

James Ensor

Oostende 1860–1949 Oostende

Zelfportret met bloemenhoed 1883/88

Olieverf op doek, 76,5 × 61,5 cm
Mu.ZEE, Oostende



Peter Paul Rubens, *Zelfportret*, ca. 1623–30.
Rubenshuis, Antwerpen

In 1883 schilderde James Ensor zichzelf tegen een sombere, neutrale achtergrond – een klassiek portret in een donker coloriet. Vijf jaar later bracht hij enkele cruciale aanpassingen aan. Hij verrijkte de iconografie met een kleurrijke bloemenhoed, voegde enkele opvallende, felblauwe accenten toe aan zijn snor en bracht in de hoeken vier cirkelsegmenten aan die de vorm van een ovalen medaillon suggereren. In 1890 exposeerde hij het werk op de Salon des XX in Brussel met als titel 'Mon portrait déguisé' (1888).

Verschillende interpretaties zijn mogelijk van dit 'vermomde portret'. De herziene versie kan worden beschouwd als een toespeeling op het zelfportret van Peter Paul Rubens (ca. 1623–30; afb.) dat zich tegenwoordig in het Rubenshuis bevindt. Destijds maakte het deel uit van de publiek toegankelijke collectie van de hertogen van Arenberg in Brussel. Rubens beeldde er zichzelf af met een opvallende hoed op een paneel dat op een onbekend ogenblik tot een ovaal werd verzaagd (en later weer in zijn oorspronkelijke, rechthoekige vorm werd hersteld). Ensors allusie op Rubens is zeker niet toevallig: ze getuigt van het grote zelfbewustzijn van een kunstenaar die zich miskend voelt en zich van de weeromstuit als een negentiende-eeuwse Rubens aandient.

Maar zelfvertrouwen is niet het enige wat hier af te lezen valt. De blik van de kunstenaar zegt zoveel meer... In die zin kunnen de cirkelfragmenten in de hoeken van het beeldvlak ook als een spiegel worden opgevat. Ensorkenner Marcel De Maeyer formuleerde het in 1964 als volgt: 'Nergens is hij zo lokkend en gesloten, schijnt hij zo ernstig en ironisch, zo zelfbewust en grillig, zo nabij en tevens zo veraf. In geen ander portret intrigeert ons zo zijn gecompliceerde persoonlijkheid. ... De kijker voelt zich meteen slechts voor een spiegelbeeld geplaatst en op afstand gehouden. Hij ervaart dat een werkelijke dialoog onmogelijk is, omdat de kunstenaar hier slechts aan zelfbespiegeling doet; dat de cirkel die hij rondom zichzelf heeft getrokken hem ook isoleert.' Ensor kijkt in de spiegel en wij komen er als toeschouwers niet of nauwelijks aan te pas. Hij kijkt niet naar ons maar naar zichzelf. | MM



“Dit is een groote walvis”

Adriaen Coenen

(Adriaen Coenensz van Schilperoort)
Scheveningen 1514–1587

Walvisboek 1585

Handschrift op papier, 124 ongenummerde folio's (oblong), 33 × 44 cm
Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Bruikleen Koninklijke Maatschappij
voor Dierkunde Antwerpen (KMDA), 707256

