

MEESTERWERK
van VAN EYCK tot RUBENS in DETAIL



TILL-HOLGER BORCHERT

MEESTER
WERK *van* VAN EYCK
tot RUBENS
in DETAIL



INHOUD

Ten geleide	7	Quinten Massijs	290
Een woord vooraf - Mickey Cartin	9	Altaarstuk van het schrijnwerkersambacht	292
Jan van Eyck	10	De geldwisselaar en zijn vrouw	306
Het Lam Gods	12	Meester van Frankfurt	316
De Madonna met kanselier Nicolas Rolin	34	Triptiek met de Kruisafneming	318
De Madonna met kanunnik Joris van der Paele	48	Joachim Patinir	328
De heilige Barbara	60	Charon vaart de Styx over	330
Robert Campin	68	Jan Gossart	338
Luiken van de triptiek van Heinrich von Werl	70	Danaë	340
Rogier van der Weyden	80	Joos van Cleve	346
De kruisafneming	82	Portret van Eleonora van Oostenrijk	348
De zeven sacramenten	94	Pieter Bruegel de Oude	354
Columba-altaarstuk	106	Dulle Griet	356
Petrus Christus	120	De bouw van de toren van Babel	368
De bewening van Christus	122	Winterlandschap	380
Dieric Bouts	130	De bekering van Saulus	388
Retabel van het Heilig Sacrament	132	Peter Paul Rubens	396
De gerechtigheid van keizer Otto III	144	Ruiterportret van Don Francisco Gómez	
Joos van Wassenhove	154	de Sandoval y Rojas, hertog van Lerma	398
Triptiek van de Kruisiging	156	De kruisafneming	406
Hugo van der Goes	168	De vier werelddelen	418
De aanbidding der koningen	170	De liefdestuin	428
De dood van Maria	178	Antoon van Dyck	438
Hans Memling	188	'Le Roi à la chasse'	440
Triptiek van het Laatste Oordeel	190	Portret van Carlo Emanuele d'Este met hond	450
Triptiek van Johannes de Doper		Jacob Jordaens	456
en Johannes de Evangelist	202	Het feest van de boonkoning	458
Diptiek van Maarten van Nieuwenhove	214	Jan Brueghel de Oude	468
Gerard David	220	Allegorie van de reuk	470
Het oordeel van Cambyses	222	Willem van Haecht	480
Triptiek met het Doopsel van Christus	236	De 'constkamer' van Cornelis van der Geest	482
Hiëronymus Bosch	246	Bibliografie	492
De aanbidding der koningen	248	Een woord van dank	495
De tuin der lusten	258	Fotoverantwoording	496
De hooiwagen	274		



TEN GELEIDE

Het venijn zit in de details... en zoals de grote kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) al wist, geldt die uitdrukking ook en zelfs bij uitstek voor de beeldende kunst. Zelden immers geven de schilderijen van oude meesters hun geheimen en finesses al bij de eerste oogopslag prijs. De precieze inhoud, de vele betekenislagen van een complex schilderij achterhalen, vergt lang en aandachtig kijken en bestuderen; alleen zo kan een opmerkzame beschouwer geleidelijk tot een dieper begrip van het werk komen. Het loont dus altijd de moeite de werken van oude meesters rustig en langdurig te bekijken om hun onderwerp en symboliek, hun compositie en hun techniek te doorgronden.

Aan dat inzicht is dit boek te danken. De werken die erin zijn afgebeeld, zijn zonder uitzondering hoofdwerken van de Vlaamse schilderkunst. Aan de hand van spectaculaire, meestal speciaal voor deze uitgave vervaardigde detailopnamen wordt de lezer uitgenodigd om ze met aandachtige en nieuwsgierige blik te beschouwen. Er werd een veertigtal werken gekozen, van het *Lam Gods* van Hubert en Jan van Eyck over de schilderijen van Bosch en Bruegel tot de barokke taferelen van Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck en Jacob Jordaens: daarmee vormt dit boek een compendium van de Vlaamse schilderkunst die de Europese kunst gedurende eeuwen heeft beïnvloed.

