

Boekbesprekingen/Boekreviews

Otto Pächt – Ulrike Jenni – Dagmar Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, Band 6, *Flämische Schule 1*, 2 delen, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wenen 1983.

De vernieuwde opzet van de Weense catalogus van geillumineerde handschriften en incunabelen is in dit tijdschrift uitvoerig besproken bij de publikatie van een eerder deel, dat de *Holländische Schule* bestrijkt (*Oud Holland* 95, 1981, p. 50-52). Hier zij eraan herinnerd dat de schrijvers zich niet beperken tot handschriften met miniaturen, maar ook aan eenvoudig gedecoreerde codices aandacht geven; daarnaast, dat zij het materiaal globaal indelen naar de huidige geografische scheidslijnen in Europa. Met de *Flämische Schule* wordt derhalve een begin gemaakt met het in Wenen berustende Vlaamse erfgoed, zij het dat ook Frans Vlaanderen erbij getrokken is.

De beschreven handschriften zijn globaal in twee groepen in te delen, allereerst de bibliothele meesterwerken die vooral onder invloed van Filips de Goede en zijn omgeving ontstonden, en daarnaast de overwegend uit Brabant afkomstige monastieke boeken die de overheid, bij de opheffing van de kloosters vanaf 1783, in handen vielen. De dynastieke banden tussen Bourgondië en Habsburg en het Oostenrijks regiem in de Zuidelijke Nederlanden verklaren de rijkdom op beiden terreinen. Kon bij de *Holländische Schule* met een enkele band worden volstaan, voor de beschrijving van de stukken uit het Zuiden zullen drie delen nauwelijks toereikend zijn.

Over de monastieke handschriften moeten wij in dit bestek kort zijn. Het zwaartepunt ligt op Rooklooster en Bethleëm, bij Leuven, twee kloosters waar schrift en decoratie gestempeld zijn door de *devotio moderna* en als zodanig vreemd zijn aan de Bourgondische traditie, welke in het eerste stuk van de catalogus domineert. Overduidelijk blijken cultuurlandschappen in het verleden niet louter geografisch te definiëren. Het vergelijkingsmateriaal voor de monastieke handschriften wordt vooral geleverd door de catalogus van *Manuscrits datés conservés en Belgique*, (Brussel, Gent 1968 en vlg.). Daarnaast wordt het beeld verrijkt door wat uit het Noorden, in het bijzonder uit de Oostelijke Nederlanden, bewaard is. De al genoemde *Holländische Schule* levert dan ook treffende parallellen.

Wie in deze groep geïnteresseerd is, zal het betreuren dat nogal eens afgezien is van een illustratie. Mijns inziens vormt een bescheiden afbeelding ook bij deze handschriften een noodzakelijk sluitstuk op de beschrijving. Ik miste die o.a. bij *cod. 2665* (p. 15) en *cod. 2659* (p. 104). In het algemeen echter zijn de beste stukken goed gedocumenteerd en kan men op grond van de gegevens zelf oordelen. Uiteraard voert dat wel eens tot verschil van inzicht. Zo twijfel ik aan de lokalisering van *s.n. 12.862* (p. 109), kan *s.n. 12.703* (p. 112) niet tot de Rookloostergroep gerekend worden en lijkt mij *cod. 513* (p. 18) eerder Italiaans dan Zuidnederlands.

Terecht worden verzorgde banden mede gerekend tot de boekversiering, zelfs als die uit veel later tijd zijn (afb. 165). Als goede kunsthistorici beschrijven de auteurs echter vooral het uiterlijk van de banden, de bindtechniek vrijwel negerend. Wie zich op dit gebied specialiseert, weet dat juist die laatste bij de huidige inzichten aan een classificatie van banden ten grondslag moet liggen. In het algemeen komt de catalogus hier niet uit boven het niveau van een materiaalverzameling. Een enkele maal wordt de lezer voor een probleem gesteld dat hij alleen ter plaatse kan oplossen (afb. 187, vgl. dl. 1, p. 123 en de ontbrekende beschrijving van de afgebeelde codex).

De kunsthistoricus zal zich pas goed thuis voelen bij de grote geillumineerde handschriften in het eerste deel, waarvan de beste in kwaliteit met de Brusselse pronkstukken kunnen wedijveren. Allereerst verdienen enkele vrijwel onbekende handschriften de aandacht. Van vrij eenvoudig niveau blijkt het onbestudeerde Weense tournooihandschrift met tekstverklarende illustraties zonder gedetailleerde achtergrond en vrijwel zonder ruimtewerking. Tien platen uit het handschrift zelf en acht afbeeldingen van verwante werken, vooral ontleend aan het ikonografisch verwante hs. Oxford, *Douce 278*, maken ons vertrouwd met dit merkwaardige werkstuk dat, overeenkomstig de principes van de catalogus hier voor het eerst beredeneerd wordt gedateerd onder bespreking van parallelhandschriften van elders. Basis daarvoor is de karakteristieke akanthus-rand, waarvan het eigen karakter in een enkele alinea naar tijd en plaats wordt afgegrensd, zo concies geformuleerd, dat men bijna betreurt dat dergelijke erudiete observaties alleen maar in een catalogus zijn opgeslagen en daardoor onopgemerkt dreigen te blijven.

Een Miélot (*cod. 2731*) bood de auteurs de mogelijkheid ter vergelijking de overbekende Brusselse miniatuur van de schrijver en een verrassend verwant schrijversportret uit een Parijs hs. (BN, fr. 17001) af te beelden. Het zicht op de miniatuurkunst in Rijssel wint erdoor aan scherpte. Hetzelfde geldt voor de tot nu toe genegeerde schetsmatige pentekeningen in een papieren handschrift van een Franse proza-roman (*cod. 3438*), die onmiddellijk aan de Meester van de Wavrin doet denken. Een zorgvuldige ikonografische analyse leidt overtuigend tot de conclusie dat ook dit handschrift aan de Meester schatplichtig is.

Onbetwiste topstukken zijn de *Girart de Rousillon* (*cod. 2549*) en *Les Chroniques de Jérusalem abrégées* (*cod. 2533*), beide hoekstenen voor de studie van de Vlaamse miniatuurkunst. Het eerste handschrift is hier terecht opgevat als een werkstuk waarvan de overdadige vormgeving en illustratie bepaald werd door de politieke aspiraties van de grote hertog. Ofschoon titelhandschrift voor de Meester van de Girart, was het tot nu toe niet zorgvuldig naar handen ontleed. Dit had weer tot gevolg dat in de literatuur nogal wat verwarring is ontstaan over de Meester en zijn invloed. Eerst nu wordt duidelijk dat de kunstenaar die aan het handschrift zijn naam ontleende, maar een heel bescheiden aandeel in

de reusachtige onderneming had. Kwantitatief het grootste deel werd geleverd door een veel conservatiever hand, die artistiek op een lager niveau staat. Het vraagstuk van de enigmatische Dreux, Jean, wel geïdentificeerd met de Meester van de Girart komt hierdoor in een nieuw perspectief. Nieuw is ook de zorgvuldige analyse van Italiaanse motieven en de eigenzinnige omwerking van het frontispice. Bij het tweede handschrift, even grondig bestudeerd als de minuut, die tot in de laatste oorlog in Doornik werd bewaard. Opnieuw leren wij hier de Girart-Meester kennen. Wie zich het onlangs verschenen facsimile van dit handschrift niet kon veroorloven, weet zich nu getroost door het voortreffelijk commentaar en de talrijke goede reproducties in zwart-wit. Met de kleurenplaten zijn wij minder gelukkig. De povere kwaliteit maakt het nauwelijks mogelijk het typische coloriet te proeven, wat in het bijzonder bij dit handschrift een groot verlies betekent.

Een aparte vermelding verdient het werk van Vreelant, rond wiens werkplaats niet minder dan zeven hier beschreven getijdenboeken worden gegroepeerd, alsmede het aandeel van de Meester in het zgn. Gebedenboek van Karel de Stoute; een achtste handschrift met Statuten van het Gulden Vlies verraadt invloed van Vreelant. Duidelijkheid was hier meer nog dan elders geboden. Vreelant leidde een aanzienlijke werkplaats en domineerde met de hem eigen stijl en zijn ikonografisch repertoire de Brugse boekversiering tot ver in de jaren zeventig. Vandaar de talrijke, soms nogal lichtzinnige toeschrijvingen aan zijn werkplaats en omgeving. Dat een hernieuwde studie noodzakelijk was, werd nauwelijks meer betwijfeld. De auteurs leverden er al een eerste aanzet voor toen in een eerder deel het Montfoortse getijdenboek, hoofdwerk van de Meester uit diens Utrechtse jaren, beschreven moest worden (*Holländische Schule*, p. 26-36). Nu werden zij geconfronteerd met nieuwe hypothesen van de Amerikaanse kunsthistoricus Farquhar (*Creation and Imitation*, Nova University 1976, cf. *Quaerendo* 4, 1974, p. 100-108). Zij schuwen de uitdaging niet en geven kort, maar naar mijn mening overtuigend, aan waarom diens opvattingen onhoudbaar zijn.

Een hernieuwde studie, die ook na deze catalogus nodig is, vindt hier voldoende uitgangspunten. De Weense catalogus heeft immers als grote verdienste dat zij rijkelijk materiaal voor verdere studie bijdraagt en tegelijkertijd een gezonde methode demonstreert, die zowel aan de handschriftenkunde als de schilderkunst schatplichtig is. Ik wijs in dit verband op de merkwaardige combinatie van Vreelant-miniaturen met een onloochenbaar Spaans schrift, een samengaan dat vaker voorkomt (p. 95), of vanuit de schilderkunst, het verloren Eyckiaanse schilderij van de Salvator, vroeger te Brugge, en de eigen ontwikkeling van het thema in de schilderkunst en in Vreelants miniaturen (p. 91).

De betekenis van het werk van Pächt en de zijnen kan het beste gedemonstreerd worden door wat langer stil te staan bij een enkel handschrift. Ik kies daarvoor *cod. 2583*, het privilegiënboek van Gent en Vlaanderen, dat getuige de wapens voor Filips de Goede zelf vervaardigd is. Het handschrift sluit af met de stukken over de onderwerping van de

Gentenaren in 1453 na hun bloedige opstand tegen de hertog, wat tevens een terminus post quem voor de voltooiing van het boek oplevert. Ik acht dit bij uitstek voor een nadere bespreking geschikt omdat het impliciet en expliciet de complexiteit van de studie van de Vlaamse miniatuurkunst in deze periode demonstreert.