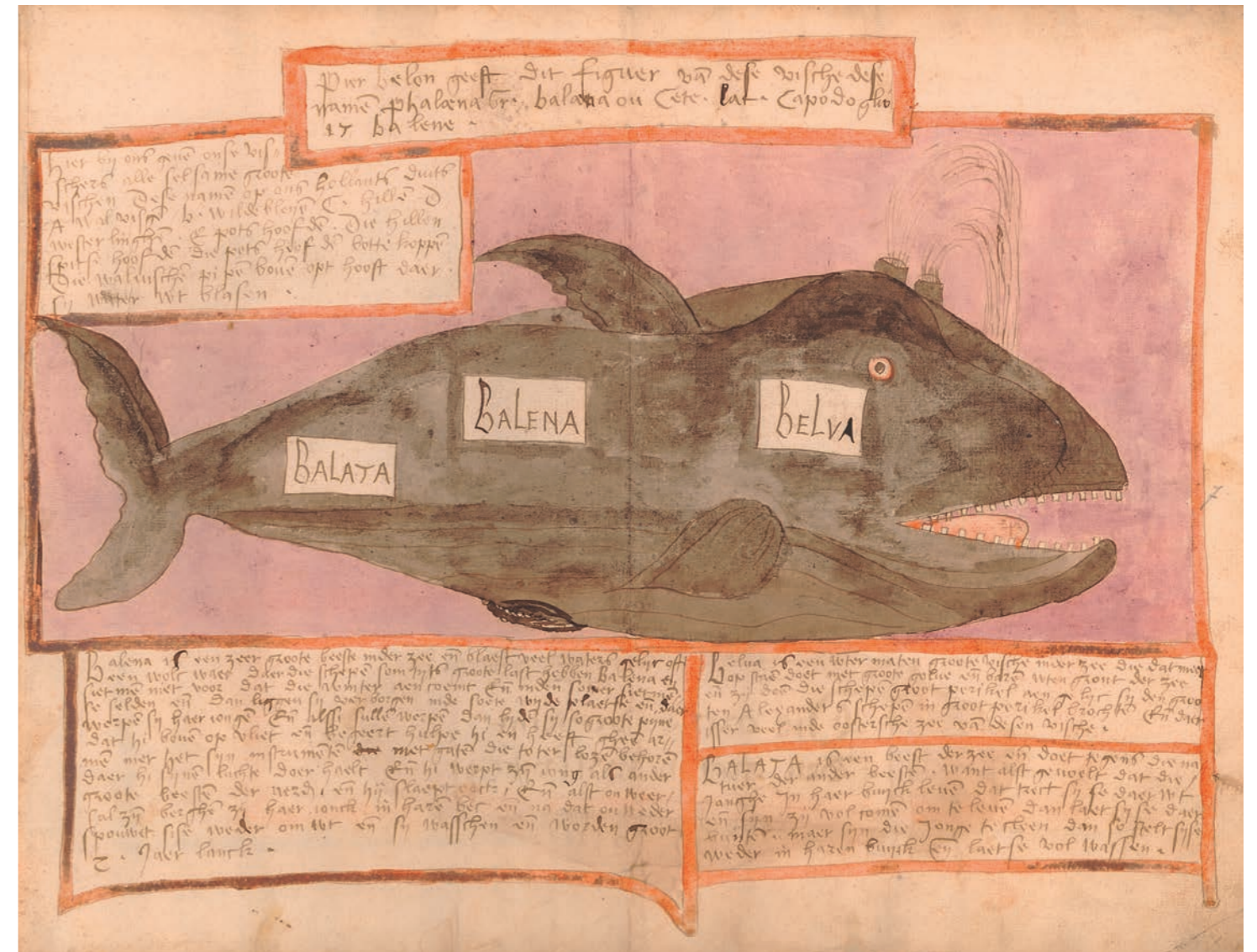
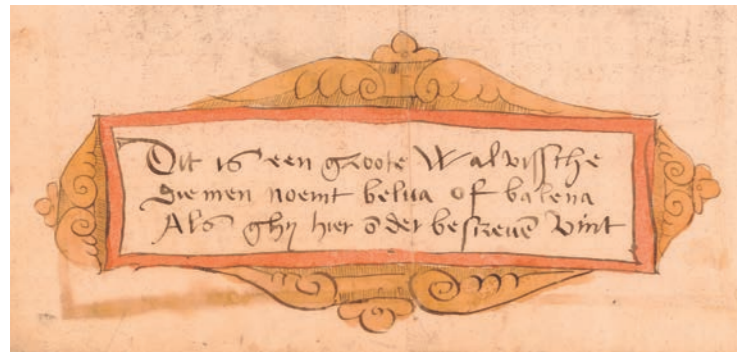
Elke bladzijde van dit unieke manuscript van de Scheveningse autodidact Adriaen Coenen is een kunstwerk op zich, met beschrijvingen en prachtige tekeningen van (wal)vissen en andere zeewezens. Het *Walvisboek – Dat eerste boek van menich derleij walvischen ende ander selseme groote wonderlijke visschen* – behoort tot de oudste geschriften over zeebiologie ter wereld. Het maakt deel uit van de bibliotheek van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde Antwerpen – die het boek in 1834 verwierf – en is sinds 2007 in permanent bruikleen bij de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience.

