.

Gemonogrammeerd: *P.VB* (op het deksel van de linker bierpul) en *VI* (op het deksel van de rechterpul).

Genrevoorstellingen zijn in de beeldhouwkunst relatief zeldzaam en zeker waar het het zogenaamde 'low life'-genre betreft. Dat hangt samen met de traditionele status van beeldhouwkunst als een medium voor formele representatie. Toch zijn er ook in de Nederlandse sculptuurtraditie goede voorbeelden van zulke boertige sculptuur, voornamelijk afkomstig uit Vlaanderen. De Antwerpse beeldhouwer Pieter Xaverij, die in de jaren 1670 in Leiden furore maakte, is de onbetwiste voorman van het genre in de Lage Landen. Hij modelleerde in klei charmante beeldengroepjes van o.a. narren, bedelaars en muzikanten waarvan het Rijksmuseum een aantal karakteristieke voorbeelden bezit.

Van de belangrijkste andere representant van dit genre, de eveneens uit Antwerpen stammende beeldhouwer Jan Pieter van Baurseheit, werd deze monumentale beeldengroep van twee bierdrinkers verworven. Hoewel de 18de-eeuwse Antwerpse



kunstenarsbiograaf Jacobus van der Sanden Van Bauscheit in zijn gedicht *Oud Konst-tonneel van Antwerpen* prijst vanwege zijn 'Snakerij, Veldgoden, Herders, Boeren' (J. van der Sanden, *Oud Konst-tonneel van Antwerpen*, Antwerpen, III, p. 287, onuitgegeven manuscript, Stadsarchief Antwerpen, Privilegiekamer, inv.nr. 173), waren van zijn hand tot dusver slechts twee terracotta beeldjes van boertige muzikanten bekend (Brussel, Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis). Toen begin 2005 deze uitzonderlijk grote en zeer raak gemodelleerde beeldengroep van twee bierdrinkers door Van Bauscheit op de markt kwam was dat dan ook een sensatie: niet eerder was zo'n groot en ambitieus Nederlands beeld in terracotta gezien uit deze periode. Bovendien toonde de ontdekking aan dat het boertige genre in Nederland ook op monumentaal formaat werd beoefend en niet uitsluitend als kabinetsculptuur. Ten slotte vestigde de groep de aandacht op het veelzijdige talent van de beeldhouwer: zijn grote gevoel voor drama en theater, bijvoorbeeld blijkend uit de levendige en zeer treffende gezichtsuitdrukkingen en houdingen van deze *Drinkebroers*. Van Bauscheit bleek hieruit een meer dan waardige opvolger van Xaverij in dit 'Antwerpse' genre te zijn.

Iconografisch zou het werk geduid kunnen worden als een uitbeelding van *Gula*, de gulzigheid, in de traditie van 17de-eeuwse schilders van het boertige genre als Adriaen Brouwer en Adriaen van Ostade. Door zo'n laag onderwerp in zo'n verheven en monumentale vorm weer te geven en tegelijkertijd met zoveel overdrijving – de bierpullen zijn bovenmatig groot, de koppen van de drinkers karikaturaal – speelde de kunstenaar een zorgvuldig bedacht spel van omkering.

Dat Van Bauscheits beeldengroep in de 18de eeuw een zekere bekendheid moet hebben gehad blijkt uit het bestaan van twee kleine bronzen varianten (Frits Scholten & Monique Verber, *From Vulcan's Forge, Bronzes from the Rijksmuseum, Amsterdam 1450-1800*, Londen 2005, p. 138, fig. 44a).

Over de herkomst en oorspronkelijke functie van deze uitzonderlijke groep is helaas weinig bekend. De hoge kwaliteit en goede staat doen vermoeden dat de groep nooit als tuinbeeld – iets wat door de grootte vermoed zou kunnen worden – heeft gefungeerd, maar eerder in een besloten priiel of in een informeel vertrek heeft gestaan.

HERKOMST:

Part. verz., België; kunsth. 's-Hertogenbosch (2004); kunsth. René van Nie, Amsterdam (2005); Kunsth. Constant Vecht (2005-2006); Aankoop door het Rijksmuseumfonds (inv.nr. BK-2006-19).

8 FRANCESCO TREVISANI (1656-1746)
Het Martelaarschap van de Zeven Broers, de zonen van de Heilige Felicitas
Rome, 1709.

Olieverf op doek (onbedoekt), 75 x 62,6 cm. Nadat hij zich in Venetië in de schilderkunst had bekwaamd, vestigde de in Istrië geboren Francesco Trevisani zich omstreeks 1678 in Rome. Daar ontpopte hij zich al snel tot de meest vooraanstaande schilder van de Romeinse school. Vanaf 1698 werkte hij als hofkunstenaar voor Kardinaal Pietro Ottoboni, kanselier van de Rooms-Katholieke kerk en de voornaamste en progressiefste Italiaanse kunstmecenas van zijn tijd.