Onbekend is het handschrift allerminst. Het werd o.a. getoond op de tentoonstellingen *De Vlaamse Miniatuur*, Brussel-Amsterdam, 1959, onder nr. 244, waar Delaissé het onder de probleemgevallen rangschikte, en *Gent, Duizend jaar kunst en cultuur*, 1975, nr. 592 door De Schrijver, terwijl het sinds Winkler al geldt als titelhandschrift voor de Privilegiënmeester. Maar daarmee is het nog niet gekend, zo blijkt uit de elf bladzijden bespreking en vele platen, voor een goed deel nooit tevoren gepubliceerd. Wat voor alles opvalt, is de overdadige versiering, een overvloed aan sierranden, die zorgvuldig in twee typen zijn onderscheiden, bovendien nog eens veertien miniaturen, goeddeels over de volle breedte en soms zelfs een pagina groot. Voor een privilegiënboek van een stad is dat een ongeëvenaarde rijkdom, ook bij Filips extravagantie.

De miniaturist is een meester van het tweede plan met als bijna onvermijdelijk gevolg dat hij meer genoemd dan bestudeerd is. Grondslag vormt hier, zoals steeds in de catalogus, een gedetailleerde ikonografische beschrijving van de afzonderlijke miniaturen. Dan volgt het stilistisch commentaar dat in dit geval allereerst dwong tot een zorgvuldige afbakening ten opzichte van de vermoedelijke leerschool van de onbekende miniaturist, de Meester van Guillebert van Metz. Met het voor Pächt typerende oog voor continuïteit bij vernieuwing, wordt de kunstenaar gekarakteriseerd als een representant van de oude school die moeite had de nieuwe post-Eyckiaanse verworvenheden in te passen. Aandachtige lezing van deze bladzijden maakt de lezer niet alleen vertrouwd met het eigen karakter van de Privilegiënmeester, maar evenzeer met de vernieuwingen in de Vlaamse kunst in het midden van de vijftiende eeuw en zal menige nieuweling meer leren dan de gebruikelijke stof in de handboeken. Het is Pächt op zijn best.

Sinds het pionierswerk van Delaissé, is de overtuiging algemeen dat analyse van het randwerk ons bij de Vlaamse productie op het spoor van verwant werk kan zetten. Zo ook hier. Kleine figuratieve elementen worden ook in andere handschriften aangetroffen. Recent onderzoek van Van Buren en Edmunds (*The Art Bulletin* 66, 1974) heeft aangetoond dat het repertoire van het Weense hs., althans ten dele, met dat van speelkaarten overeenstemt. Pächt c.s. ontwijken de vragen die daaruit voortvloeien, niet; de praktijk van de ateliers, zo blijkt uit het Weense handschrift opnieuw, moet gecompliceerder zijn geweest dan gedacht, nu zelfs identieke combinaties van dezelfde motieven in handschriften van verschillende Meesters worden aangetroffen met als meest intrigerende parallel een hs. van Simon Marmion in Leningrad (*ms. Fr. Q.v. VI, 1*). Alleen door het aandeel van de *enlumineurs* principieel te scheiden van de *historieurs*, blijkt, zo stellen de auteurs, een zuivere benadering mogelijk. Op die manier zijn langs twee onderscheiden wegen verschillende groepen handschriften bijeen te brengen. De ter vergelijking bijgevoegde afbeeldingen spreken duidelijke taal.

Het voor de beschrijving van de codex nodige vooronderzoek leverde een voorlopige oeuvrecatalogus van de Privilegiënmeester, die overtuigend laat zien hoe zeer het onderzoek, niet in het minst door Päch en de zijnen, de laatste decennia voortgeschreden is. Daarmee zijn nog lang niet alle vragen bevredigend opgelost. Maar de catalogus geeft wel de richting aan hoe verder te gaan en vormt een uitdaging voor een nieuwe generatie kunsthistorici de hand aan de ploeg te slaan, mits ze tegelijkertijd de moed hebben de codicologische en tekstuele gegevens mede in het onderzoek te betrekken, zoals ook hier is gedaan.

De nieuwe catalogus verhuult niet hoeveel er nog moet gebeuren. Zo is er met betrekking tot dit handschrift de tantaliserende vraag van de lokalisering. De Schrijver opperde Gent als mogelijkheid, voor welke stad wij juist in deze periode ondanks alle onderzoek vrijwel in het duister tasten. De Weense werkgroep leverde argumenten die Rijssel, Geeraardsbergen, Bergen in Henegouwen en Doornik als mogelijke kandidaten naar voren schuiven. Ten gunste van Gent pleit wellicht het vrijwel onbekende boek van het plaatselijk Bierbrouwersgilde (Gent, Bijloke Museum, *Inv.* 456), dat ook in de catalogus is genoemd. Misschien kan daaraan worden toegevoegd het mij onbekende *Graduale* (Gent, v.b., *hs.* 14), dat in de oeuvrecatalogus ontbreekt, maar door De Schrijver (*l.a.p.*, nr. 600) aan onze Meester wordt toegeschreven.

Tenslotte klemmt de vraag of het Weense handschrift na dit uitvoerig onderzoek nog nieuwe gezichtspunten kan bijdragen. Ik acht dat niet uitgesloten en wil dat kort beredeneren. Dat het voor de grote hertog zelf geschreven was, staat wel vast. Maar ik ben er minder van overtuigd dat het, zoals hier verondersteld, ook door hem besteld was (p. 24). Palaeografisch pleit daartegen de uitvoering in *littera textualis*, zeker als men de aard van het schrift, hier uiteraard veelvuldig afgebeeld, in aanmerking neemt. Het past meer in de omgeving van de stedelijke magistratuur dan bij de boeken van de hertog. Maar dat is niet het enige. De vraag is immers ook wat Filips ertoe kan hebben gebracht uitgerekend van de privileges van deze stad in 1453 zo'n luxueus exemplaar te bestellen. De overwinning van dat jaar, die de haat-liefde verhouding tussen de landsheer en de stad bezegelde, kan toch moeilijk de aanleiding zijn geweest voor zo'n kostbare opdracht met allerlei stukken die in dit licht van ondergeschikt belang waren.

Vooralsnog houd ik, geleid door de catalogus, een andere mogelijkheid open. Het is plausibel dat het handschrift in twee fasen is ontstaan. Het oorspronkelijke corpus zou dan niet verder hebben gereikt dan f. 316. In dat geval kan het in opdracht van de stad of enkele burgers als huldeblijk voor Filips vervaardigd zijn in de goede dagen, vóór 1453 of liever vóór 1447, toen de crisis tussen hertog en stad zich voor het eerst openbaarde. Pas na de nederlaag zou dan het laatste stuk zijn bijgevoegd dat van de triomf van de hertog in tekst en plaat getuigt. Door die aanvulling zou het handschrift, dat in eerste opzet de eigen positie van de stad ten opzichte van de landsheer vastlegde, verkeerd zijn in een tastbaar bewijs van haar vernedering. Die veronderstelling lijkt niet geheel uit de lucht gegrepen. Immers dan is verklaard, waarom schrijfhand en decoratietype in het laatste deel wisselden.

Deze mogelijkheid wordt in de catalogus niet overwogen. Dat ik hem hier introduceer is niet bedoeld als kritiek op het werk. Integendeel. Een goede catalogus beschrijft allereerst het object tegen de achtergrond van de stand van wetenschap. Het is de grote verdienste van de Weense catalogus dat hij hier en elders de feiten zodanig presenteert, dat zij stimuleren, soms zelfs dwingen tot verder onderzoek.

Pieter Obbema

Paul Huvenne, tentoonstellingscatalogus *Pieter Pourbus meester-schilder 1524-1584*, (Gemeentekrediet en Stad Brugge), Sint-Janshospitaal, Brugge 1984.¹

De Brugse schilder Pieter Pourbus werd waarschijnlijk in 1524 te Gouda geboren. Men neemt dit aan op gezag van Karel van Mander, daar de doopregisters van de Goudse St.-Janskerk in 1552 verloren gingen en verificatie dus niet meer mogelijk is. Over de periode vóór zijn aanwezigheid in Brugge staat niets met zekerheid vast. In 1543 werd Pourbus ingeschreven als meester van het Brugse St.-Lucasgilde. Hierin zou hij later verscheidene bestuursfuncties vervullen. Pourbus huwde de dochter van de Brugse schilder Lansloot Blondeel. Hun zoon Frans werd ook schilder. Hij ging in de leer bij Frans Floris te Antwerpen, in welke stad hij bleef werken. Frans stierf in 1581, zijn vader op 30 januari 1584. Pieters kleinzoon Frans de Jongere zou een gerenommeerd hofschilder worden.

Pieter werkte voornamelijk voor Brugse ingezetenen en voor het Vrije van Brugge. Hij genoot een zeker aanzien, maar zijn werk was niet van dien aard dat hij is gaan behoren tot die categorie van kunstenaars die sinds de Romantiek met een hoofdletter worden aangeduid. Veel van zijn werk is nog in Brugge aanwezig. Het merendeel daarvan bestaat uit portretten (afzonderlijke en groepsportretten op bijvoorbeeld stichtersluiken), sterk traditioneel aandoende altaarstukken en kaartwerk, waarvoor Pourbus zelf als landmeter optrad. Een afzonderlijke plaats binnen het oeuvre neemt de *Liefdesallegorie* (Wallace Collection, Londen) in. Pieter Pourbus was als ingenieur actief, ontwierp decoraties en verrichtte ook eenvoudiger schilderwerk zoals het merken van kruisbussen, het schilderen van wapenschilden enzovoort.

De waardering voor het werk van Pieters zoon en dat van zijn kleinzoon was later dan ook groter dan die voor het zijne. Onderlinge verwarring der Pourbussen in de literatuur heeft verder niet bijgedragen tot een duidelijk beeld van Pieter en zijn positie in het 16de-eeuwse kunstenaarsmilieu. Het is de Belgische kunsthistoricus Paul Huvenne, die de huidige stand van wetenschap over Pieter heeft bepaald, door zijn nog in druk te publiceren dissertatie en de hier te bespreken catalogus *Pieter Pourbus meester-schilder 1524-1584* bij de gelijknamige tentoonstelling.² Aan dissertatie en catalogus ging een aantal artikelen van Huvenne met betrekking tot Pourbus vooraf.³

Behoudens in de lexica werd aan Pieter Pourbus nooit een overzicht gewijd. De niet zo talrijke artikelen hadden veelal een aspect, een werk of een groep werken als onderwerp.⁴ Het is Huvennes verdienste, dat hij na de *Liefdesallegorie* en

de tekeningen nu het gehele werk in samenhang met de kunstenaar en zijn tijd presenteert. Een oeuvre-catalogus is dit boekwerk niet; men zal op de publicatie van het proefschrift moeten wachten om zo'n overzicht te krijgen. Deze catalogus geeft echter niet veel minder dan een totaalbeeld. Dankzij het uitvoerige gedeelte dat aan de eigenlijke catalogus voorafgaat en zeker dankzij het voortreffelijke apparaat (bronnen, literatuur, noten), is dit boek een standaardwerk over Pieter Pourbus, dat voorlopig geen rivaliserende uitgave zal rechtvaardigen.