Adriaen Coenen was een amateurwetenschapper, een *citizen scientist* avant la lettre. Na de lagere school volgde hij in de voetsporen van zijn vader, visser en groothandelaar in vis, en werkte als afslager op de visveiling in Scheveningen. Zijn kennis vergaarde Coenen door zelf op onderzoek te gaan, vissen te

ontleden, schelpen te verzamelen en informatie te halen uit geleerde publicaties en pamfletten, die hij kritisch evalueerde. Coenen schreef in een eenvoudige, maar bijzonder levendige en schilderachtige taal, gericht op documenteren. Hetzelfde geldt voor zijn illustraties die hij eerder als registratie van feiten dan als kunst beschouwde. De geschriften van Coenen markeren de overgang van de renaissancebiologie, die grotendeels terugging op klassieke auteurs, naar de empirische wetenschap in de vroegmoderne tijd, die vooral stelde op waarneming. Er zijn vier albums in handschrift bekend waarin Coenen zijn kennis etaleerde over de zee en alle wezens die erin

leven. Zijn eerste Visboek uit de jaren 1560, dat hij in 1574 aan Willem van Oranje schonk, is niet bewaard gebleven. Het *Grote Visboek*, dat Coenen tussen 1577 en 1581 vervaardigde, berust sinds circa 1800 in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Het *Walvisboek* maakte hij in 1584–85. Een vierde, onvoltooid manuscript, bekend onder de naam *Haringkoningboek*, wordt in het stadsarchief van Keulen bewaard. Coenen kondigt in het tweede deel van zijn *Walvisboek* een derde deel aan, maar het is onzeker of hij daarmee het *Haringkoningboek* hiermee bedoelde.

In zijn eigen tijd genoot Coenen als expert op het gebied van vissen en zeewezens enige bekendheid, tot in Vlaanderen en Brabant. Zijn albums waren bedoeld om te laten zien en hij toonde ze graag aan liefhebbers, onder wie ook beroemde biologen zoals Rembert Dodoens (1517–1585). Hoe uniek zijn albums ook waren, zij werden nooit uitgegeven en raakten in de zeventiende eeuw in de vergetelheid. | M-CLB



Adriaen Coenen, *Groot Visboek*, 1577–81.
Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.

Brioloto de Balneo

actief in Verona, ca. 1189–1226



Maria Lactans ca. 1200

Verona marmer, resten van polychromie, 73,5 × 45,5 × 33,5 cm
M Leuven, 2021.42

De Veronese beeldhouwer Brioloto de Balneo duikt tussen 1189 en 1226 op in de archieven met betrekking tot sculptuuropdrachten in en rond Verona. In die periode werd er druk gebouwd in de stad en Brioloto drukte zijn stempel op de lokale beeldhouwkunst. Het grote rozetvenster in de westgevel van de San Zenobasiliek, dat het Rad van Fortuin voorstelt, en ook het grafmonument van Paus Lucius II (1185) zijn van zijn hand. Mogelijk vervaardigde hij of zijn atelier ook de doopvont in de San Giovanni in Fonte. In zijn oeuvre zijn voorts een zestal soortgelijke zittende Madonnabeelden te vinden waarbij Maria het Kind de borst geeft. Telkens zitten ze op een troon met kussens waarachter een erekleed is opgehangen. Deze Maria met Kind van omstreeks 1200 is ondanks het verlies van de polychromie de best bewaarde, en mogelijk ook de oudste van de groep. Dat heeft ongetwijfeld te maken met feit dat het beeld zich lange tijd in privébezit bevond. Zo heeft het beeld lange tijd deel uitgemaakt van twee van de belangrijkste particuliere verzamelingen van middeleeuwse kunst in de negentiende en de twintigste eeuw, namelijk die van graaf Grigory Stroganoff (1829–1910) in Rome en van Adolphe Stoclet (1871–1949) in Brussel.

Het beeld is gehouwen uit een blok Veronese rode marmer. De exacte functie is niet bekend, maar aan de achterzijde van het beeld zit een dikke, ruw afgewerkte stenen plaat, en de figuren leunen wat voorover, wat doet vermoeden dat het beeld ooit op een hoogte in een muur was bevestigd, eventueel als timpaan van een kerkportaal. Vooraan in de sokkel is een nisholte uitgehouwen, omrand met een architecturale decoratie die in het marmer is ingekrast. In het verleden is gesuggereerd dat die holte oorspronkelijk een relik van de heilige melk van Maria bevatte. Een andere mogelijkheid is dat er een kaars in de holte geplaatst werd. Het zou echter ook kunnen dat deze nisholte verwijst naar de zogenaamde geboortegrot, een iconografisch element dat vaak in afbeeldingen van de Geboorte van Christus en de Aanbidding door de koningen voorkomt en verwijst naar de ondergrondse grot in Bethlehem waar Christus zou geboren zijn en waar nu de Geboortekerk staat (met dank aan Michael Rief, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen voor de suggestie).