Het tot nu toe onbekende schilderij van de *Zeven Broers* toont de kwaliteiten waarom Trevisani's werken in heel Europa door koningen, vorsten, Grand Toeristen, en kunstliefhebbers werden geprezen. Het is een topstuk uit zijn rijpe periode, toen zijn vindingrijkheid gelijke tred hield met zijn meesterlijke techniek, en hij het kleurrijke palet van zijn Venetiaanse afkomst succesvol wist te combineren met de complexe composities uit de Italiaanse hoogbarok.

Het martelaarschap van de zeven broers komt maar zelden voor in de schilderkunst van de 16de, 17de en 18de eeuw: Felicitas, een vroegchristelijke Romeinse matrone, weigerde haar geloof te ontkennen, en moest als straf het martelen van haar zeven zonen aanschouwen voordat zij ook zelf werd gedood. Dit gruwelijke verhaal bood Trevisani de gelegenheid om een grote variëteit aan houdingen af te beelden, die hij met een gedurfd *mise-en-scène* heeft samengesmeed tot een briljante compositie waarin zich niet minder dan zeven gewelddaden tegelijkertijd afspelen. Op de achtergrond is een menigte toeschouwers te zien: de voornaamste getuigen zijn de keizer op zijn troon, met daaronder de kunstenaar zelf. Dit zelfportret functioneert als aanvullende signatuur: Trevisani heeft bovendien zijn naam in inkt op de achterkant van het doek geschreven.

De familiewapens Colbert en Arnould onder een markiezenkroon naast de linkerrand wijzen erop dat het werk is gemaakt voor Jean-Baptiste



Colbert, marquis de Torcy, en zijn vrouw Catherine-Félicité, geboren Arnauld de Pomponne. Daardoor is de ontstaansgeschiedenis van het schilderij goed te achterhalen uit de correspondentie van de directeur van de Franse academie te Rome. In juli 1709 werd Ottoboni, mede op voorpraak van Torcy, benoemd tot beschermheer

van Frankrijk aan het pauselijke hof. Als dank schonk hij aan Torcy onder andere *deux petits tableaux du Trevisano*. Gezien de familiewapens en het onderwerp, dat verwijst naar de doopnaam van Madame de Torcy, kan er vrijwel geen twijfel over bestaan dat het nieuw verworven schilderij deel uitmaakte van Ottoboni's geschenk. Deze

ontstaansgeschiedenis verklaart ook de hoge kwaliteit en eigenhandigheid: voor zo een belangrijke opdracht heeft Trevisani zeker zijn best gedaan, zeker als hij ervan op de hoogte was dat Ottoboni een Frans ridderschap voor hem op het oog had. Het schilderij is hierdoor bovendien goed te dateren tussen eind juni en eind augustus 1709.

Hoewel het schilderij vooral is verworven als schitterend voorbeeld van een type Italiaans historiestuk dat tot nu toe in het Rijksmuseum ontbrak, blijkt het onverwachte banden met Amsterdam te hebben. Op Luca Carlevarijs's grote *Gezicht in Venetië* (inv.nr. SK-C-1612), wordt de abbé Henri-Charles Arnauld de Pomponne als Franse ambassadeur afgebeeld. Bovendien maakte Trevisani, toen hij zijn compositie ontwierp, gebruik van twee etsen van de Amsterdamse kunstenaar Jan Luyken.

LITERATUUR:

A. Brejon de Lavergnée en P. Rosenberg: 'Francesco Trevisani et la France', *Antologia di Belli Arti*, 11, December 1978, p. 267; D. Bull: 'Trevisani's *St Felicity*, a gift from Cardinal Ottoboni to the marquis de Torcy', *The Burlington Magazine* CL (2008), pp. 4-16.

HERKOMST:

Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy (1665-1746); veil. Lempereur, Parijs, 24 mei 1773, nr. 11; veil. Bonduelle-Lancry (S.V.V.), Corbeil-Essonnes, 14 mei 2005, lot 231. Aangekocht van Blondel et Breton, Parijs, met genereuze steun van de heer H.B. van der Ven en het Rijksmuseumfonds, 2006 (inv.nr. SK-A-4995).

9 *Draailierspeler*

Antwerpen, circa 1700-1725.

Brons met rossig, doorschijnend lakpatina, h. 34,5 cm.

In Antwerpen, waar de wortels van het boertige genre in de schilderkunst liggen, ontstond in de tweede helft van de 17de eeuw een bescheiden productie van kleine beeldhouwkunst met boertige genrefaerelen van doorgaans een of twee figuren. Deze werden gegoten in brons of gemodelleerd in terracotta. Voorbeelden van deze lokale beeldtraditie zijn echter vrij schaars. Het Rijksmuseum bezit een aantal zeer goede voorbeelden van genreplastiek in terracotta van de hand van de uit Antwerpen stammende, maar in Leiden werkzame beeldhouwer Pieter Xaverij. Een goed brons uit deze beeldtraditie ontbrak echter tot dusver. Die lacune kon worden goedgemaakt met de aankoop van deze buitengewoon

expressieve en zeer fraai gepatineerde bronzen draailierspeler. Het brons gaat terug op een thema dat in de Vlaamse en Noord-Nederlandse schilderkunst geregeld voorkomt, en ook in de genre-beeldhouwkunst zijn sporen heeft nagelaten: draailierspelers gelden als de prototypes van de (vaak blinde) bedelaar in de Vlaams-Nederlandse kunst van de 17de en 18de eeuw. Deze bronzen muzikant, met zijn hondje, is ook zo'n blinde bedelaar, zoals blijkt uit zijn sjofele kleren, zijn grimasachtige gelaatsuitdrukking en zijn holle blik. Hij vormt een fraai contrast met de terracotta draailierspeler door Pieter Xaverij in de collectie (inv.nr. BK-1978-36) uit 1673. Xaverij's versie laat juist een zeer elegant geklede, blinde jongeling met een hondje zien.