De heldere indeling van de catalogus is als volgt. Het boekwerk begint, zoals dat in een 'prestigieuze' catalogus betaamt, met een 'Woord vooraf' van de burgemeester van Brugge, een 'Ten geleide' van de subsidieverlener en een 'Verantwoording' van de hoofdconservator der Brugse musea. Hierna volgt de tekst van Paul Huvenne: 'Pourbus' faam' (over de contemporaine en latere waardering voor de schilder en de literatuur over hem), 'Leven en werken' (Pourbus' biografie in de bredere context van zijn omgeving en zijn tijd), 'De levensvisie van een rederijker' (over Pourbus' geestelijke band met het rederijkersmilieu), 'Pourbus' stijl' (niet alleen een formele behandeling van zijn schilderen en tekenstijl, maar ook een poging de bekendheid van Pourbus met de toenmaals in zwang zijnde kunsttheorie te achterhalen). De 'Catalogus' is onderverdeeld in vier categorieën: 'Religieuze werken' (nrs. 1 t/m 15), 'Portretten voor de huiskamer' (nrs. 16 t/m 28), 'Tekeningen en ontwerpen' (nrs. 29 t/m 39), 'Kaarten en plannen' (nrs. 40 t/m 45). Hierna volgen 'Levensdata' (een uiterst nauwkeurige chronologie), afkortingen- en tentoonstellingslijsten en het fundament voor het gehele werk: de 'Literatuur' en de 'Documenten' (met de laatste term worden de primaire, contemporaine bronnen aangeduid).

Onder elk catalogusnummer zijn zoveel mogelijk opgenomen: een reproductie (meestal in kleur), een zakencommentaar, een formele beschrijving, een beschrijving van de bewaringstoestand, de herkomst, een lijst van tentoonstellingen, een uitputtende literatuuropgave en de huidige bewaarplaats. Het zakencommentaar is over het algemeen een op het werk toegespitste uitbreiding van wat in de eerste hoofdstukken is uiteengezet.

Huvennes onderzoek naar Pourbus is fundamenteel en zakelijk geweest. Uitgaande van de bronnen (de documentenlijst telt 161 nummers!) heeft hij een beeld van de kunstenaar weten te scheppen, dat alleszins overtuigend is. Het is bovendien verfrissend dat de auteur zich bij de feiten heeft willen houden, hypotheses als zodanig benoemt en zich niet te buiten gaat aan affectief of bewonderend idioom.

Pieter Pourbus is, zoals Huvenne terecht stelt:⁵ 'een ideale casus voor de studie van de schilders en hun ambacht in de Nederlanden van de 16de eeuw. Hij biedt ons eveneens een welgekomen introductie in het Brugse milieu uit die tijd en levert een schat aan gegevens voor de mentaliteitsgeschiedenis van Brugge net vóór en tijdens de geuzentijd.' Pourbus' werkzaamheden als cartograaf – waardoor tegen het einde van zijn leven het kunstschilderen enigszins in de verdrukking kwam –, zijn vele andere opdrachten voor overheid en Kerk en zijn functioneren in het schildersgilde werden goed gedocumenteerd. Het is daardoor mogelijk geweest zijn

leven te Brugge van jaar tot jaar te reconstrueren, soms zelfs per maand. Hierdoor ontstond een gaaf overzicht van Pourbus' verhoudingen tot zijn omgeving. Door Pourbus' landmeters- en ingenieursarbeid in opdracht van het Brugse Vrije, de overgeleverde resultaten en documentatie daarvan, krijgt de lezer inzicht in de sociale en politieke situatie te Brugge en in West-Vlaanderen. De stad Brugge was in deze periode economisch en cultureel op haar retour. Het wordt hierdoor duidelijk wat een goed ambachtsman als Pieter Pourbus waard was in een tijd dat er geen hoogconjunctuur heerste.

Voor de kunsthistoricus is Pourbus als schilder en tekenaar uiteraard het meest interessant. Huvenne heeft met grote kennis van zaken Pourbus' stijl en werkwijze aan de orde gesteld. Zijn plaats in de Vlaamse traditie, de in zijn werk aantoonbare 'italianiserende' aspecten, kunsttheorie, invloeden en voorbeelden worden uitvoerig behandeld. De diversiteit in Pourbus' stijl en techniek schrijft Huvenne toe aan de verscheidene functies en bestemmingen van de werken. Zoveel mogelijk is de catalogus dan ook onderverdeeld naar functie en materiaal, zoals hierboven uit het inhouds-overzicht reeds bleek. In de behandeling van het kaartmateriaal, een materie die niet specifiek tot de kunstgeschiedenis kan worden gerekend, betoont Huvenne zich ook deskundig voor wat betreft karteringstechnieken.

Het onderdeel 'De levensvisie van een rederijker' is geschreven met de bedoeling enig inzicht in Pourbus' gedachtenwereld te verkrijgen. Dit gebeurt aan de hand van de *Liefdesallegorie*, Pourbus' bijdrage aan de blijde intrede van prins Philips te Brugge in 1549, zijn ontwerp voor het loterijplakkaat van de Bogacrdenschool en portretten van Brugse burgers.⁶

Bijval voor of verwerping van Huvennes hypothesen en conclusies dient hier niet te worden uitgedrukt. Eén vreemde onjuistheid wil ik hier echter signaleren. Catalogusnr. 12, *De doop van de Heilige Eustachius*, is op de achterzijde beschilderd met de voorstelling van twee leerlooiers, mogelijk de heiligen Crispinus en Crispinianus. Huvenne schrijft dit schilderstuk toe aan een anonieme kunstenaar uit Gouda. Op blz. 192 vermeldt hij onder de 'Bewaringstoestand': 'Naar aanleiding van deze tentoonstelling kwam men tot de bevinding dat de voorstelling op de keerzijde op een los paneel geschilderd staat, dat er ruggelings mee in een eenvormige lijst is gemonteerd.' Dit is niet het geval. Het gaat hier om één paneel; vergelijking van de naden tussen de planken in voor- en achterzijde levert hiervoor ogenblikkelijk bewijs. Vóór de Brugse tentoonstelling is het werk uit de lijst gehaald en ook toen is van twee afzonderlijke panelen niets gebleken.⁷ Huvennes tekst is in hoge mate verifieerbaar, dankzij het uitmuntende apparaat. De zorgvuldigheid waarmee het boek is samengesteld en de minutieuze aandacht die de schrijver aan alle denkbare onderdelen van zijn onderzoeksobject heeft besteed, maken het een uitgave van het hoogste wetenschappelijk niveau. Het boekwerk is bovendien door de filantropisch lage prijs voor niemand onbereikbaar.

Wat de eind- of bureauredactie betreft, is het jammer dat de tekst niet met de vlaskam gekuist is. Er zitten nogal wat zetfouten in en namen en titels worden niet altijd conse-

quent gespeld. Een enkele keer vond ik Vlaamse en Noord-nederlandse woorden voor hetzelfde begrip naast elkaar gebruikt. Storend is, dat noten een paar maal zonder noodzaak op een andere pagina staan afgedrukt dan op die waarop ze thuishoren. De literatuuropgave is een kwestie op zichzelf. De titel boven de literatuurlijst is 'Literatuur met betrekking tot Pieter Pourbus' (in de inhoudsopgave kortweg: 'Literatuur'). Deze titel is niet juist, want te beperkt, wat op zichzelf niet kwalijk is. Het is alleen spijtig dat niet alle literatuur, waarnaar in noten verwezen wordt, in de literatuurlijst terug te vinden is. Waar een titel slechts verkort wordt weergegeven en een volledige titelbeschrijving overigens ontbreekt, maakt dat de noot minder zinvol.

Men heeft zichtbaar veel geld en energie in de productie van de catalogus geïnvesteerd. Het op DIN-A4-formaat uitgegeven boekwerk telt 335 bladzijden en weegt meer dan 2,5 kg. De uitgever heeft het zo representatief mogelijk willen uitvoeren en het boek is werkelijk rijk geïllustreerd. Enige kanttekeningen moeten echter gemaakt worden. De papierkeuze is niet gelukkig geweest; het 'coated' papier

glimt onder kunstlicht, wat hinderlijk is bij het lezen. Bovendien heeft de boekverzorger per bladzijde twee geelkleurige marges laten aanbrengen: een kopmarge onder de snijrand van ruim 1,5 cm en links een verticale marge van ca. 5 cm, waarin noten en illustratiebijchriften werden afgedrukt. Ook naast en tussen de illustraties is een lichtgele strook te zien. Het geel beïnvloedt de (kleur)waarneming en geeft aan de opmaak een rommelig effect. De kleurenafbeeldingen zijn overigens van een uitstekende kwaliteit. Zuiver esthetische opmerkingen: de zetspiegel is naar mijn smaak te veel in de rechter benedenhoek geplaatst. Vrije regelval in een omvangrijke zetspiegel als hier, zou afgeraden moeten worden.

De lezer late zich echter niet door deze laatste opmerkingen afschrikken. De gesignaleerde schoonheidsfoutjes doen geen afbreuk aan de hoge inhoudelijke kwaliteit van Huvennes werk.

Kees Veelenturf

NOTEN

¹ Met hartelijke dank aan Hessel Miedema voor zijn suggesties en kritiek. Dank ook aan mijn vader C.J. Veelenturf en aan Truus van Bueren voor hun opmerkingen.

² De expositie werd van 29 juni tot 30 september 1984 gehouden in het Memlingmuseum (Sint-Janshospitaal) te Brugge.

³ Paul Huvenne, 'De liefdesallegorie van Pieter Pourbus', *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, vol. xxv, 1979-1980, pp. 91-114;

idem, 'Pieter Pourbus als tekenaar. Een

overzicht', *Oud Holland*, vol. 94, 1980, pp. 11-31;

idem, 'Pieter Pourbus en de nagedachtenis van Margareta van Oostenrijk', *Feestbundel, ter gelegenheid van de opening van het Kolveniershof en het Rubenianum*, Antwerpen, 1981, pp. 106-116;

idem, "'Absit Gloria'". Het portret van François van der Straten in het Museum Mayer-van den Bergh', *Antwerpen. Tijdschrift der Stad Antwerpen*, vol. xxviii, 1982, pp. 106-114.