Stilistisch staat het beeld op een kantelpunt. Enerzijds vertoont het gestileerde romaanse en zelfs nog Byzantijnse kenmerken: de strenge gelaatsuitdrukking van Maria en de monumentale, ietwat houderige pose gecombineerd met de aan het lichaam klevende ellipsvormige *drapé mouillé*. Anderzijds is er ook sprake van een ontluikend naturalisme in de expressiviteit en de intieme tederheid tussen moeder en kind. Het motief van de Maria Lactans wil dan ook vooral de nederigheid van Maria en – door het drinken van de moedermelk – de menselijkheid van Jezus benadrukken. | MD



Jan Massijs

Antwerpen ca. 1509–1575 Antwerpen

Judit na 1554

Olieverf op paneel, 116 × 82,5 cm

Gesigneerd linksonder op het zwaard: IOANNES MASIIS PING

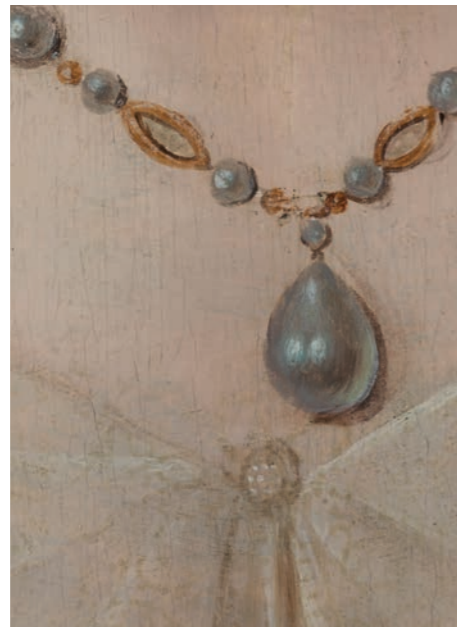
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA), 5076

Holofernes was een generaal van de koning van Assyrië. Hij belegerde met zijn troepen Bethulië, de stad van de Bijbelse Judit. Om de stad te redden drong zij het vijandelijke legerkamp binnen. Daar verleidde ze Holofernes, voerde hem dronken en onthoofdde hem.

Hoewel Judit net een gruwelmoord heeft gepleegd, lijkt ze op dit paneel emotioneel; ze straalt sensualiteit uit. Links in de achtergrond breekt er paniek uit in het legerkamp en uiteindelijk slaan de soldaten op de vlucht. Dit verhaal komt uit het Bijbelboek Judit, dat door de protestanten als apocrief wordt beschouwd – dat wil zeggen: niet officieel wordt erkend.

Volgens het oude verhaal droeg Judit tijdens haar waagstuk haar mooiste kleren. Maar Jan Massijs greep zijn kans om een geliefd renaissancethema te schilderen: een vrouwelijk naakt, weliswaar gehuld in een ragfijne voile. Judits stralende huid lijkt wel van ivoor.

Heel veel weten we niet over de Antwerpenaar Jan Massijs, behalve dat hij banden had met een groep 'kettlers' en dat hij in 1544 uit zijn stad werd verbannen. Hij verbleef jarenlang in Italië en mogelijk ook in Frankrijk. Nadat hij in 1555 was teruggekeerd vertoonde zijn werk Italiaans-Franse invloeden. Ook hier: zo'n geraffineerde elegantie was nieuw voor de Scheldestad. Wellicht was *Judit* een van de eerste werken die Massijs na zijn terugkeer schilderde. | LK



Guido Andries / Franchois Frans

De bekering van Saulus (Paulus) 1547

Atelier Den Salm, Antwerpen

Majolica, 102 × 200 × 4,7 cm

MAS (Museum aan de Stroom), Antwerpen, av.1571

Dit fraaie veelkleurige tegeltableau trekt de kijker mee in een dramatisch Bijbeltafereel: de bekering van de christenvervolger Saulus. Saulus is op weg van Jeruzalem naar Damascus wanneer hij, verblind door een bliksemschicht, van zijn paard wordt gegooid. Het is God die dit vanuit de wolken veroorzaakt. Ook Saulus' medereizigers en hun paarden reageren verschrikt en zoeken bescherming.