De hoge kwaliteit van het gietsel en het karakteristieke patina zouden erop kunnen wijzen dat het brons niet in Antwerpen, maar in Frankrijk werd gegoten. Daar bestond in de 18de eeuw een grote vraag naar dergelijke genreplastiek. Het model van de draailierspeler is echter zonder twijfel een inventie uit de Zuidelijke Nederlanden.

HERKOMST:

Veil. Sotheby's Londen, 7 december 2006, nr. III. Schenking Cyril Humphris (Londen) ter gelegenheid van de Willem van Teroede-tentoonstelling (Rijksmuseum, 2003) (inv.nr. BK-2006-25).



10 *Tête-à-tête*

Höchst (porselein), circa 1773

LOUIS VICTOR GERVERT (1747-1829) te Schrezheim, 12 november 1773 (beschildering).

Blad: h. 3,4 cm, br. 33 cm, d. 26 cm; theepot met deksel: h. 11 cm, br. 12,3 cm; melkkan met deksel: h. 9,7 cm, b. 9,7 cm; suikerpot met deksel: h. 10 cm, d. 8,3 cm; kop met oor: h. 5,2 cm, br. 7,4 cm; schotel: h. 2,6 cm, d. 11 cm.

Merken/opschriften: blad: op de onderzijde donkerblauwe m. op een lichtblauw schild met donkerblauwe rand, G. in purper, OL. 12 Novbr 1773. / J.DM. - in purper; theepot: op de onderzijde donkerblauwe m. op een lichtblauw schild met donkerblauwe rand, G. in purper, ingekrast 18; melkkan: op de onderzijde m., G., een stralende zon, alle in goud, OP ingedrukt; suikerpot: op de onderzijde donkerblauwe m. op een lichtblauw schild met donkerblauwe rand, G. in purper, IP+ ingedrukt; kop en schotel: op de onderzijde donkerblauwe m. op een lichtblauw schild met donkerblauwe rand, IP ingedrukt.

In de jaren 1772 en 1773 zette Johannes de Mol, dominee te Oud-Loosdrecht, zijn experimenten tot het maken van hard porselein met ijver voort.

Al voor 1764 had hij meer algemene proefnemingen gedaan op het gebied van de mineralogie.

Hij was toen tot de conclusie gekomen dat het mogelijk moest zijn om vuurbestendige verfstoffen, kristal en aardewerk en 'matig goed Porcelain' te vervaardigen van inlandse delfstoffen. Hij ondervond echter veel problemen en pas toen de porseleinfabriek te Weesp geheel ter ziele was gegaan en moest worden geliquideerd door de dood van de eigenaar, de Graaf Van Gronsveld (overleden 14 november 1772), kon De Mol door aankoop van gereedschappen en halffabrikaten (12 februari 1774) een goede start met een eigen onderneming maken.

In 1773 kwam De Mol in contact met Louis Victor Gervert, een (oud)werknemer uit Weesp die het porseleinvak in Sèvres en in Niderviller in de Elzas had geleerd. Deze beweerde dat hij niet alleen het beschilderen van en het inbranden van de verf op het porselein machtig was, maar dat hij ook in staat was om modellen van voorwerpen vorm te geven en tevens de samenstelling van de porseleinmassa kende en dus in staat was om niet alleen in artistieke, maar ook in technische zin een porseleinfabriek op te zetten en te leiden.

Om deze beweringen te staven, heeft De Mol op zijn kosten Gervertot en enkele anderen naar Duitsland gestuurd (Schrezheim) om de benodigde proeven te nemen en op verschillend niveau bewijsstukken te maken. Gervertot had te hoog opgegeven van zijn kunnen en was vermoedelijk slechts in staat tot het beschilderen van en het kundig inbranden van de verven in het oppervlak van het harde porselein. Dat zal de reden zijn geweest dat hij in Duitsland onbeschilderde stukken heeft gekocht bij een producent waar hij goed mee bekend was. Voor zijn komst naar Weesp had Gervertot kort in Ludwigsburg, Ansbach, Kassel en Fürstenberg gewerkt. De jaren na het debacle in Weesp had hij in Höchst gewerkt (april 1771 tot de zomer van 1773) en dat werd dan ook de manufactuur waar hij zich heeft laten voorzien van onbeschilderde stukken porselein. Het servies is door Gervertot veelkleurig beschilderd met banden met bloemboeketten op een met goud gestippelde achtergrond, bladslingers, roze linten en banden met gouden bloemtakken op een witte fond. Gervertot signeerde en dateerde enkele onderdelen met een G, met het familiewapen en de initialen van Johannes de Mol voor wie het was bestemd en eenmaal voluit 12 november 1773. Het decor ontleende hij aan stofontwerpen die op dat moment algemeen in zijde werden uitgevoerd.