⁴ Het artikel van R.-A. d'Hulst, 'Pieter

Pourbus, portretschilder van de Brugse burgerij uit de tweede helft der 16de eeuw', *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, vol. xiii, 1951, pp. 209-258, is de aanzet geweest tot een substantiëler onderzoek naar Pourbus in onze tijd.

⁵ p. 20.

⁶ Het hoofdstuk over de *Liefdesallegorie* is een bewerking van Huvennes artikel in *Gentse bijdragen*, 1979-1980 (vgl. noot 3).

⁷ Vriendelijke mededeling Hans Vogels Stedelijke Musea, Gouda.

Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: pastoral art and its audience in the Golden Age*, Montclair, N.J. 1983.

Schilderijen met een pastoraal thema genoten in de zeventiende eeuw grote populariteit, speciaal in de Noordelijke Nederlanden waar het genre een bloei heeft gekend als nergens anders in Europa. Doordat in de kunstgeschiedenis zo lang de nadruk is gelegd op het realisme in de Nederlandse kunst, is aan de pastorale schilderijen met hun internationale, geïdealiseerde karakter als groep nooit veel aandacht besteed. De hoeveelheid en de verscheidenheid van deze schilderijen zijn dan ook veel groter dan men zou denken en zeker een onderzoek waard, zoals blijkt uit het bijzonder interessante boek van Alison McNeil Kettering: *The Dutch Arcadia*. Op zeer zorgvuldige wijze heeft de schrijfster de schilderijen beschreven in hun culturele context; zij heeft steeds het uiterlijk, de vorm van het stuk nadrukkelijk betrokken bij haar interpretatie, iets wat al te zelden gebeurt. Het materiaal dat zij heeft verwerkt, is zo omvangrijk en zo samenhangend gepresenteerd, dat het moeilijk is een korte samenvatting te geven zonder de inhoud onrecht te doen. Zij wendt literaire bronnen, inzichten uit de sociale geschied-

enis en de kunstgeschiedenis aan om de groep schilderijen te interpreteren, die zij tot de pastorale schilderkunst rekent. Binnen de definitie waarmee zij haar onderzoeksterrein afbakt – een schilderij is pastoraal wanneer er herders en herderinnen op staan – vallen ook landschappen met pastorale stoffage, een categorie die zij evenwel niet in haar boek heeft opgenomen. Als reden daarvoor noemt zij ten eerste de grote hoeveelheid van dit soort landschappen en ten tweede het van andere pastorale schilderijen afwijkende karakter. De eerste reden is begrijpelijk, hoewel aan de hand van enige goed gekozen voorbeelden toch een beeld had kunnen worden gegeven (in hoofdstuk vi worden ook lang niet alle meerfiguurige pastorale voorstellingen besproken), maar de tweede reden lijkt mij onjuist. Verschillen in karakter tussen de categorieën die Kettering in haar boek onderscheidt, zijn zeker niet minder groot dan tussen bij voorbeeld de enkele halffiguren van herders (hoofdstuk iii) en landschappen met herders. Terecht kregen deze laatste schilderijen (en prenten) wel een plaats in de in 1983 te Rome gehouden tentoonstelling *La pastorale olandese nel Seicento*. Ketterings inleiding van de catalogus, waarin zij een hoofdstukje aan dergelijke landschappen heeft gewijd, is het

beste bewijs, dat het jammer is dat zij in haar boek een andere keuze heeft gemaakt.

Een korte beschouwing over het ontstaan van de pastorale schilderkunst in Utrecht, de verspreiding en populariteit ervan in Nederland in de zeventiende eeuw en over de waarderingsgeschiedenis vormt de inleiding van dit boek. Het internationale, geïdealiseerde karakter van de schilderijen en de associaties met een aristocratische cultuur die zij oproepen, waren mede oorzaken van de geringe aandacht die zij kregen in de kunstgeschiedenis in de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw.

Hoofdstuk 1, 'Pastoral art as a social and cultural phenomenon', behandelt de opdrachtgevers en kopers, die vooral te vinden waren in aristocratische kringen en bij de gegoede burgerij. Kettinger is zich ervan bewust, dat de documentatie over de lagere klassen van de zeventiende-eeuwse maatschappij schaarser is, wat een enigszins vertekend beeld oplevert. Zij is er zeker van dat de pastorale, zowel in de beeldende kunst als in literatuur, ook bij deze bevolkingsgroep aansprak getuige pastorale prenten en geïllustreerde liedboeken. Onderzoek van meer dan alleen gedrukte boedelinventarissen zou daarover wellicht uitsluitsel kunnen geven, maar dat is natuurlijk een onderzoek apart. Toch is de auteur van mening, dat de pastorale schilderkunst vooral in de smaak viel bij een economische en sociale elite. Een sterk argument hiervoor is de interessante collectie portretgravures van Christijnn van de Passe II: *Les Vrais Pourtraits de quelques unes des plus grandes Dames de la Chrestienté, desguisées en Bergères* (1640). Niet alleen 'les plus grandes Dames' van Europa (van koninklijken en adellijken bloede) zijn daarin afgebeeld, de vrouwen en dochters van Nederlandse kooplieden en burgers vormen eveneens één derde deel van de portretten. De drie in dit boekje vertegenwoordigde groepen vormden het publiek voor de pastorale schilderkunst. De belangrijkste centra voor de vraag naar deze schilderijen waren: Den Haag met het hof van Frederik Hendrik als middelpunt; Utrecht, waar de aristocratie een relatief grote plaats innam; Amsterdam, waar de middenklasse de macht had, het 'jonge patriciaat'. Het waren niet alleen sociale en economische beweegredenen die de populariteit van de pastorale bepaalden, maar ook de aantrekkingskracht van een leven in een niet-stedelijke omgeving met een zonnig en warmer klimaat.

Hoofdstuk II geeft een overzicht van de pastorale literatuur in Nederland in de zeventiende eeuw om enig inzicht te geven in de relatie tussen pastorale schilderkunst en letterkunde, een relatie die zelden expliciet maar vrijwel steeds impliciet aanwezig was.

De pastorale literatuur beleefde de grootste bloei en verspreiding tussen circa 1630 en 1650, maar al in de jaren twintig kan men van een pastoraal genre spreken met de toneelstukken en gedichten van Theodoor Rodenburgh, Hooft, Huygens en anderen, veelal adaptaties van of imitaties naar Italiaanse en Franse voorbeelden. Een simpeler vorm van pastorale poëzie was te vinden in de meest anonieme, zeer populaire liedboeken, die in wijde kring bekend moeten zijn geweest. Jan Harmens Krul was niet alleen de auteur van twee liedboeken, maar tevens van een aantal

pastorale toneelstukken, waarin de hooggestemde gevoelens, veelal vertolkt door hovelingen vermomd als herders, worden afgewisseld met komische, erotische scènes. Kettingers mening, dat Krul 'may have had two fairly separate audiences in mind. The more popular, realistic scenes and comic interludes may have been intended for the amusement of the less sophisticated, while the decorative, idealized pastoral scenes were perhaps written for the more or less internationally aware members of the audience' (p. 24) – kan ik niet delen. Dergelijke verschillen in 'toon' wijzen op een kundig toneelschrijver, die in staat was de nodige variatie aan te brengen om het stuk levendig te maken. De boerse en de pastorale aspecten konden door hetzelfde publiek worden gewaardeerd en het lijkt mij niet juist te spreken van 'two fairly separate audiences'.

Het waren de meer fijnzinnige produkten die een directe inspiratie voor de beeldende kunst zijn geweest, zoals Guarini's *Il pastor fido* en Hoofts *Granida*. Van het eerste stuk verschenen in de zeventiende eeuw verscheidene vertalingen, bewerkingen en navolgingen in het Nederlands, waarin buitenlandse en Hollandse elementen naast elkaar staan.

Na dit 'voorwerk' worden in de hoofdstukken III tot VII verschillende categorieën schilderijen besproken in de volgorde waarin zij op de kunstmarkt verschenen.

Allereerst zijn dan de mannelijke halffiguren van herders aan de beurt, direct gevolgd door de herderinnen. Hoewel zij vaak als pendants werden geschilderd, worden zij in aparte hoofdstukken besproken wegens hun verschillende 'afkomst'. Halffiguren van herders bestaan in twee soorten: het contemplatieve, introverte type en het extroverte, sensuele type. Beide typen werden vanaf het begin van de jaren twintig (tevens het begin van de pastorale schilderkunst) geschilderd; het eerste, meer conventionele herderstype vooral door Paulus Moreelse, het tweede door de Utrechtse caravaggisten. Hún herders sluiten nauw aan bij de in deze kring zo populaire herbergfiguren, zowel in karakter als ook in uiterlijk. De oorsprong van al deze halffiguren ligt in de Italiaanse schilderkunst van de zestiende en begin zeventiende eeuw van Giorgione tot en met Caravaggio. Zoals de hele pastorale beeldende kunst, zijn ook deze herders verbonden met de pastorale literatuur, die zich vanaf de eerste jaren van de zeventiende eeuw in Nederland begon te ontwikkelen. Kan het contemplatieve herderstype gemakkelijk worden geïdentificeerd met de meest gebruikelijke herdersfiguur in de letterkunde, het 'geestige' type heeft een parallel in de bijfiguren in toneelstukken, vaak de minder deugdzame tegenhangers van de hoofdpersonages. Maar veel vaker nog komt dit type voor in de pastorale liederen in liedboeken, die aanzienlijk minder terughoudend zijn dan de beeldende kunst. De oorzaak daarvan kan mijns inziens zijn gelegen in de grotere directheid van beeldende kunst, die daardoor veel 'gevaarlijker' is dan woorden. In de eerste dertig jaar van de zeventiende eeuw verschenen er vele liedboeken, die gelezen werden door een breed publiek; het merendeel van de liederen daarin is in pastorale vorm gegoten. Het is een grote verdienste van de schrijfster, dat zij als eerste deze liedboeken in haar onderzoek heeft betrokken. De herder als halffiguur bleef weliswaar niet beperkt tot

Utrecht, maar de schilderijen met dit onderwerp van kunstenaars uit andere steden (Govert Flinck, Salomon de Bray) worden slechts in het voorbijgaan vermeld.