De teksten richten zich, wat inhoud en stijl betreft, tot de belangstellende lezer. Van elke kunstenaar worden leven, werk en betekenis geschetst in een korte biografie. De gekozen werken worden eerst bondig voorgesteld, en vervolgens wordt dieper ingegaan op specifieke details. Het boek is geen handleiding of leidraad voor het kijken naar kunst; de beschrijvingen zijn veeleer bedoeld om de lezer tot eigen inzichten te brengen, en om hem de tijdeloosheid van deze meesterwerken te doen beleven. Ik had graag hedendaagse schilders laten getuigen over de actualiteit van onze oude meesters, maar dat zou dit toch al lijvige boek uit zijn band doen barsten. Des te dankbaarder ben ik dat ook Mickey Cartin bereid was een woord vooraf te schrijven; hij is een van de meest gedreven collectioneers ter wereld, en verzamelt met veel gevoel voor kwaliteit zowel werk van hedendaagse kunstenaars als schilderijen van oude meesters.

Hoe vanzelfsprekend ook, toch wil ik er hier nog eens uitdrukkelijk op wijzen dat zelfs een overvloedig geïllustreerd boek als dit de studie van de originele kunstwerken niet kan vervangen. Ik hoop dan ook dat dit boek zal worden gelezen als een uitnodiging om de meesterwerken in de musea en kerken in Vlaanderen en Europa te gaan bewonderen, en verheug mij over elk museumbezoek die het zal teweegbrengen.

TILL-HOLGER BORCHERT



EEN WOORD VOORAF

De auteur van dit boek is al een tijdje een vriend van me en ik vond dat hij me wat te veel eer aandeed toen hij me vroeg een voorwoord te schrijven. Uiteindelijk is hij een gerenommeerd kunsthistoricus en curator, terwijl ik slechts een 'amateur' ben. Hoewel ik veel belang stel in kunstgeschiedenis, blijft mijn kennis zelfs na jarenlang kijken en eindeloze pogingen om mijn niet-aflatende nieuwsgierigheid te bevredigen, vrij oppervlakkig en wanneer ik probeer te putten uit de beperkte hoeveelheid informatie die ik heb vergaard, laat mijn geheugen me soms in de steek.

Daar staat tegenover dat ik altijd een groot bewonderaar ben geweest van Till-Holger Borcherts diepgaande kennis van de kunstgeschiedenis. Hoewel hij zich focust op de Vlaamse Primitieven, weet hij ontzettend veel af van de geschiedenis van de kunst vanaf de gotiek tot op heden. Toen ik hem pas leerde kennen, kon ik maar niet begrijpen dat één man zoveel informatie in zijn hoofd kon opslaan en al evenmin dat hij die moeiteloos kon opdiepen. Hij deed me inzien dat, hoewel mijn prestaties als historicus hooguit bescheiden te noemen zijn, mijn enthousiasme voor kunst en het kijken naar schilderijen onbegrensd is.

Toen ik dit boek voor het eerst onder ogen kreeg, begon ik te tellen. Op zeven van die meesterwerken na, zo beseftte ik, had ik op zijn minst eens in mijn leven voor alle andere gestaan. Terwijl ik de personages op de foto's iets nauwkeuriger bekeek - overal staat minstens één figuur op, op sommige honderden - realiseerde ik me dat ik ze allemaal ooit al had ontmoet, maar ze me niet zo helder voor de geest kon halen als ik zou willen. Ik beschouwde hen niet als oude vrienden of overleden familie, maar zag in dat ze voor mij onsterfelijke, emotieve symbolen waren geworden van het denkbeeldige universum dat kunst is. Wat meer is, ik gaf me er rekenschap van dat ik opnieuw geconfronteerd werd met enkele van de meest uitgesproken en krachtige figuren die dat universum ooit heeft voortgebracht. Daarover straks meer.

Het is dus vol enthousiasme dat ik de hier gepubliceerde taferelen bekijk en mijn ervaringen deel. Ik schrijf dit op de laatste van zeven opeenvolgende dagen waarin ik telkens een of twee uur doorbracht in het Museo del Prado, waar een deel van de magistrale doeken uit dit boek hangt. Sta me toe te schetsen wat de figuren op een van de schilderijen waarmee ik de afgelopen dagen oog in oog stond, bij mij losmaakten. Bij elk bezoek ging mijn hart sneller kloppen terwijl ik voor de ingang van het Prado in de rij stond. Telkens ging ik eerst naar