In de achtergrond van het bosrijke landschap doemt een stad – Jeruzalem? Damascus? – op. Saulus' val van het paard, zijn visioen van de goddelijke interventie leidden tot de bekering van de christenvervolger die vanaf dan als apostel Paulus het christelijk geloof zou verkondigen.

Het grote rechthoekige tableau bestaat uit 98 vierkante majolicategels. Majolica, veelkleurig geglazuurd aardewerk, was begin zestiende eeuw door Italiaanse ambachtslui in Antwerpen geïntroduceerd en groeide er uit tot een bloeiende kunstnijverheid. Het Saulustableau is het enige intact bewaard gebleven voorbeeld uit de renaissance. Het kleurenpalet is uitbundig: boven op de tinoxide

witte grondlaag zien we kobaltblauw, kopergroen, oranje, het karakteristieke geel en zelfs mangaanpaars. Een transparant glazuur geeft aan het geheel een schitterende glans. Uit de versieringen in de omlijsting rond het tafereel blijken Venetiaanse en Franse invloeden: putti die antieke vazen of groteske maskers ondersteunen, half-menselijke figuren in imitatie ijzersmeedwerk, trossen van vruchten en bloemen.

Het tegeltableau werd vervaardigd in 1547: dat staat duidelijk te lezen rechts onderaan. Het wordt toegeschreven aan het atelier Den Salm in de Antwerpse Kammenstraat, waar het naar verluidt ook gevonden werd halverwege de negentiende eeuw. Het atelier werd in 1520 opgericht door Guido Andries (Guido di Savino), een uit Venetië afkomstige majolicabakker die mede de majolicanijverheid in Antwerpen introduceerde. Zijn hoogwaardige productie was vermaard in binnen- en buitenland en werd voortgezet door zijn medewerker Franchois Frans. | VDB





Peter Paul Rubens

Siegen 1577–1640 Antwerpen

Jan-Gaspar Gevartius ca. 1628–31

Olieverf op paneel, 119 × 98 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA), 706

Een chic geklede heer – molensteenkraag om de hals, zwart gewaad – kijkt ons tijdens het schrijven aan met de ganzenveer in de hand. Op het handschrift voor hem zijn de twee bladzijden nog blanco. De buste die hem lijkt aan te kijken, met daarachter dikke boeken, is die van de Romeinse keizer-filosoof Marcus Aurelius.

Alles op dit paneel zegt: dit is een belezen, geletterde man. We kennen zijn naam. Jan-Gaspar Gevartius (1593–1666), ofte Jan Gaspar Gevaerts, studeerde rechten aan de Leuvense universiteit en was 45 jaar lang stadssecretaris van Antwerpen. Hij was een humanist en een filoloog, die onder meer een commentaar schreef op de zelfbespiegelingen van... Marcus Aurelius. Dat deed hij rond 1630, de periode waarin dit portret werd geschilderd.

Gevartius was goed bevriend met de schilder van het portret, zijn stadgenoot Rubens. Vermoedelijk werkte de meester hiervoor samen met een niet nader bekende medewerker, die het kostuum en de achtergrond voor zijn rekening nam. Als Rubens weer eens op reis was, verzorgde Gevartius mee de klassieke opleiding van diens oudste zoon Albert. Rubens bezorgde hem op zijn beurt manuscripten uit Spaanse bibliotheken met de tekst van Marcus Aurelius' werk. De heren werkten samen bij officiële stadsfeestelijkheden, waaronder de Blijde Inkomst van kardinaal-infant Ferdinand in Antwerpen in 1635, en Gevartius schreef ook de Latijnse tekst voor Rubens' graf in de Sint-Jacobskerk. | KB



Naar Peter Paul Rubens,
Titelblad van Jan Gaspar Gevartius,
Pompa Introitus Ferdinandi ...,
Antwerpen: Jan van Meurs, 1642