Bij de herderinnen ten halven lijve (hoofdstuk iv), die ook weer het eerst in Utrecht werden geschilderd, zijn eveneens twee typen te onderscheiden: de tegenhangster van de 'geestige' herder – een vrijmoedig glimlachende, mooie jonge vrouw, aan haar attributen herkenbaar als herderin – en een eenvoudig geklede, meer gereserveerde, eveneens jonge vrouw. Deze laatste is het conventionele, literaire type, dat evenwel minder de belangstelling van Kettering heeft. De populariteit van dit soort herderinnen was, zeker buiten Utrecht, groot genoeg om een uitvoeriger behandeling te rechtvaardigen. De nadruk ligt in haar tekst echter op de lichtzinnige, uitnodigende herderin, die haar afkomst van de courtesane niet verloochent. Deze afkomst is al heel evident in een boekje van Chrispijn van de Passe II uit 1630, *Le miroir des Plus Belles Courtisanes de ce Temps*: de reeks van veertig prenten opent met een herderin, Sylvia, en haar mannelijke tegenhanger (de enige in het boekje), Coridon. Dergelijke catalogi van courtesanes waren bekend uit Venetië en die waren op hun beurt gebaseerd op antieke voorbeelden. De Utrechtse halffiguren van herderinnen gelijken wat vorm en betekenis betreft op geschilderde portretten van courtesanes, zoals die in de zestiende eeuw in Venetië werden vervaardigd. Vooral de vroegste herderinnen echter zijn duidelijk 'low-life figures', wat volgens Kettering te verklaren zou zijn uit het ontbreken van een langdurige traditie van pastorale beelden. De kunstenaar moest dus zijn toevlucht nemen tot verwante beeldvormen; dat waren dan enerzijds de courtesanes en anderzijds boerenfiguren, zoals die in de noordelijke kunst voorkwamen, bij voorbeeld in Aanbiddingen. Waarom de herderin dan niet of een courtesane of een boerin is geworden maar een combinatie van beiden, legt de schrijfster niet uit.

In de loop van de jaren dertig wordt de herderin eleganter en *all'antica* gekleed; het onderscheid tussen een herderin en een nimf is dan nauwelijks of niet meer zichtbaar. Dat dit verschil ook in de zeventiende eeuw niet altijd even duidelijk was en dat de benamingen door elkaar werden gebruikt, moge blijken uit de stadhoudelijke inventaris van 1632, waaruit door Kettering wordt geciteerd (pp. 182, 183). Een schilderij van Gerard van Honthorst (nr. 44) stelt 'Diana met enige herderinnen' voor, drie andere stukken 'Twee nimphen met een Coridon, staende alle drie in ebben lijsten'.

Uitvoerig passeren vervolgens de attributen van de herderin de revue en krijgen de mogelijke erotische implicaties alle aandacht. De conclusie is dat alle herderinnen die zijn voorzien van (granaat)appels, pruimen, geiten of duiven als het ware hun lichaam aanbieden aan de toeschouwer. Een iets minder expliciet type is uitgerust met bloemen, die volgens de schrijfster toch eveneens de zinnelijkheid benadrukken. Zij heeft voor deze bewering wel argumenten (p. 58), maar had mijns inziens het feit, dat het vlechten van bloemenkransen in de pastorale literatuur als de onschuldige bezigheid bij uitstek wordt beschreven, toch zwaarder moeten laten wegen. Bovendien zijn de meeste bloemen en bloemenkransen te vinden in de pastorale portretten en dan

vooral van kinderen. Bijna geen meisje is als herderin afgebeeld zonder een bloemenkransje in het haar of in de hand en kinderen worden in de zeventiende eeuw toch steeds als onschuldig geportretteerd. Ketterings ongetwijfeld juiste uitlegging van Rembrandts ets uit 1642 (pp. 95-99) heeft haar verleid in elke bloemenkrans een seksueel symbool te zien. Overigens lijkt mij haar interpretatie van zowel de herders als de herderinnen in grote trekken juist.

Pastorale portretten zijn in hoofdstuk v aan de beurt. Ook van dit genre is het vroegste voorbeeld van 1622 van de hand van Paulus Moreelse, terwijl het in de jaren dertig heel populair werd. Honthorst bracht de mode over naar Den Haag, maar ook in Amsterdam en Dordrecht lieten tussen 1630 en 1650 velen zich door Flinck, Santvoort, Van den Eeckhout, Jacob Gerritz, en Albert Cuyp als herders portretteren, alleen of met het hele gezin. Zij zijn – in tegenstelling tot de hierboven besproken figuren ten halven lijve – ten voeten uit afgebeeld in een tuin of landelijke omgeving. De sfeer van de pastorale portretten vertoont meer overeenkomst met de pastorale scènes (hoofdstuk vi) dan met de halffiguren, wat ook voor de hand ligt.

Direkte literaire connecties zijn er zelden, behalve in het geval van een 'portret als Granida' (b.v. afl. 61). Wel kan men zeggen dat het pastorale portret in dezelfde sfeer ligt als Johan van Heemskercks *Batavische Arcadia* (1637): een verhaal over een stel jongelui uit Den Haag en Leiden die op een mooie zomerdag een 'speelreisje' maken naar de buitenplaats van de vrouwelijke hoofdfiguur en daarna naar het strand te Katwijk. Amoureuze ontwikkelingen zijn het hoofdthema van het werk, het eigentijdse, Hollandse landschap is het decor. De dramatis personae in hun eigentijdse kleding worden zeer uitvoerig beschreven, zij worden 'herder' en 'herderin' genoemd en hebben arcadisch aandoende namen. Veel verder dan de benaming gaat het pastorale niet in Heemskercks verhaal (waaraan dit boek van Kettering de oorspronkelijke titel ontleende: *The Batavian Arcadia*), het blijft oppervlakkig en spel. Door het bezoek aan het buitenhuis 'Rijnvliet' sluit het boek aan bij de traditionele gevoelens van de stadsmens over de natuur, zoals die in Nederland het duidelijkst tot uitdrukking kwamen in het zogenaamde hofdicht. Evenals bij Heemskerck vinden wij in het pastorale portret de voorkeur voor een gecultiveerde natuur en de nadruk op de kostuums. De geportretteerden zien er, afgezien van enkele pastorale attributen, uiteraard niet uit als herders, maar zij zijn afgebeeld in een idyllische omgeving met referenties aan landelijke genoegens. De rijke kleding moet wijzen op de aristocratische afkomst van de geportretteerde of diens clitaire aspiraties.

Een interessante vraag met betrekking tot het pastorale portret lijkt mij: hoe komt het, dat de eerste portretten uit dezelfde tijd dateren als de eerste halffiguren van herders en herderinnen? Men zou verwachten, dat een dergelijk genre eerst een zekere bekendheid moest hebben voordat het tot andere toepassingen aanleiding gaf. Of zijn de oorsprong en de betekenis van de halffiguur en het pastorale portret zo verschillend, dat zij min of meer onafhankelijk van elkaar ontstonden? Daartegen pleit dan weer, dat in beide gevallen, voor zover bekend, Paulus Moreelse de initiator was. Misschien kan een antwoord worden gevonden door een

nog uitvoeriger bestudering van de liedboeken, waarin zowel erotische liedjes als meer serieuze minnelyrick voorkomen.

Pastorale scènes met meer figuren onderscheiden zich van de pastorale portretten doordat de personages er wel als – uiteraard geïdealiseerde – herders uitzien en tevens pastorale bezigheden hebben, zoals het bespelen van een fluit, vlechten van bloemenkransen en elkaar beminnen, steeds omringd door de dieren die deze verbeeldingswereld aangeven (hoofdstuk VI). De sfeer is altijd idyllisch, de emoties zijn gematigd en het landschap speelt een grote rol. Toch, zegt Kettering, waren het landschapspecialisten noch genreschilders, die zich aan dit type schilderij waagden, maar vrijwel steeds historieschilders. Dat is alleen waar, wanneer men de uitgesproken grootfigurige composities in aanmerking neemt, zoals zij doet, en alle stukken ter zijde laat liggen, die men eerder 'landschap met pastorale figuren' zou noemen.

De allervroegste pastorale scènes dateren al uit 1610, 1619 en 1624 van Pieter Lastman, maar deze vormen een geïsoleerd verschijnsel. Pas toen in de jaren twintig Abraham Bloemaert in Utrecht eerst prenten en daarna schilderijen met pastorale voorstellingen ging vervaardigen, werd het genre daar populair. In Amsterdam sloeg de pastorale scène niet eerder dan na 1640 aan bij de schilders van de 'Rembrandt-school'. Het door Bloemaert vastgelegde type van herders, ten voeten uit, in een landschap bezig met de hierboven genoemde activiteiten, werd gedurende de hele zeventiende eeuw in groten getale herhaald. Van de hoeveelheden en de verspreiding van deze pastorale scènes krijgen we helaas nauwelijks een idee, doordat Kettering zich geheel concentreert op de afkomst – o.a. van de Venetiaanse concerts champêtres –, de literaire connecties en op een afwijkend groepje schilderijen uit de late zeventiende eeuw met een andere sfeer. Daarnaast is een paragraaf gewijd aan pastorale scènes in de decoratieve schilderkunst, waarin omstreeks 1650 een verschuiving valt waar te nemen naar een 'more classical influenced, arcadian interpretation of pastoral, a change that foreshadows late 17th-century pastorals of all kinds'. Hierover zou men graag meer willen weten, maar het is begrijpelijk dat Kettering er niet over uitweidt.

De grote verscheidenheid van de 'multi-figured' pastorale scène (meestal niet meer dan twee figuren) komt niet voldoende tot zijn recht doordat te veel aandacht is besteed aan de eerste prenten en schilderijen in dit genre, van Abraham Bloemaert, en aan de late schilderijen van Netscher, Van der Werff en Willem van Mieris (die veel sensuëler getint zijn) en Gerard Lairesse, terwijl de grote hoeveelheid pastorale figuurstukken die tussen circa 1630 en 1660 werd geschilderd vrijwel onbesproken blijft. Doordat de schrijfster bovendien aan het eind van het hoofdstuk enige bladzijden uitweidt over Rembrandts ets uit 1642, 'De fluitspeler', valt het accent te sterk op pastorale scènes met een vulgair-erotische inhoud, terwijl de meeste schilderijen juist kunnen worden gekarakteriseerd als 'playsant', 'vermakelijk' en 'aerdig' (p.95). Deze verkorte versie van Ketterings artikel in *Simiolus* (1977) is, hoe interessant ook, hier niet op zijn plaats, omdat Rembrandts ets te sterk afwijkt van de schilderijen waar dit boek over gaat.

In hoofdstuk VII tenslotte worden de schilderijen met pastorale scènes besproken, die direkt gebaseerd zijn op literaire pastorale werken. Het meest opvallend is dat, hoewel het aantal schilderijen zeker niet klein is, er slechts zo weinig verschillende onderwerpen zijn uitgebeeld. Dit is een verschijnsel, dat zich voordoet in de hele Nederlandse historieschilderkunst; deze scènes horen inderdaad bij de historie thuis, wat van de tot nu toe aan de orde gekomen werken minder vanzelfsprekend is.