Door het model van de voorwerpen en de ingedrukte initialen weten wij nu dat het porselein in Höchst is gemaakt (P. Stahl, *Höchster Porzellan 1746-1796*, Frankfurt am Main 1996, p. 93 voor een wat betreft het model identiek serviesje en zelfde 'Pressmarken'), de specifieke samenstelling van het geheel en het decor zouden we nu veeleer met de niet ver van Höchst gelegen manufactuur van Frankenthal verbinden (C.L. Fuchs, *Die Solitaires der Manufactur Frankenthal*, Heidelberg 1994, pp. 60, 61 en 82-84).

Van het vrije boetseerwerk dat Gervertot in opdracht van De Mol moest maken, bezat het Rijksmuseum sinds 1932 de buste van dominee Willemsen (inv.nr. BK-14560-v) uitgevoerd in biscuitporselein. Van de in opdracht van Johannes de Mol door Gervertot in Schrezheim beschilderde stukken zijn tot op heden nog maar twee voorbeelden bekend: een met landschappen beschilderde mok, die zich sinds lang in het museum te Loosdrecht bevindt en het hierboven beschreven serviesje. Het is bijzonder gelukkig dat deze incubabel van het Hollands porselein in juni van dit jaar op een veiling in Londen kon worden ver-

worven. Met de Stichting Hollands Porselein, die de fondsen voor de aankoop fourneerde, mag ons land zich gelukkig prijzen.

Het tête-à-tête is niet in Nederland gemaakt noch beschilderd, maar in opdracht van een verlicht 18de-eeuws ondernemer die het heeft laten maken als bewijsstuk dat het door hem aangemen personeel het porseleinvak door en door verstond. Historisch en kunsthistorisch behoorde dit ensemble in Nederland en in openbaar bezit te zijn. Na 225 jaar is het definitief naar ons land teruggekeerd.

HERKOMST:

Veil. Sotheby's Londen 'Fine British and European Ceramics & Glass', 5 juni 2007, nr. 45. Schenking door de Stichting Hollands Porselein, Leeuwarden, 2007

(inv.nr. BK-2007-8-A-H).

II LORENZO BARTOLINI (1777-1850)

Portret van een onbekende dame

Florence, circa 1825.

Marmer, h. 69 cm (excl. sokkel).

Het Rijksmuseum bezit nauwelijks internationale beeldhouwkunst uit de vroege 19de eeuw. Dit gemis kon onlangs worden goedgeemaakt met de aankoop van een prachtig marmeren portret van een jonge vrouw. Het borstbeeld ten halven lijve wordt toegeschreven aan de Florentijnse beeldhouwer Lorenzo Bartolini (1777-1850), een van Europa's toonaangevendste portretbeeldhouwers uit de eerste helft van de 19de eeuw. De toeschrijving, aanvankelijk op stilistische gronden, kon recent overtuigend worden bevestigd toen het pleistermodel voor dit beeld werd herkend in de ateliernalatenschap van de beeldhouwer, die bewaard wordt in de Galleria dell'Accademia in Florence.

Bartolini was een artistieke erfgenaam van Antonio Canova, maar in de jaren '20 nam hij meer en meer afstand van het strakke neoclassicisme van zijn voorganger. In een reeks van ten minste zes damesportretten ten halven lijve (waaronder het Rijksmuseum-exemplaar) die Bartolini in de jaren '20 ontwikkelde is dit goed te zien (cat. tent. Prato, Palazzo Pretorio, *Lorenzo Bartolini. Mostra delle attività di tutela* (S. Pinto en E. Spalletti red.), Florence 1978, pp. 71 (afb. 8), 76 (afb. 5), 91 (afb. 6) en 92 (afb. 7)). De beeldhouwer liet zich daarbij inspireren door voorbeelden uit de beeldhouwkunst van de Florentijnse



Renaissance. Het Rijksmuseum-portret is daarvan de overtuigendste illustratie, omdat het in gespiegelde vorm een zeer letterlijke verwerking is van *Dame met bloemen* van Andrea del Verrocchio (ca. 1435-ca. 1488), nu in het Museo Nazionale del Bargello in Florence (zie A. Butterfield, *The sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven / Londen 1997, p. 217, nr. 15). Dit beeld werd in 1825 gekocht door de groothertog van Toscane voor de Uffizi, precies in de tijd dat Bartolini experimenteerde met het type van het borststuk ten halven lijve. Daarmee vormt de Rijksmuseum-buste een sleutelstuk in de 19de-eeuwse receptiegeschiedenis van de kunst van het 'Quattrocento', maar eveneens in het oeuvre van de beeldhouwer. Het is namelijk aannemelijk dat het beeld het prototype was in de reeks van bustes ten halven lijve die Bartolini in de jaren '20 maakte.