Van der Weydens Kruisafneming. Het paneel is zo'n wonder van illusie dat je het niet in een keer kunt opnemen. Tijdens mijn eerste ontmoeting bleef ik een twintigtal minuten kijken, vóór twee tegengestelde emoties zich aan mij opdrongen. Enerzijds kon ik er maar niet genoeg van krijgen... anderzijds moest ik weggaan... en snel. Dat is niet hoe een historicus op schilderijen reageert, dacht ik bij mezelf. Hij blijft ter plekke. Hij kijkt en kijkt nog beter. Hij vergelijkt met andere werken van dezelfde auteur, naast elkaar of grasduinend in zijn geheugen. Ik reageer gewoon. Ik ben geen kenner. Ik ben louter een liefhebber die voldoende geïnformeerd is om te weten dat dit een van de meesterwerken uit de kunstgeschiedenis is. Dat de groep mensen die binnen dit besloten kader als op een toneel wordt opgevoerd, de diepste vertwijfeling toont die ooit in een schilderij is gevat. Fans beweren zoets altijd. 'Ik weet het, ik weet dat Jezus dood is', dacht ik. En 'Wat verwacht je?'

Zes dagen lang keerde ik terug om te delen in het verdriet van de protagonisten. Ik absorbeerde hun onderlinge treurnis en pijn. Terwijl ik me af en toe hoofdschuddend verbaasde over wat ik voelde, was ik intens verdrietig. Misschien heb ik wat tranen gelaten. Niet omwille van het lijden en de dood van Jezus, maar omwille van de pijn bij zijn volgelingen wanneer hij van het kruis wordt genomen. Elke dag bleef ik net zolang als ik het rouwen en het verdriet kon verdragen en vluchtte daarna weg. Elke dag werd ik zowel aangetrokken als kort daarna afgestoten door dit monumentale schilderij. Zoals steeds beseftte ik dat schilderijen dergelijke gevoelens ook bij niet-experten kunnen losweken en was dat besef eens te meer een aanmoediging.

Wat dit boek je biedt zijn prachtige, waarheidsgetrouwe reproducties van een groep schilderijen die de mooiste zijn die je ooit zou kunnen aanschouwen. Het biedt je voorts het commentaar van een groot expert met een diepgewortelde liefde voor schilderijen. Dat is een mooi begin of een mooie herinnering of allebei. Is dit je eerste kennismaking met deze werken, ga ze dan bekijken. Herinneren deze afbeeldingen je aan de sterke emoties die je gewaarwerd toen je ervoor stond, ga ze dan opnieuw bekijken. Boeken zoals dit zijn prachtig, maar je mag niet vergeten de doeken zelf te gaan bekijken. Ben je een amateur zoals ik, of een absolute leek die ze voor het eerst aanschouwt, wees dan niet bang om te kijken. Blijf kijken tot die wonderen ook jouw wonder worden.

MICKEY CARTIN

JAN VAN EYCK

° ca. 1390 - † 1441



Arnolfini dubbelportret
1434
Londen, National Gallery



Portret van Jan de Leeuw
1436
Wenen, Kunsthistorisches Museum

Jan van Eyck was een van de grondleggers van de Vlaamse schilderkunst van de 15e en 16e eeuw en bracht met zijn schilderstijl en zijn verfijnde olieverftechniek een omwenteling teweeg in de hele Europese kunst. Het *Lam Gods* (p. 12-33), begonnen door zijn broer Hubert van Eyck († 1426) en in 1432 door Jan en zijn medewerkers voltooid, wordt met zijn naturalistische landschapsachtergronden en zijn ongeëvenaard detailrealisme als een basiswerk van de schilderkunst van de nieuwe tijd beschouwd.

Jan van Eyck werd rond 1390 geboren, waarschijnlijk in het stadje Maaseik in het graafschap Loon. Waar hij zijn beroep leerde, is onbekend; vermoedelijk werd hij opgeleid door zijn oudste broer, of samen met hem. Hij kan ook enige tijd in Parijs hebben doorgebracht, want zijn werk verraadt een grondige kennis van de Franse hofkunst van omstreeks 1400. Pas in 1422 wordt Jan van Eyck voor het eerst in bronnen vermeld: in opdracht van Johan III van Beieren-Straubing (1374-1425), de voormalige prins-bisschop van Luik die sinds 1418 graaf van Holland en Zeeland was, voert hij met zijn medewerkers decoratiewerk uit in de Binnenhof, de hertogelijke residentie. Klaarblijkelijk was hij bij de graaf in dienst als hofschilder; in 1424 wordt hij expliciet met die functie aangeduid.