Waarom zijn slechts enkele scènes uit Hoofds *Granida* en Guarini's *Il pastor fido* in de schilderkunst uitgebeeld, vraagt Kettering zich af. En waarom juist die scènes, terwijl andere even aantrekkelijk lijken? Een antwoord op de vragen zou kunnen zijn: uit de beide toneelstukken zijn die scènes gekozen, die het meest pastoraal en lyrisch zijn en die bij een traditionele beeldvorm aansloten. De manier bij voorbeeld waarop de meest bekende *Granida*-voorstelling, waar de herder Daiphilo de prinses *Granida* een schelp met water aanbiedt, wordt uitgebeeld, lijkt meestal sterk op voorstellingen van Odysseus en Nausikaa of van Meleager en Atalante. Kettering gaat uitvoerig in op de verschillende uitgebeelde scènes, maar ook zij kan geen antwoord geven op de vraag waarom alleen deze twee toneelstukken aanleiding gaven tot uitbeeldingen.

Dat schilderijen, betrekking hebbende op *Granida* of *Il pastor fido* direkt door toneelvoorstellingen zouden zijn geïnspireerd, lijkt haar niet waarschijnlijk. Gudlaugssons en Loutitts argumenten vóór deze stelling zijn voornamelijk gebaseerd op de gelijkenis van de kleding van de herders, zoals deze op de schilderijen te zien zijn, met toneelkostuums. Kettering toont aan, dat er in de zeventiende eeuw verscheidene andere bronnen voor dit soort kostuums beschikbaar waren, zowel in woorden als in beelden.

In de conclusie worden nog eens de verschillende aspecten en aantrekkelijkheden van de pastorale schilderkunst samengevat: de grote hoeveelheid, de variatie en de hoge kwaliteit van de schilderijen; de kenmerkende lichte toon, die men zou kunnen karakteriseren met 'vita festiva'; de gebondenheid aan de pastorale letterkunde, die sterk internationaal georiënteerd was; de manier van uitbeelden, die altijd stevig verankerd is in een nauwkeurige observatie; het totaal ontbreken van moralisering. De vele plezierige associaties met natuur, liefde en eenvoud kunnen de populariteit van het genre gedeeltelijk verklaren, terwijl ook de associatie met een aristocratische, internationale smaak veel daartoe zal hebben bijgedragen.

Het is de grote verdienste van Alison Kettering, dat zij in dit boek heeft beschreven wanneer en waar de pastorale in de Nederlandse schilderkunst ontstond en dat zij het milieu heeft geschetst waarin het genre gedijde; daarbij deelt zij de pastorale schilderijen in een aantal categorieën in, die alle een verschillende sfeer en betekenis blijken te hebben. Zij toont aan dat er steeds een band is met de zeventiende-eeuwse letterkunde, hoewel zelden direkt. De vragen, die haar materiaal oproept, heeft zij vrijwel zonder uitzondering trachten te beantwoorden. De enkele vragen die bij mij nog overbleven, zijn als kanttekeningen in het bovenstaande verwerkt.

Tenslotte nog een enkel woord over de in 1983 in Rome gehouden tentoonstelling *La pastorale olandese nel Seicento*, waarvan de catalogus werd verzorgd door docenten en studenten van het Kunsthistorisch Instituut te Groningen. Het is een schoolvoorbeeld van een goede tentoonstelling, gemaakt met een klein budget.

Wanneer men de bijbehorende catalogus doorkijkt, krijgt men een ander beeld van de pastorale in de beeldende kunst dan uit *The Dutch Arcadia*. Niet alleen schilderijen en prenten met herdersscènes zijn opgenomen, maar tevens landschappen met pastorale stoffage en zelfs met satyrs en nimfen (die immers ook in *Il pastor fido* figuren). Er is een veel ruimer begrip van het pastorale genre gehanteerd, waarbij arcadisch, idyllisch en pastoraal vrijwel synoniem zijn. Aangezien er bepaald geen consensus over de betekenis van

deze termen bestaat, is ook deze keuze te verdedigen, hoewel een landschap met 'Pan en Syrinx' (nr.62) toch echt buiten het gebied van de tentoonstelling ligt. Dan zou men nog eerder een voorstelling van 'Cimone en Efigenia' opnemen, een onderwerp dat zijn grote populariteit in de Noord-nederlandse schilderkunst wel eens aan die van de pastorale te danken zou kunnen hebben. Overigens niets dan lof voor de catalogusteksten en voor de inleidingen door hen, die zoveel aan onze kennis van de pastorale hebben bijgedragen: Alison Kettering en de neerlandicus P.E.L. Verkuyl.¹ Mogen er nog vele van dergelijke weloordachte, goed uitgewerkte kleine tentoonstellingen volgen!

Nicolette Sluijter-Seijffert

¹ *'Il pastor fido di Battista Guarini e la letteratura seicentesca nei paesi bassi settentrionale'*; Verkuyls boek over dit onderwerp verscheen in 1971 in Assen.

LITERATUUROVERZICHT/SURVEY OF LITERATURE

Christopher Brown, *Van Dyck*. Oxford 1982, 240 blzn., 234 afbn.; Cat. tent. *Van Dyck in England*, London (National Portrait Gallery), 1982-83, 120 blzn., 147 afbn.

Tot voor kort was ieder die zich wilde verdiepen in Van Dycks leven en werk, voornamelijk aangewezen op de sterk verouderde boeken van L. Cust (uit 1900), G. Glück (uit 1931) en L. van Puyvelde (uit 1959).¹ Het boek van Cust is een van de vroegste monografieën over Van Dyck, met een beschrijving van zijn leven (ten dele gebaseerd op anecdoten, ten dele op archivalia) en met een catalogue raisonné van de schilderijen. Glücks boek verscheen in de serie *Klassiker der Kunst*. Het is voorzien van een korte inleiding (waarin de belangrijkste gegevens zijn samengevat) en van afbeeldingen van (bijna) alle in die tijd bekende, aan Van Dyck toegeschreven schilderijen. Bij een aantal schilderijen wordt achterin een nadere toelichting gegeven. Van Puyvelde behandelt op geheel eigen, kritische wijze oude en recentere literatuur over Van Dyck en geeft veel afbeeldingen van schilderijen, maar ook dit boek kan niet meer up to date genoemd worden.

Het kort geleden verschenen boek van Christopher Brown, door hemzelf 'a general account of the artist's life and work' genoemd,² is geschreven als een plezierig leesbaar verhaal, geïllustreerd met een groot aantal afbeeldingen, die een representatieve keuze vormen uit Van Dycks gehele oeuvre. In de tekst vindt men geen verwijzingen naar de ruim vijftig noten, die op pp. 231-232 afgedrukt zijn; door middel van een in de kantlijn geplaatst bladzijdenummer vindt men welke noot bij welke bladzijde hoort. Door deze opzet, een doorlopend verhaal met een beperkt aantal noten, is dit boek niet geschikt om als naslagwerk te gebruiken. Het lijkt voor een breder publiek bestemd te zijn maar zal, ook wegens deesignaleerde schaarste aan recente publicaties over de kunstenaar, toch de aandacht van vakgenoten trekken.

Het boek is volgens de levensloop van de schilder ingedeeld in hoofdstukken getiteld: 'The Young van Dyck', 'The Italian years and the influence of Titian: 1621-1627', 'The Antwerp years: 1628-1632', 'Van Dyck at the Court of Charles I' en tenslotte 'Van Dyck's Influence and Reputation'. Daarna volgen noten, een vrij korte bibliografie, een lijst van afbeeldingen en een register.³ Per hoofdstuk behandelt de auteur voornamelijk de schilderijen van Van Dyck (min of meer chronologisch). De weinige tekeningen die zijn opgenomen, zijn vrijwel allemaal schetsen of voorstudies voor schilderijen. Bij de bespreking van portretten wordt uitgebreid ingegaan op de voorgestelde, zijn kleding, etc. Veel minder aandacht wordt besteed aan stylistische aspecten. Het boek is rijk geïllustreerd met 234 afbeeldingen, waarvan 37 in kleur. Deze afbeeldingen zijn redelijk van kwaliteit, maar soms wel aan de zwarte kant.⁴ De onderschriften zijn vaak zeer uitgebreid en geven soms een aanvulling op (of leggen een ander accent dan) de hoofdttekst. Lang niet altijd wordt een (eventueel vermoedelijke) datering in het bij de afbeelding behorende onderschrift gegeven.

Ook vrij recent verscheen de catalogus van de tentoonstelling *Van Dyck in England*, geschreven door Sir Oliver Millar. Deze verschilt uiteraard in vele opzichten van het boek van Christopher Brown. Bovendien beperkt de catalogus zich hoofdzakelijk tot de werken die Van Dyck tijdens zijn verblijf in Engeland maakte (1632-1641). Een essentieel verschil met het boek van Brown is gelegen in het feit dat Millar meer aandacht besteedt aan Van Dycks werkwijze en aan stylistische aspecten. In de inleiding wordt beknopt maar helder een overzicht gegeven van Van Dycks leven en werken. Bovendien verwijst Millar – door middel van 44 noten – duidelijk naar de literatuur waar hij zijn gegevens aan ontleend heeft; ook hierin verschilt de catalogus van het boek van Brown. De nadruk ligt op portretten, een logische opzet voor een catalogus gewijd aan Van Dycks Engelse periode, waarin hij vrijwel alleen portretten schilderde.

Toch worden ook enige schilderijen met mythologische, literaire en religieuze onderwerpen genoemd.⁵ In het kort wordt de ontwikkeling van Van Dyks portretten gegeven, van een aantal vroege tot en met die welke hij in Engeland maakte tussen 1632 en 1641.

De catalogus telt 87 nummers, zoveel mogelijk gerangschikt in de vermoedelijke chronologische volgorde. De laatste 21 nummers zijn tekeningen; het grootste gedeelte hiervan wordt gevormd door voorstudies voor portretten. Alle 87 in het catalogusgedeelte behandelde schilderijen en tekeningen zijn afgebeeld. De afbeeldingen zijn over het algemeen goed van kwaliteit. Vóór in de catalogus vindt men nog 12 afbeeldingen in kleur. In het catalogusgedeelte werden ook enkele afbeeldingen opgenomen om een bepaalde opmerking in de catalogustekst te illustreren (vergelijk b.v. cat. nr. 12 en fig. 37, cat. nr. 57 en fig. 43 t/m 45). Overigens zijn de verwijzingen naar deze afbeeldingen soms niet geheel duidelijk.⁶

In het hierna volgende zal aanvankelijk het boek van Brown centraal staan, terwijl het zwaartepunt meer zal komen te liggen bij Millars publicatie, wanneer Van Dycks verblijf in Engeland (1632-1641) ter sprake komt.