Bartolini's klantenkring bestond vooral uit leden van de Europese adel en beau monde. Vergelijkbare portretbustes van hem zijn bekend van de Russische prinses Sophia Apraxina Scerbatova en van Elisabeth Albana Upton, de eerste markiezin van Bristol (cat. tent. Parijs, Grand Palais, *Portraits publics, portraits privés 1770-1830*, Parijs 2006, nrs. 35, 123). Helaas is nog onbekend wie de jonge vrouw van het Rijksmuseum-portret is, maar het lijkt weinig twijfel dat ook zij uit adellijke kringen stamde. Ze kan in Florence hebben geleefd of er enige tijd hebben verbleven, bijvoorbeeld tijdens een educatiereis door Italië.



LITERATUUR:

M. Boomkamp, 'Bartolini and Verrocchio: a newly discovered portrait', *The Burlington Magazine* CXLIX (2007), pp. 856-859.

HERKOMST:

Kunsth., Maastricht (ca. 1990); part. verz., Roermond. Aankoop (inv.nr. BK-2007-9).

12 *Bokaal*

JOHANNES MATTHEUS VAN KEMPEN (1814-1877) naar ontwerp van GERARDUS WILLEM VAN DOKKUM (1828-1903) Utrecht, 1851.

Zilver, deels gedreven, deels gegoten en geciseleerd, h. 36,7 cm.

Gemerkt onder de voet: leeuw eerste gehalte; jaarletter R = 1851; meesterteken VK aanéén boven 47 in vierkant = Johannes Mattheus van Kempen, Utrecht.

Naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling, die in 1851 in Londen gehouden werd, publiceerde het toonaangevende tijdschrift *The Art Journal* een selectie van de getoonde voorwerpen in *The Art-Journal Illustrated Catalogue of the Industries of all Nations*. De voorwerpen werden in korte bijschriften besproken, en door verschillende essays in een kader geplaatst. In *The Exhibition as a lesson in taste* onderscheidde de kunstschilder en kunstcriticus Ralph Nicholson Wornum (1812-1877) verschillende historische stijlen, analyseerde de verschillende inzendingen op de verwerking ervan en bekritiseerde in zijn algemeenheid *the very vague taste* van zijn eigen tijd. Als remedie beval hij de studie van de vormentaal van de klassieken en de daaruit voortvloeiende renaissance aan, om zo de bestaande smaak te verbeteren.

Ideeën van dezelfde strekking zijn te vinden in de inzending van de belangrijkste Nederlandse vertegenwoordiger op de tentoonstelling, de zilverfabrikant Johannes Mattheus van Kempen, en in het pamflet dat deze inzending begeleidde. De bespreking daarvan in de *Illustrated Catalogue* was dan ook positief. In zijn algemeenheid muntte het werk van Van Kempen uit door *great beauty of design* en *excellent workmanship*. Twee voorwerpen, een juwelenkist en een bokaal, genoten bijzondere aandacht: de juwelenkist *in the pseudo-antique style of the Renaissance* werd gewaardeerd vanwege het krachtige ontwerp: *it is bold in its design*; de bokaal demonstreerde de vormgeving van *the Renaissance to great advan-*



tage: it is exceedingly graceful in form. Sinds 2004 bevindt de juwelenkist zich in de verzameling van het Rijksmuseum, de bokaal – die alleen nog uit een gravure bekend was – kon in 2006 worden aangekocht.

Waar de juwelenkist als een oefening in de algemene principes van de Renaissance kan worden gelezen, toont de bokaal een wezenlijk andere invulling. In zijn ontwerp nam Gerardus Willem van Dokkum verschillende verwijzingen naar de noordelijke Renaissance op. De gelobde vormen van de voet, de beker en het deksel doen denken aan de akeleibokaal, een type dat in Duitsland in de 16de eeuw werd ontwikkeld, en dat in de 19de eeuw met de beroemde kunstschilder Albrecht Dürer werd verbonden. De combinatie van rolwerk met vrouwen- en mannenkoppen wekt associaties met de inventies van de Antwerpse kunstenaars Cornelis Bos en vooral Vredeman de Vries, die in de 16de en vroege 17de eeuw in de Nederlandse architectuur een grote weerslag hebben gekend. De figuur die het deksel bekroont – een tribuut aan de beroemde neoclassicistische beeldhouwer Canova –, herinnert aan de klassieke grondvesten van de Renaissance, zoals door Wornum in zijn essay, en door Van Kempen in zijn pamflet werd verwoord. Tegelijkertijd wees Hebe de aandachtige beschouwer de weg naar succes. Canova bestudeerde kunstwerken uit de klassieke oudheid om de principes ervan te achterhalen, en kwam zo tot een eigen oorspronkelijke schepping. Die methode diende ook door de nieuwe generatie te worden toegepast. In de woorden van Wornum: *The Classical and Renaissance styles are founded on abstract principles, and therefore may and will be revived when their motives are once understood, and their restoration will not be a copy, but a genuine revival of the taste itself.*

LITERATUUR:

Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, Londen 1851 (corrected edition), p. 290, nr. 101; *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations 1851, Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition 1851*, vol. III *Foreign States*, Londen 1851, p. 1184, nr. 101; *The Crystal Palace Exhibition, The Art-Journal Illustrated Catalogue of the Industries of all Nations*, Londen 1851 (heruitgave 1970), afb. p. 306; J.M. van Kempen, *Over de vormen van gouden en zilveren werken, Een woord ten geleide der voorwerpen gezonden op de tentoonstelling te Londen, Utrecht 1851*; C.M. Mensing, *Het Londensche nieuws gedurende de Tentoonstelling van 1851*, p. 135, afb. p. 125; *Herinneringen bij de zestigjarige gedachtenisviering der Koninklijke Nederlandsche Fabriek van*

Gouden en Zilveren Werken van J. M. van Kempen en Zonen, te Voorschoten, Leiden 1896, p. 14 met afb.; C.J.A. Begeer en M.J. Brinkgreve, *Een eeuw edelsmeedkunst*, Den Haag 1935, p. 46, afb. 27; T.M. Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid, Nederlandse nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw*, Zutphen 1990, p. 74, afb. 43; cat. tent. 'De Lelijke Tijd' *Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994-1995, afb. nr. 84b; T.M. Eliëns, 'De nationale nijverheidstentoonstellingen en de 19de-eeuwse zilverproductie', *De Stavelij Jaarboek*, 2002, p. 62, afb. 2.

HERKOMST:

Part. verz., Parijs; Veil. Christie's Amsterdam, 12 december 2006, nr. 270. Aankoop (inv.nr. BK-2006-26).

13 JOHAN BARTHOLD JONGKIND
(Lattrop 1819-La Côte-Saint-André 1891)
Rue Notre-Dame, Paris
Olieverf op doek, 39 x 47 cm.
Gesigneerd en gedateerd rechtsonder:
Jongkind 1866.

Jongkind was een leerling van Andreas Schelfhout en schilderde aanvankelijk in de romantische traditie. Vanaf 1847 leefde hij voornamelijk in Parijs en Normandië. Hij bouwde een succesvolle carrière op met nachtstukken en marines in een lichter, losser geschilderd realisme. Vanaf 1864 koos hij bovendien de Parijse stadsvernieuwing als onderwerp. *Rue Notre-Dame, Paris* is het eerste schilderij in een serie van straatgezichten, voornamelijk in de nieuwe buurten tussen de Boulevard St. Germain en Montparnasse, geschilderd van 1866 tot 1875. De Rue Notre-Dame is tegenwoordig de Rue Censier in het vijfde arrondissement.

Hoewel Jongkind de gewoonte had om een thema meermalen te herhalen, is *Rue Notre-Dame, Paris* het enige schilderij met dit onderwerp. Er is wel een aquarel van hetzelfde onderwerp in particulier bezit, die vermoedelijk als voorstudie heeft gediend. Dit was Jongkinds gebruikelijke schilderspraktijk. Omdat hij vanaf 19 augustus 1866 een reis naar Nederland maakte, moet het schilderij ergens tussen mei en half augustus van dat jaar zijn ontstaan.

De bijna lege zonnige straat is zonder 'commentaar' geschilderd. Met behulp van sterke contrasten tussen lichte en donkere partijen bereikt de schilder een effect van vanzelfsprekendheid. Het palet is licht en blond. De Nederlandse stemmigheid die zijn eerdere werk nog kenmerkte is geheel verdwenen. Volgens de schrijver en criticus Emile Zola leek het weliswaar alsof Jongkind zijn indrukken zo snel mogelijk op het



doek zette om ze niet te verliezen, maar werkte hij in werkelijkheid lang aan zijn schilderijen, *pour arriver à cette extrême simplicité et à cette finesse inouïe*. Het is een wijze van weergeven waaraan we door de impressionisten gewend zijn geraakt, maar die in 1866 revolutionair was.

De moderne stad was een geliefd onderwerp van de Franse avant-garde schrijvers, zoals Charles Baudelaire en Zola. Bij een bezoek aan Jongkinds atelier in december 1871 roemt Zola de straten van het nieuwe Parijs als een inspiratiebron voor de moderne kunst: *selon qu'un rayon de soleil egaie Paris, ou qu'un ciel sombre le fasse rêver, la ville a des émotions diverses, devient un poème de joie ou de mélancholie*. Hoewel hij een van de meest internationaal befaamde Nederlandse kunstenaars van de 19de eeuw is, was Jongkind tot nu toe niet goed vertegenwoordigd in de Rijksmuseumcollectie. *Rue Notre-Dame, Paris* laat prachtig zien hoe een Nederlander in Frankrijk de schilderkunst een andere weg deed inslaan.