Na de plotse dood van Johan van Beieren verliet Van Eyck in januari 1425 Holland en begaf hij zich naar Brugge. In mei van dat jaar werd hij door hertog Filips de Goede van Bourgondië als zijn hofschilder aangesteld en begiftigd met een royaal jaarsalaris. Overeenkomstig de wens van de hertog vestigde Van Eyck zich in Rijsel, de administratieve hoofdstad van de Bourgondische Nederlanden, waar hij een huis huurde. Tussen 1425 en 1429 schijnt hij er een atelier te hebben gehad. In 1427 en 1428 nam hij deel aan een banket dat georganiseerd werd door het Sint-Lucasgilde van Doornik, waar ook Robert Campin (zie p. 68-69) en Rogier van der Weyden (zie p. 80-81) aanwezig waren.

Tijdens zijn verblijf in Rijsel ondernam Jan van Eyck in opdracht van de hertog verscheidene lange reizen met geheime opdrachten 'in zekere verre landen'. Zo maakte hij in 1429 deel uit van een Bourgondisch gezantschap dat in Portugal de onderhandelingen moest voeren met het oog op het huwelijk tussen Filips de Goede en de infante Isabella. Bij die gelegenheid schilderde Van Eyck een portret van de aanstaande bruid, dat naar Filips de Goede werd gezonden. Spoedig na zijn terugkeer uit Portugal, in december 1429, lijkt de schilder zich aan de voltooiing van het *Lam Gods* te hebben gezet, dat na de dood van zijn broer Hubert in 1426 onafgewerkt was gebleven.

Waarschijnlijk nog voor de voltooiing van het veelluik vestigde Jan van Eyck zich in Brugge, waar hij niet later dan 1432 in de belangrijkste wijk van de stad zijn atelier oprichtte. De schilder en zijn medewerkers kregen al meteen bezoek van de schepenen van de stad, en kort daarna ook van de hertog en zijn gevolg.

In Brugge ontstonden tussen 1432 en 1441 de weinige bewaard gebleven schilderijen die met zekerheid aan Jan van Eyck kunnen worden toegeschreven. In 1432 schilderde hij het portret van een man ('Léal Souvenir'), en tijdens het daaropvol-

gende jaar zijn vermoedelijke zelfportret, waarop hij een rode tulband draagt (Londen, National Gallery). Deze werken vertonen reeds alle karakteristieken van Van Eycks portretkunst. Zijn modellen zijn in buste tegen een neutrale achtergrond voorgesteld en keren zich in driekwartprofiel naar links; bijzondere zorg besteedde de schilder aan de lichtval die de gelaatstrekken modelleert. Dat streven naar plasticiteit wordt zeer duidelijk in het 1436 gedateerde portret van de goudsmid Jan de Leeuw, die de beschouwer uit het beeld aankijkt en via het opschrift op de oorspronkelijke omlijsting ook toespreekt. Dezelfde vormelijke karakteristieken vertoont ook Van Eycks laatste portret, dat van 1439 dateert en zijn vrouw Margareta op 33-jarige leeftijd voorstelt. Op zijn laatst in 1432 was hij met haar getrouwd; zij schonk hem twee kinderen en zette na de dood van de schilder nog geruime tijd het atelier voort.

Tot Van Eycks opdrachtgevers behoorde het Brugse stadsbestuur - in 1435 verguldde en beschilderde hij beelden voor de gevel van het stadhuis - maar ook en vooral Italiaanse kooplieden en zakenlui. In opdracht van Giovanni Arnolfini, een koopman uit Lucca die in Brugge resideerde, schilderde hij in 1434 het beroemde Arnolfinidubbelportret, wellicht bedoeld als een in memoriam voor de overleden echtgenote van de opdrachtgever. Eveneens voor een Italiaanse opdrachtgever, een lid van de Genuese patriciërsfamilie Giustiniani, ontstond in 1437 de kleine Mariatriptiek, die oorspronkelijk wellicht als retabel voor een draagbaar altaartje heeft gediend.