Brown behandelt in zijn eerste hoofdstuk achtereenvolgens Van Dycks familie, zijn leertijd bij de Antwerpse schilder Van Balen, de invloed van Rubens op zijn werk, de samenwerking met Rubens, de vroege werken van Van Dyck en zijn korte verblijf in Engeland (vóór 25 nov. 1620 tot maart 1621). Hoewel Van Dyck op 11 februari 1618 ingeschreven werd als meester-schilder in de boeken van het Antwerpse St. Lucasgilde, zijn er aanwijzingen dat hij zich al ruim voor die tijd als zelfstandig schilder te Antwerpen gevestigd had, hoewel dit volgens de gildevoorschriften eigenlijk niet geoorloofd was. Wanneer dit precies plaatsgevonden heeft staat niet vast, maar door een aantal auteurs wordt aangenomen dat dit omstreeks 1615 het geval geweest moet zijn.⁷ Dit berust mede op in 1660 afgelegde getuigenverklaringen, volgens welke Van Dyck 44 of 45 jaar eerder (dus in 1616 of 1615) reeds als zelfstandig schilder werkzaam zou zijn geweest en gewoond zou hebben in een huis genaamd 'Dom van Keulen' te Antwerpen. Bovendien zijn er een aantal schilderijen van Van Dyck bekend die van vóór 1618 moeten dateren. Welke mening Brown toegedaan is, blijkt niet duidelijk. Hoewel het eerst lijkt alsof hij er van uitgaat dat Van Dyck zich inderdaad ca. 1615 zelfstandig vestigde, suggereert hij een halve bladzijde later, dat bovengenoemde getuigenissen niet geheel betrouwbaar zijn en dat hij het ook mogelijk acht dat Van Dyck pas ca. 1618-1620 een eigen atelier had.⁸ Ook elders in dit boek vindt men tegenstrijdige passages ten aanzien van dit probleem.⁹

Waarschijnlijk tussen 1618 en 1620 werkte Van Dyck in het atelier van Rubens. Na een vrij lange uiteenzetting over Rubens gaat Brown in op de relatie tussen de twee schilders. De verschillen en overeenkomsten in werkwijze en stijl, en de invloed van Rubens op Van Dyck worden zeer duidelijk beschreven en met afbeeldingen geïllustreerd. Vooral in de schilderijen met mythologische en bijbelse onderwerpen (die in deze vroege periode zeer talrijk zijn) is Rubens' invloed onmiskenbaar groot. De vroegst gedateerde portret-

ten – tevens de vroegste, met zekerheid aan Van Dyck toe te schrijven, gedateerde schilderijen – zijn van 1618.¹⁰ Ze zijn, zoals Brown schrijft, uitgevoerd in de traditionele stijl van de Antwerpse school. Misschien was het juist daarom toch wel aardig geweest als ze afgebeeld waren (het vroegste portret dat Brown afbeeldt is van ± 1620 en is al duidelijk veel minder formeel en veel levendiger dan de allervroegste portretten; zie afb. 37). Millar illustreert zijn beschrijving van vroege portretten van Van Dyck – ondanks de beknopte opzet van de inleiding – wel met (twee) afbeeldingen, waardoor de lezer gemakkelijker de uiteenzetting van de auteur kan volgen.

Kort voor 25 november 1620 ging Van Dyck naar Engeland, waar hij slechts korte tijd verbleef. Weinig schilderijen uit die tijd zijn bekend. Blijkens bewaard gebleven archiefstukken ontving Van Dyck op 26 februari 1621 100 pond van Koning Jacobus I en kreeg hij op 28 februari 1621 een pas om een reis van acht maanden te maken. De eerste datum is ontleend aan een archiefstuk, dat in de literatuur over Van Dyck bijna nooit volledig geciteerd wordt (ook door Brown niet). Het vermeldt dat, overeenkomstig een opdracht van de koning d.d. 16 februari 1621, de som van 100 pond aan Van Dyck op 26 februari 1621 uitbetaald werd.¹¹ Deze twee data, 16 en 26 februari, worden nogal eens door elkaar gehaald: men vindt soms dat de *uitbetaling* op 16 februari geschiedde.¹² Wanneer Brown dit archiefstuk volledig(er) geciteerd had, had men de oorzaak van deze verwarring in zijn boek kunnen terugvinden.

Millar maakt de lezer aan de hand van een in deze tijd ontstaan schilderij, *De grootmoedigheid van Scipio*, erop attent, dat Van Dyck in staat was heel snel nieuwe invloeden te verwerken. In het genoemde schilderij is de invloed van Rubens veel minder overheersend dan in kort tevoren geschilderde werken. Daarentegen is de invloed van Venetiaanse schilders als Veronese, wier werken in die tijd in Engelse verzamelingen vrij talrijk waren, veel groter.¹³

In het tweede hoofdstuk beschrijft Brown Van Dycks verblijf in Italië: de plaatsen die hij bezocht (Genua, Civitavecchia, Rome, Venetië, Milaan, Mantua, Turijn, Florence en Palermo), zijn Italiaanse opdrachtgevers en de schilderijen die hij maakte. Vooral ook gaat Brown in op het bewaard-gebleven schetsboek dat Van Dyck tijdens deze Italiaanse jaren gebruikte. Hieruit blijkt wat Van Dyck interesseerde: niet de antieke beelden, maar wel de schilderijen van Titiaan, Veronese, Tintoretto en andere Italiaanse schilders. Achterin hield hij zelfs een lijstje bij van de schilderijen van Titiaan die hij gezien had en waar. Opvallend is, dat Brown met geen enkele afbeelding de door hem wel uitgebreid beschreven invloed illustreert die de schilderijen van de Venetianen op Van Dyck hadden.

Interessant is Browns opmerking over de manier waarop Van Dyck zijn schilderijen grondeerde. In Italië paste hij zich namelijk aan bij de werkwijze van Italiaanse schilders, een *donkere* grondering in plaats van een lichte, zoals hij voordien in Antwerpen gebruikte.¹⁴ Hoewel Van Dyck zich tijdens deze jaren voornamelijk wijdde aan het schilderen van portretten, zijn er enkele schilderijen met mythologische onderwerpen bekend en een aantal met religieuze onderwerpen, waaronder een groot altaarstuk (afb. 68). Wan-

neer Van Dyck precies uit Italië terugkeerde, is onbekend. Men neemt over het algemeen aan, dat dit eind 1627 is geweest. In maart 1628 liet Van Dyck zijn testament opmaken in Antwerpen. Over de datum waarop dit geschiedde, zijn de diverse auteurs het niet eens. Brown geeft één keer 8 maart als datum en elders 3 maart, zonder zijn bron(nen) voor deze gegevens te vermelden. Bij andere auteurs vindt men 3 maart, 6 maart, soms ook 8 maart.¹⁵

Het derde hoofdstuk behandelt de zgn. tweede Antwerpse periode, waarin Van Dyck niet alleen inwoners van Antwerpen portretteerde maar ook opdrachtgevers uit Brusselse hofkringen, dit laatste na zijn benoeming tot hofschilder van aartschertogin Isabella. Hij schilderde relatief veel schilderijen met religieuze, mythologische of literaire onderwerpen. Tot slot van dit hoofdstuk zijn enige pagina's gewijd aan Van Dycks slechts ten dele uitgevoerde plannen voor *De Iconografie*, een serie gegraveerde portretten van beroemde tijdgenoten. In zijn beschrijving van Van Dycks portretten uit deze periode noemt Millar deze 'the most consistently distinguished and accomplished, in design and technique, that he ever painted'.¹⁶

In het vierde hoofdstuk behandelt Brown de jaren 1632-1641, die Van Dyck – op enkele korte onderbrekingen na – in Engeland doorbracht. Hij beschrijft de portretkunst in Engeland tot aan Van Dycks komst, de vele portretten die Van Dyck in opdracht van Koning Karel I schilderde, en van talrijke andere Engelse opdrachtgevers. Tijdens een kort verblijf in Brussel en Antwerpen in 1634/35 schilderde Van Dyck portretten, enkele religieuze stukken en bovendien, in 1635, een groot – helaas verloren gegaan – groepsportret van de Brusselse schepenen. Aan het slot van dit hoofdstuk vindt men enkele getekende of geaquarelleerde landschapsstudies van Van Dyck.

Tijdens zijn verblijf in Engeland schilderde Van Dyck vele portretten. Men kan zich bijna niet voorstellen dat al deze portretten in een tijdsbestek van slechts negen jaar ontstonden. Allereerst zijn er zeer veel portretten van de koninklijke familie. Daarnaast werden ook veel leden van de Engelse aristocratie door Van Dyck geportretteerd. In dit hoofdstuk treft men dan ook de meeste afbeeldingen aan: ruim 90 van de in totaal 234. Opvallend is dat er erg weinig afbeeldingen zijn van door Van Dyck geportretteerde vrouwen. Mansportretten zijn er in overvloed; bij elk daarvan geeft Brown, naast een beschrijving van het voorkomen van iedere geportretteerde, ook enige biografische bijzonderheden.

Het merendeel van de in Millars publicatie behandelde schilderijen en tekeningen ontstond in deze periode. Uitzonderingen hierop vormen de eerste drie catalogusnummers (deze ontstonden in 1620-21, toen Van Dyck voor de eerste maal in Engeland was), cat. nrs. 4 en 5 (twee in Rome geschilderde portretten), cat. nr. 6 dat in Antwerpen vóór 1632 en cat. nr. 17 dat in Antwerpen in 1634-35 geschilderd moet zijn. In de inleiding gaat Millar uitgebreid in op stylistische aspecten en op Van Dycks werkwijze in de periode van 1632-1641.¹⁷ De catalogus geeft een goed beeld van de portretten die Van Dyck voor zijn Engelse opdrachtgevers schilderde. Onder de opgenomen portretten van leden van Engelse aristocratische families treft men relatief veel portretten uit particuliere collecties, waaronder ook een aantal

vrij onbekende.¹⁸ Hoewel de mansportretten veruit in de meerderheid zijn, vindt men hier toch redelijk wat portretten van vrouwen opgenomen.