LITERATUUR:

E. Zola, 'Jongkind', *La Cloche*, 13 januari 1872; Charles Baudelaire, 'Peintres et aquafortistes', *Le Boulevard*, 14 september 1862; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal: mémoires de la vie littéraire*, Parijs 1956, 4 mei 1871; Ch. Rochussen, 'Jan Barthold Jongkind', *Eigen Haard. Geïllustreerd Volkstijdschrift*, 1891, pp. 185-196; Charles C. Cunningham, Susan D. Peters, Kathleen Zimmer, *Jongkind and the Pre-Impressionists: painters of the Ecole Saint-Siméon*, Williamstown, Massachusetts 1976, pp. 7, 11, 13, 21, 28, 68 en 132; V. Hefting, *Jongkind: sa vie, son oeuvre, son époque*, Parijs 1975, cat.nr. 381; cat. tent. *Johan Barthold Jongkind 1819-1891*, Tokyo (Doredrecht, Dordrechts Museum / Oda-kyo Grand Gallery) 1982, nr. 38; V. Hefting, *J.B. Jongkind: voorloper van het impressionisme*, Amsterdam 1992, p. 89; J. Sillevius e.a., *Johan Barthold Jongkind*, Zwolle / Den Haag 2003, cat.nr. 115, p. 99; A. Stein e.a., *Jongkind. Catalogue critique de l'oeuvre. Volume 1 Peintures*, Parijs 2003, cat.nr. 404 en 426, p. 202.

HERKOMST:

Collectie De Villeneuve; veil. Sotheby's New York, 7 november 2006, nr 1. Aankoop 2006 met steun van de BankGiroloterij, Vereniging Rembrandt en het Rijksmuseumfonds (inv.nr. SK-A-4996).

14 JAN THEODOOR TOOROP

(Poerworedjo (Java) 1858-'s Gravenhage 1928)

Portret van Marie Jeanette de Lange

Olieverf op doek, 70 x 77 cm.

Gesigneerd en gedateerd rechtsonder:

J. Toorop 1900.

Toorop schilderde het portret van Jeanette de Lange (1865-1923) in februari 1900, in haar villa in het Van Stolkpark in Den Haag. Het werd gemaakt in opdracht van haar echtgenoot en bleef tot 2005 in de familie. In haar dagboek hield Jeanette bij hoe de poseersessies verliepen: *En nu na de derde pose staat kop, hals en hand al op het doek in volle gelijkenis en in oprechte menselijke blankheid. Hij stippeelt het portret, diviseeren heet het, in olieverf op glad blank doek. – "Dit is het", zegt hij,*

"dit is het eenige, dit is de weg dien we allen op moeten om ware pure kunst te geven. De natuur, zoo getrouw mogelijk de natuur volgen, zoo voorzichtig en getrouw mogelijk; voel je het mooi, dan wordt het ook mooi", zegt hij.

Het pointillisme waarin Toorop het portret schilderde, had hij al eerder beoefend halverwege de jaren '80 in landschappen en binnenhuisscènes. Pas in 1900 paste hij het toe in twee portretten, dat van mevrouw De Lange en *De prentliehebber*. Portret van Aegidius Timmerman (Stichting Kröller-Müller Museum, Otterlo). Toorop had zijn eigen opvatting van het pointillisme en paste het niet zo streng wetenschappelijk toe als bijvoorbeeld de Franse schilders Georges Seurat en Paul Signac. Hij combineerde het pointillé met



omtreklijnen en speelde met de verdichting van de stippen om een meer of minder gecondenseerd oppervlak weer te geven. In de weergave van de rozen op het portret van Jeanette de Lange heeft hij zelfs het divisionisme losgelaten en vrij lange verfstreken gebruikt. Evenmin bekeerde hij zich exclusief tot deze stijl, hoe zeer ook zijn uitspraak tijdens Jeanettes poseersessie dit doet vermoeden. Wel beschouwde hij het portret van Jeanette de Lange als een van zijn beste werken. Hij leende het al weer snel voor exposities bij de Rotterdamse Kunstkring (1901) en bij de kunstenaarsvereniging La Libre Esthétique in Brussel (1902).

Jeanette de Lange leerde Jan Toorop waarschijnlijk kennen tijdens de voorbereidingen van de Tentoonstelling over Vrouwenarbeid, die in 1898 in Den Haag werd gehouden. Toorop verzorgde de omslag van de catalogus en het affiche. Een van de resultaten van de tentoonstelling was de oprichting van de Vereniging tot Verbetering van Vrouwenkleding in 1899, waarvan Jeanette voorzitter werd. Deze vereniging pleitte voor het afschaffen van het korset en voor het dragen van ademende stoffen. Op het portret is zij afgebeeld in een mogelijk zelfgemaakte roze jurk met bolero, zonder korset.

LITERATUUR:

N.H. Wolf, 'De Toorop-tentoonstelling bij de firma Frans Buffa & Zonen te Amsterdam', *Wereldkroniek*, 2-4-1904; 'Jan Toorop. Tentoonstelling Toorop', *Nieuwe Courant*, 18-2-1909; 'Jan Toorop, Larensche Kunsthandel te Amsterdam' II, *Nieuwe Courant* 18-2-1909; Is. Querido, *Van den akker*, Amsterdam 1910; cat. tent. *Jan Toorop 1858-1928. Impressioniste, symboliste, pointilliste*, Parijs (Institut Néerlandais) 1977, nr. 67; J.Th. Toorop, *De jaren 1885 tot 1910*, Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1978-1979, p. 76, cat. nr. 95; cat. tent. *Jan Toorop*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1989, p. 10; Bas van Lier, 'Jan Toorop over Jan Toorop', *NRC*, 17-2-1989; V. Hefting, *Jan Toorop. Een kennismaking*, Amsterdam 1989, pp. 107, 145-148; I. Spaander en P. van der Velde (red.), *Reünie op 't Duin. Mondriaan en zijn tijdgenoten in Zeeland*, Zwolle / Middelburg 1994, pp. 13-17; P. van der Coelen, K. van Lieverloo (red.), *Jan Toorop. Portrettitist*, Zwolle / Nijmegen 2003, p. 181, cat.nr. 100.