Hoewel Filips de Goede zijn hofschilder zeker vanaf 1432 de toestemming had gegeven om ook private opdrachten aan te nemen, deed hij nog herhaaldelijk een beroep op de diensten van Jan van Eyck. Reeds in 1432, onmiddellijk na de verhuizing naar Brugge, ontbood hij hem voor meerdere weken naar Hesdin, waar hij belast werd met de decoratie van het hertogelijk kasteel. In 1435 liet de hertog zijn schilder van Brugge naar Atrecht reizen, waar op dat ogenblik vredesbesprekingen plaatsvonden. Vermoedelijk schilderde Van Eyck er portretten van de deelnemers, waaronder dat van de pauselijke gezant Niccolò Albergati. Het volgende jaar begaf hij zich in opdracht van de hertog opnieuw, en voor het laatst, met een geheime missie op reis, waarvoor hij een royale vergoeding ontving. Hij trad ook op als vertegenwoordiger van de hertog, waarbij hij voor hem bijvoorbeeld miniaturen bestelde.

Jan van Eyck overleed in Brugge in het voorjaar van 1441. Zijn jongere broer Lambert van Eyck, die kennelijk deel uitmaakte van het Brugse atelier, liet hem in de kapittelkerk van Sint-Donaas begraven.



Dresdener triptiek
1437
Dresden, Gemäldegalerie



Portret van Margaretha van Eyck
1439
Brugge, Groeningemuseum

JAN VAN EYCK
Het Lam Gods

1432

Olieverf op paneel, 375 x 260 cm (gesloten); 375 x 520 cm (open)
Gent, Sint-Baafskathedraal

Het *Lam Gods* vormt met zijn 26 taferelen, verdeeld over twaalf panelen, een geschilderde samenvatting van de christelijke heilsboodschap, van het eerste mensenpaar over de menswording van Gods zoon tot het hemelse Jeruzalem van de Apocalyps. Het monumentale veelluik maakte deel uit van een omvangrijke schenking van de Gentse patriciër Joos Vijd († 1439) en zijn vrouw Elisabeth Borluut aan de Gentse Sint-Jan-de-Doperkerk, de huidige Sint-Baafskathedraal. Oorspronkelijk was het opgesteld in hun familiekapel in de kooromgang, boven het altaar dat aan alle heiligen was gewijd. De stichting, die voorzag in dagelijkse zielenmissen voor de stichters en hun voorvaderen, bleef het hele ancien régime bestaan en werd pas in 1797 tijdens de Franse overheersing opgeheven.

Het in 1432 voltooide *Lam Gods* is het omvangrijkste, veelzijdigste en veruit het meest complexe werk van Jan van Eyck en zijn mysterieuze broer Hubert. Het geldt tegelijk als de vroegste tastbare getuigenis van zijn kunst en behoort tot de basiswerken van de schilderkunst van de vroege moderne tijd.

Zowel op de buitenluiken als aan de binnenzijde van het retabel zijn de voorstellingen in twee horizontale registers verdeeld. Door die verdeling en door de opvallende schaalverandering op de binnen- of 'feestdag'-zijde – de luiken werden alleen op feestdagen geopend – is het onderling verband tussen de taferelen in de context van de heilsgeschiedenis lange tijd verkeerd begrepen.

De vijf panelen die het onderste register van de feestdagzijde vormen, moeten als een doorlopende Allerheiligenvoorstelling worden gelezen. Op het middenpaneel zijn de *Belijders*, de *Martelaars* en de *Heiligen* voorgesteld, samen met de *Profeten* en *Patriarchen* uit het Oude Testament en de niet-joodse wereldvolkeren. Op de luiken staan links de *Rechtvaardige Rechters* en de *Strijders van Christus*, en rechts de *Heremieten* en de *Pelgrims*. De talrijke heiligen – slechts enkele herkent men aan hun specifieke attributen, zoals Jacobus de Meerdere en Christophorus – vertegenwoordigen de gemeenschap der gelukzaligen, aan wie het paradijs beloofd is; achter hen strekt zich een paradijselijk landschap uit met in de verte een stad aan de horizon. Alhoewel men er enkele bestaande gebouwen in herkent – de abdijkerk Gross-Sankt-Martin en de onafgewerkte dom van Keulen – is dit een voorstelling van het nieuwe Jeruzalem dat in de Apocalyps van Johannes de

Evangelist beschreven wordt. Bijgevolg moet het onderste register tegelijk ook begrepen worden als een illustratie van de Openbaring. In het midden staat op een altaar het apocalyptische lam; uit zijn borst vloeit bloed in een offerkelk. De heiligen die uit de vier windstreken naderen, begeven zich naar het mystieke lam om het te aanbidden; het is het symbool van Christus, zijn offerdood en verrijzenis. Op demonstratieve wijze wordt verwezen naar het sacrament van de eucharistie en daarmee naar de verlossingsboodschap die het Nieuwe Testament brengt. De rond het lam geschaarde engelen, die de attributen van Jezus' passie dragen en met wierookvaten zwaaien, onderstrepen die twee aspecten.