Francis Bacon

Dublin 1909–1992 Madrid

Figure Sitting 1955

Olieverf op doek, 152 × 117 cm

S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 14



Diego Velázquez, *Paus Innocentius X*, 1650.
Galleria Doria Pamphilj, Rome

Figure Sitting behoort tot Francis Bacons iconische reeks schilderijen van grotesk vervormde pausen en kardinalen, waarin hij de donkere aspecten van de mensheid en de psychologische toestand van zijn onderwerpen opzoekt. Als uitgangspunt voor deze werken gebruikte Bacon het befaamde portret van *Paus Innocentius X* uit 1650 door de Spaanse barokschilder Diego Velázquez (1599–1660). In *Figure Sitting* is Innocentius afgebeeld als een lijdende figuur wiens opengesperde mond intens de onderhuidse gemoedstoestand uitdrukt die de Iers-Britse kunstenaar meende te herkennen in Velázquez' beeltenis van de paus. Het overheersende warme rood, dat bij Velázquez scherp contrasteert met het witte gewaad en de gouden ornamenten van de troon, verruilde Bacon voor een onheilspellend donker kleurenpalet, dat van paars naar zwart varieert. Van Velázquez' plechtige setting blijft er in de compositie van Bacon weinig over. In zijn beweeglijke, expressieve stijl creëert Bacon een onbestemde ruimte waarin het getormenteerde gelaat van het personage als het ware oplicht uit het duister. Slechts de geelbruin geschilderde contouren van het stoel waarin de paus verkrampd neerzit, verraden nog enigszins de oorspronkelijke grandeur.

Fotografisch beeldmateriaal uit kranten en tijdschriften inspireerden eveneens de composities van de schilderijen uit deze reeks. Voor de mond van de figuur zou de kunstenaar dan weer gekeken hebben naar illustraties van mondziekten uit medische en wetenschappelijke publicaties. Bovenal vertonen de gelaatsuitdrukkingen van Bacons pausen een opmerkelijke gelijkenis met het huiveringwekkende beeld van de schreeuwende verpleegster uit Sergei Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* (1925).

Bacons portrettenreeks van paus Innocentius X wordt terecht geprezen om zijn krachtige commentaar op de donkere kant van het menselijk bestaan. De vlot geborstelde, vervormde figuren evoceren treffend de chaos en de tragiek van de naoorlogse wereld. De krijsende pausen drukken de angsten, trauma's en emotionele onrust van deze periode intens uit, maar zijn evenzeer te lezen als commentaar op religieus dogmatisme, corruptie en machtsmisbruik binnen de kerk. *Figure Sitting* is een voorstelling van algemeen psychisch lijden, rauw en direct. | JS



“Leve [van] de[r] Geest”

Willem van Haecht

Antwerpen 1593–1637 Antwerpen

De kunstkamer van Cornelis van der Geest 1628

Olieverf op paneel, 100 x 130 cm; gesigneerd en gedateerd: *G.V.Haecht / 1628*
Rubenshuis, Antwerpen, RH.S 171

Een topstuk vol topstukken en kopstukken, zo kan dit exquise schilderij worden omschreven. De caleidoscopische compositie vormt de bekroning van een genre dat zich ongeveer vanaf 1600 in Antwerpen begon te ontwikkelen. Die zogenaamde kunstkamers zijn intrigerende kijkdozen die de schilderkunst zelf – en haar appreciatie – tot hun onderwerp verheffen. Hier gebeurt dat onder het motto *Vive L'esprit*, dat boven de deuropening is aangebracht. Enerzijds is dat het persoonlijke devies van Cornelis van der Geest (tevens een woordspeling op zijn naam), de verzamelaar die deze fabelachtige collectie samenstelde, die hier weliswaar in een denkbeeldig decor is weergegeven. Anderzijds is het een assertieve claim betreffende de intellectuele aard van het vervaardigen en verzamelen van kunst.

De aanwezige personages, onder wie de aartshertogen Albrecht en Isabella en prins Sigismund Wasa, de toekomstige koning van Polen, zijn nooit gelijktijdig in Antwerpen geweest. Albrecht was trouwens al overleden toen het schilderij werd gemaakt. Het vormt dus een soort concentraat van de artistieke cultuur die in de Scheldestad heerste. Toch is het ook een betrouwbare collectiecatalogus die een aantrekkelijke visuele inventaris vormt van Van der Geests verzameling. Willem van Haecht, die als conservator inwoonde bij Van der Geest, kweet zich uiterst minutieus van zijn taak om de schilderijen en objecten in de collectie te kopiëren. Voor de personages liet hij zich naar alle waarschijnlijkheid ook bijstaan door Rubens en Van Dyck, die ongetwijfeld portretprototypes aanleverden en die duidelijk tussen de aanwezigen te herkennen zijn.