HERKOMST:

Familie van de geportretteerde, sinds 1900; veil. Christie's, Amsterdam, 29 november 2005, nr. 244. Aankoop met steun van de BankGirolootrij, Vereniging Rembrandt en het Rijksmuseumfonds

(Inv.nr. SK-A-4989).

15 CAREL WILLINK

(Amsterdam 1900-1983)

Zelfportret als Johannes

Tempera en olieverf op doek, 90 x 68 cm.

Gesigneerd en gedateerd linksonder:

Willink 37-38

Carel Willink schilderde zijn *Zelfportret als Johannes* in 1937-1938. Het schilderij bleef zijn hele leven in zijn bezit. Het maakt deel uit van een serie schilderijen uit de periode 1936-1939, die alle als onderwerp een ascetische bijbelse figuur hebben. Behalve Johannes schilderde Willink Prediker, Job, Simeon de zuilheilige en een kluzenaar. De naakte, biddende en in afzondering levende profeten drukken allen het gevoel van dreigende ondergang uit, zo kenmerkend voor veel van de cultuurfilosofische literatuur van die tijd, waaronder het door Willink bewonderde boek *Untergang des Abendlandes* van Oscar Spengler (1918).

In tegenstelling tot de figuren op de andere schilderijen heeft *Johannes* geen attributen om hem te identificeren. Het is daarom ook onbekend of het hier Johannes de Doper in de woestijn of Johannes de Evangelist op Patmos betreft. Het kale landschap en de rotspartij die in een ruïne overgaat, zijn beeldmotieven die ook op de andere schilderijen uit de serie terugkomen. De figuur is steeds slechts gekleed in een lenden- of omslagdoek. Karigheid, droogte, dreiging en verval geven het thema van de ondergang weer.

Het besef van verlies van oude waarden deed Willink vanaf de jaren '20 teruggrijpen op de oude schilderkunst, onder andere die van het Rijksmuseum, waartegenover hij zich in 1924 vestigde. *Het oude Europa spant zich, vooral de laatste jaren, opvallend in, groote tentoonstellingen van één of meer oude meesters in te richten. Wat ook de directe aanleiding hiervan moge zijn, regeerings- of kunsthandelaarspolitiek, voor ons, schilders, kan het slechts, zolang er nog een greintje 'fighting spirit' in ons zit beteekenen: 'meet je met deze kerels'.* Hiervoor ontwikkelde Willink een fijngeschilderde, hyperrealistische stijl, die hij bereikte door een zelf ontwikkelde, nauwgezette opbouw van verflagen en een fijne penseeltechniek. Ook zijn verven maakte hij zelf. Tegelijkertijd was deze schilderwijze een protest: *Ik tracht de typische onrust van dezen tijd op te vangen in de techniek.* Net als de keuze voor de figuur Johannes is de techniek waarin deze geschilderd is een oproep tot verinnerlijking en perfectionering om het



heersende crisisgevoel te bezweren.

Johannes werd voor het eerst in oktober 1938 tentoongesteld in Kunstzaal Van Lier in Amsterdam. Sommige critici hadden moeite door de gladde huid van het schilderij heen te kijken. Anderen zagen Willinks werk juist als de meest extreme expressie van hun tijd, in de woorden van Jan Engelman: *een-lijden-aan-den-tijd*.

LITERATUUR:

A.C. Willink, 'Waakzame bewondering. De Tintoretto-tentoonstelling te Venetië', *De Groene Amsterdammer*, 14-8-1937; *Tentoonstelling van elf nieuwe werken van A.C. Willink*, Kunsthandel Van Lier Amsterdam 1938; Jan Engelman, 'Willinks moderne pathetiek', *De Groene Amsterdammer*, 15-10-1938, pp. 10-11; J. Slagter, 'Willink's keerpunt', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1938, pp. 420-423; H.B.F., 'Uit de keuken der beeldende kunsten. De schilder A.C. Willink op zijn atelier', *De Groene Amsterdammer*, 27-6-1940, p. 11; cat. tent. *Terugblik op Willink*, Arnhem (Museum voor moderne kunst) 1984, nr. 19; cat. tent. *Willinks kopstukken*, Laren (Singer Museum) 1986, nr. 3; H.L.C. Jaffé, *Willink*, 2000 (herziene 4de druk), p. 86 en cat.nr 136; cat. tent. *Carel Willink, zelfportret en architectuur*, Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2000, p. 31.

HERKOMST:

Nalatenschap van de kunstenaar; mevr. S. Willink-Quiël, Amsterdam; Aankoop met steun van de BankGirolosterij en gedeeltelijke schenking van mevr. S. Willink-Quiël, 2006 (inv.nr. SK-A-4991).