In de catalogusteksten wordt de meeste aandacht besteed aan gegevens over de geportretteerde. Gegevens over kopieën, de herkomst van het schilderij of literatuurverwijzingen werden bewust niet compleet opgenomen, maar zijn toch nog vrij uitgebreid. Doordat Millar er de voorkeur aan gaf de schilderijen en tekeningen in chronologische volgorde te rangschikken, blijkt duidelijk hoe hij denkt over hun respectieve dateringen. Wanneer over de toeschrijving of datering van een bepaald schilderij de meningen uiteenlopen, geeft hij meestal uitgebreid de redenen aan, waarom hij een bepaalde mening is toegedaan (zie b.v. cat. nrs. 1, 10, 62). Millar wijst de lezer op veel interessante details. Zo merkt hij b.v. op dat in een aantal gevallen duidelijk te zien is welke gedeelten van een portret Van Dyck schilderde wanneer de persoon in kwestie voor hem poseerde; deze kenmerken zich door een dikkere verflaag, zoals vooral rondom het hoofd soms goed te onderscheiden is.¹⁹ Het schilderij *Karel I te paard met Seigneur de St. Antoine* noemt Millar een voorbeeld van de soms willekeurige wijze waarop Van Dyck ruimte suggereerde: als de rechterkant van de boog tot de grond toe geschilderd was, dan was er geen plaats geweest voor Seigneur de St. Antoine (zie cat. nr. 11). Vaak is geschreven dat de kwaliteit van Van Dycks schilderijen aan het eind van zijn leven minder werd, waarvoor verschillende verklaringen werden aangevoerd. Brown geeft een genuanceerdere mening en stelt dat Van Dyck in deze latere jaren in sommige portretten meer geïnteresseerd was dan in andere.²⁰ Ook Millar constateert dat Van Dycks schilderijen aan het eind van zijn leven soms van minder hoge kwaliteit zijn, hetgeen naar zijn mening te wijten is aan een aantal factoren: hoge werkdruk, ouderdom en vooral het grotere aandeel van assistenten in het tot stand komen van een schilderij.²¹

Opvallend is dat Van Dyck in Engeland bijna uitsluitend portretten vervaardigde (al moet hij volgens zijn Italiaanse biograaf Bellori in deze tijd meer religieuze en mythologische schilderijen gemaakt hebben dan nu bekend zijn).²² Dit feit roept allerlei (onbeantwoorde) vragen op. Kreeg Van Dyck zoveel portretopdrachten dat hij voor weinig anders meer tijd had? Of was Karel I niet geïnteresseerd in schilderijen met literaire of mythologische onderwerpen? Dit laatste lijkt niet het geval te zijn geweest; hij kocht immers Van Dycks *Rinaldo en Armida* al vóór de schilder in zijn dienst was; bovendien werd de *Cupido en Psyche* ca. 1638 voor Karel I geschilderd. Volgens Bellori schilderde Van Dyck voor Karel I een aantal – nu onbekende – mythologische stukken.²³ Hoe het ook zij, het is zeker opmerkelijk dat uit Van Dycks Engelse periode zo weinig schilderijen met religieuze, mythologische of literaire onderwerpen bewaard gebleven zijn.

In de laatste jaren van zijn leven (1640-41) reisde Van Dyck rusteloos heen en weer tussen Antwerpen, Parijs en Londen. Waarschijnlijk enerzijds omdat hij Londen wilde verlaten (waar al duidelijk voortekenen waren waar te nemen van de burgeroorlog die in 1642 zou uitbreken), anderzijds omdat hij op zoek was naar ander werk (b.v. de

decoratie van het Louvre) en andere opdrachtgevers. Hij keerde echter toch weer terug naar Londen, waar hij op 9 december 1641 overleed.

Concluderend kan men zeggen dat het de verdienste van het boek van Brown is, dat het een helder en nuchter beeld geeft van de schilder Van Dyck. Zijn levensverhaal is ontstaan van de vele anecdotes die men in de oudere literatuur aantreft. Het boek is evenwichtig opgebouwd, de aandacht wordt gelijkmatig over de verschillende perioden verdeeld. Bovendien heeft de auteur veel gegevens, ontleend aan recente literatuur, erin verwerkt. Voor de afbeeldingen werd een representatieve keuze gemaakt uit Van Dycks schilderijen (waarbij overigens vrijwel alleen die schilderijen werden uitgezocht die met grote mate van zekerheid aan Van Dyck toe te schrijven zijn). Voor wie echter dieper op de zaken wil ingaan, biedt het boek niet genoeg aanknopingspunten: het geeft weinig afwegingen van verschillende

meningen en te weinig literatuurverwijzingen om het mogelijk te maken snel de bron voor een bepaald gegeven terug te vinden.

De catalogus van de tentoonstelling *Van Dyck in England*, hoewel in de eerste plaats bedoeld voor de tentoonstellingsbezoeker en niet om in z'n geheel door te lezen, draagt bij tot een duidelijker beeld van Van Dycks werkwijze en schilderijen gedurende zijn verblijf in Engeland. De inleiding geeft kort maar duidelijk Van Dycks levensloop en tevens een samenvatting van de stylistische ontwikkelingen in zijn werk. Een beknopte *Biographical Note*, opgenomen vóór het begin van de eigenlijke catalogus is een handige wegwijzer voor ieder die zich in Van Dyck wil gaan verdiepen.²⁴ De keuze van schilderijen is weloverwogen, de beschrijving van ieder schilderij afzonderlijk is zorgvuldig en er wordt veel aandacht besteed aan stylistische aspecten.

D. B. Hensbroek-van der Poel

NOTEN

¹ L. Cust, *Anthony van Dyck, an Historical Study of his Life and Works*. Londen 1900; G. Glück, *Van Dyck, Des Meisters Gemälde*. Stuttgart 1931; L. van Puyvelde, *Van Dyck*. Brussel 1959.

² Zie de noot behorend bij p. 27, afgedrukt op p. 231.

³ Aan de bibliografie kan nog toegevoegd worden de recente uitgave van een in het Louvre te Parijs bewaard manuscript, dat veel biografische gegevens over Van Dyck bevat: E. Larsen, *La Vie, les Ouvrages et les Élèves de Van Dyck*. Brussel 1975. Brown vermeldt alleen een artikel hierover van de hand van M. Vaes uit 1924 (zie ook p. 61 en de daarbij behorende noot).

⁴ Vergelijk b.v. afb. 49, 82, 86, 158, 160. De wijze van afbeelden van tegenhangers is soms storend, b.v. afb. 38 en 39 (man in kleur, groter dan de vrouw, die in zwart-wit is afgebeeld), afb. 98 en 99 (man links en vrouw rechts, i.p.v. andersom).

⁵ Het schilderij van fig. 7 stelt m.i. niet *Jupiter en Ceres* (?) voor, maar *Vertumnus en Pomona*.

⁶ B.v. in het geval dat er in de inleiding op p. 27 wordt verwezen naar fig. 37 die in het *catalogue-raisonné* gedeelte blijkt te staan op p. 53.

⁷ Zie b.v.: H. Gerson en E. H. ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium: 1600-1800*. Harmondsworth 1960, p. 110; G. Martin, *National Gallery Catalogues, The Flemish School c. 1600-c. 1900*. Londen 1970, p. 26 en noot 3 op p. 27; Cat. tent. *The Young Van Dyck*. Ottawa (National Gallery) 1980, p. 4. Brown, p. 12, resp. tweede en vierde alinea.

⁸ Uit het onderschrift bij de afbeeldingen

van schilderijen voorstellende de apostelen, die in zekere zin verband houden met de genoemde getuigenissen, blijkt dat Brown deze 'c. 1618' dateert. Een nadere argumentatie voor deze datering geeft hij niet, terwijl de meningen over de datering van deze en andere schilderijen met voorstellingen van apostelen, nogal uiteenlopen. Zie voor deze uiterst complexe materie: Cat. tent. *The Young Van Dyck*, Ottawa (National Gallery) 1980, p. 38; M. Roland, 'Some Thoughts on van Dyck's Apostle series' in: *Essays on Van Dyck*, Ottawa 1983, p. 23-36.

⁹ B.v. Brown, p. 27, tweede alinea: 'During these years, from the time he left Van Balen's studio until the completion of the Jesuit Church ceilings - that is, from about 1618 until 1620-...'. Op p. 21, derde alinea daarentegen, geeft Brown weer beide mogelijkheden naast elkaar: 'His apprenticeship with Van Balen formally ended with his entry into the Guild of St. Luke as a master in February 1618, but as has been seen, it is possible that he had been working as an independent painter for some time previously.'

¹⁰ Cat. tent. *The Young Van Dyck*, Ottawa (National Gallery) 1980, p. 7 en afb. 2, 3, 4.

¹¹ W. H. Carpenter, *Pictorial Notices, consisting of a Memoir of Sir Anthony Van Dyck...* Londen 1844, p. 9, 10. Overigens zijn de door Brown op p. 57 aangehaalde passages niet geheel correct overgenomen.

¹² Ten onrechte werd vermeld dat de uitbetaling plaatsvond op 16 februari 1621 door o.a.: L. van Puyvelde, *Van Dyck*, Brussel 1959, p. 28; Cat. tent. *Antoon van Dyck, Tekeningen en olieverfschetsen*. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1960, p. 14; Cat. tent. *Van Dyck in England*, Londen (National Portrait Gallery), 1982-1983, p. 14.

¹³ Millar, p. 18.,

¹⁴ Brown, p. 82.

¹⁵ Brown, p. 64; 8 maart; Brown, p. 100; 3 maart; F. J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. Antwerpen 1883, p. 711; 6 maart; L. Cust, *Van Dyck*. Londen 1908 (beknopte heruitgave van de oorspronkelijke editie van 1900), p. 59; 3 maart; G. Glück, *Van Dyck, des Meisters Gemälde*. Stuttgart 1931, p. XXI; 6 maart; H. Gerson en E. H. ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium: 1600-1800*. Harmondsworth 1960, p. 120 en noot 40; 8 maart; G. Martin, *National Gallery Catalogues, The Flemish School c. 1600-c. 1900*. Londen 1970, p. 28 noot 16; 6 maart. Het lijkt erop dat Brown zich baseert op de boeken van Gerson en Cust, waarbij opgemerkt dient te worden dat in ieder geval Gerson zijn bron niet vermeldt (mogelijk verwijst Cust in de oorspronkelijke editie van 1900 naar zijn bron; ik kon alleen de editie van 1908 raadplegen, waarin geen bronvermelding voor de datum 3 maart te vinden was).

¹⁶ Millar, p. 18.

¹⁷ Millar, pp. 27, 28, 30-31.

¹⁸ Het aantal schilderijen en tekeningen dat door particulieren in bruikleen werd gegeven voor deze tentoonstelling, is vrijwel even groot als het aantal uit openbare collecties. De particuliere bruikleengevers zijn vrijwel allemaal woonachtig in het Britse Koninkrijk. Ook veel Britse openbare collecties stelden schilderijen en tekeningen ter beschikking. Daarnaast werd ook door buitenlandse instellingen een redelijk aantal schilderijen in bruikleen gegeven.

¹⁹ Zie b.v. p. 30.

²⁰ Brown, p. 176.

²¹ Zie p. 31.

²² Brown, p. 150, 187.

²³ Brown, p. 187.

²⁴ Het hier besproken boek van Christopher Brown is hierin niet opgenomen.