Jan van Eycks verloren gegane *Badende vrouw*:
detail van Van Haechts *Kunstkamer*
(gecorrigeerde perspectief)



Wapen en devies van Cornelis van der Geest en buste van Seneca boven de deuropening



Los van het auteurschap is dit schilderij om voor de hand liggende redenen in menig opzicht een collectieve realisatie. Geen enkel ander werk in een Belgische collectie vertegenwoordigt op vergelijkbare manier als een microkosmos een moment in onze kunstgeschiedenis. Over de afgebeelde kunstwerken en personages en over hun ingewikkelde onderlinge relaties en de vele mogelijke betekenislagen – politiek, religieus, wetenschappelijk, filosofisch – zijn inmiddels vele boekdelen gevuld. Slechts zelden biedt een schilderij bij elke nieuwe inspectie nieuwe perspectieven en onverminderd kijkplezier. Het bevat overigens ook de enige visuele herinnering aan een verloren gegane compositie van Jan van Eyck. Dat de mogelijke verbindingen onuitputtelijk zijn, bewijst hier de Senecabuste boven de deuropening, vermoedelijk een afgietsel van het beeld uit Rubens' collectie. | BW



Jean Delcour

Hamoir 1627–1707 Luik

Jacobus de Mindere

ca. 1690–91

Terracotta, 46 cm

Museum voor Schone Kunsten, Gent

In dit levendige en buitengewoon tactiele beeldje van gebakken klei toont Jean Delcour zich een virtuoos in het boetseren. Het is een zogenaamde bozzetto (Italiaans voor 'schets'), een ontwerp op schaal voor een van de meer dan levensgrote witgeschilderde houten sculpturen die hij sneed voor de kerk van Saint-Jacques-le-Mineur in Luik, waar ze nog altijd te bewonderen zijn. Het beeld in de kerk toont de apostel blootsvoets op een opengeslagen boek en gehuld in een cascade van turbulente plooiën die nog uitbundiger aandoen dan in het terracottamodel. Zijn bebaarde hoofd en wijd gespreide armen zijn in volle overgave ten hemel gericht. In zijn ene hand houdt Jacobus een vollersknuppel, het werktuig van de lakenbereiders, waarmee hij de hersens werd ingeslagen en de marteldood stierf. Het is een van Delcours beste werken en door zijn pathos en spectaculaire lichteffecten – minder subtiel dan in het bozzetto – doet het nog het meest aan versteend theater denken.

Delcour was vrijwel zijn hele carrière werkzaam in het prinsbisdom Luik. Dat zijn roem verder reikte, blijkt uit prestigieuze opdrachten uit Vlaanderen, onder meer voor het praalgraf van bisschop Eugenius Albertus d'Allamont in de Gentse Sint-Baafskathedraal en het hoogaltaar van de voormalige abdijkerk in Herkenrode, nu in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hasselt. Zijn verblijf in Rome (1648–57), de hoofdstad van de barok, en de confrontatie met het werk van Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) was bepalend voor zijn ontwikkeling als beeldhouwer. Net als de geniale Romein maakte Delcour tijdens het creatieve proces gebruik van kleimodellen en -schetsen. Voor de *Jacobus de Mindere* in Luik bleven twee bozzetti bewaard, waarvan het hier afgebeelde exemplaar het dichtst bij het uitgevoerde beeld staat. Maar de invloed van Bernini reikte verder dan de atelierpraktijk. De houding en intense expressiviteit van zowel de kleischets als het houten beeld zijn geïnspireerd op Bernini's beroemde *Heilige Longinus* in de Sint-Pieterskerk in Rome. En om de vervoering van de heilige Jacobus tot uitdrukking te brengen, hanteerde Delcour een beproefd stijlmiddel van Bernini: woest golvende draperieën als metafoor voor de *moti dell'anima* of zielenroerselen. | BVB

Jean Delcour,
Jacobus de Mindere.
Beschilderd hout.
Saint-Jacques-le-Mineur, Luik