Helemaal op de voorgrond bevindt zich de levensbron, die eveneens in de Openbaring beschreven wordt. Zij symboliseert de christelijke doopvont: alleen wie het sacrament van het doopsel heeft ontvangen, kan immers het sacrament van de eucharistie en de verlossing door Christus' offerdood deelachtig worden. Het water vloeit via een dierenkop onderaan uit het achthoekige bekken van de levensbron en voedt de stroom des levens, symbool van het nieuwe Jeruzalem.

In het bovenste register van de feestdagzijde verwijzen de naaktfiguren van Adam en Eva naar de zondeval en de erfzonde, waarvan de mensheid slechts verlost kan worden door de offerdood van Gods zoon, Jezus Christus. De belofte van de goddelijke genade op de Dag des Oordeels ligt vervat in de voorstelling van de tronende Christus tussen Maria en Johannes de Doper: deze verwijst immers naar de *deësis* – Christus als opperste rechter tussen Maria en Johannes – die vaak op middeleeuwse voorstellingen van het Laatste Oordeel te zien is. Maar in tegenstelling tot die traditionele voorstellingen is het motief van de *intercessio* hier niet expliciet aanwezig; Maria en Johannes wijden zich niet aan de voorspraak voor de zielen der overledenen op de Dag des Oordeels, maar lijken verdiept in de lectuur van de Heilige Schrift. Maria is, zoals blijkt uit de prachtige kroon op haar hoofd, als hemelkoningin voorgesteld. De inscripties op de booglijsten achter haar zijn afkomstig uit het Boek der Wijsheid en maken ook deel uit van het officie van Onze-Lieve-Vrouw-Tenhemelopneming: 'Want zij is mooier dan de zon / en overtreft de hele sterrenhemel / Zij is de glans van het eeuwige licht, / de onbeslagen spiegel van Gods werkzaamheid' (Wijsheid 7, 29 en 26). Johannes de Doper wordt door





de inscripties beschreven als ‘groter dan de mens, aan de engelen gelijk, samenvatting van de wet, zaaiing van de evangeliën, stem der apostelen, stilzwijgen der profeten, licht van de wereld, getuige van de Heer.’

Aan beide zijden van de deësisgroep zijn in de bovenste retabelzone musicerende en zingende engelen voorgesteld. De majolicategels - die destijds uit Valencia in de Nederlanden werden ingevoerd - zijn versierd met het Christusmonogram IHS, met de Griekse letters alfa en omega en met een gestileerde afbeelding van het lam (p. 25). Ze suggereren op subtiële wijze dat de muzikanten zich in een andere ruimte bevinden die ook tot een andere werkelijkheidsdimensie behoort dan de figuren van de deësis. Toch blijft de associatie met het Laatste Oordeel aanwezig door het motief van de overwinning van de aartsengel Michaël op de draak, die op de houten lezenaar is afgebeeld.

Terwijl de feestdagzijde van het *Lam Gods* gewijd is aan de voltrekking van het christelijke heilsplan - het komende Rijk Gods, het hemelse Jeruzalem - toont de weekzijde het begin ervan. Het onderste register van het gesloten retabel bestaat uit vier in trompe-l'oeil geschilderde nissen waarin het schenkerspaar is geportretteerd met tussen hen in, in de vorm van stenen beelden, Johannes de Doper en Johannes de Evangelist. Daarboven wordt op vier panelen, in een interieur dat zich in een toren bevindt, de Annunciatie voorgesteld - het

begin van de christelijke heilsboodschap. Links verschijnt de aartsengel Gabriël; hij richt zich tot de Maagd Maria, die op een bidstoel knielt. Boven haar hoofd verschijnt de duif van de Heilige Geest. Door de vensteropeningen zijn de gebouwen van een stad zichtbaar, waardoor de Bijbelse voorstelling in de leefwereld van de beschouwer wordt betrokken. De alledaagse voorwerpen, die kleine stilleven vormen, krijgen in het tafereel een symbolische betekenis. De glazen fles op de vensterbank was bijvoorbeeld een populaire toespeling op de maagdelijkheid van Maria, terwijl het waterbekken en de schenkan in de nis doen denken aan het liturgische vaatwerk dat tijdens de mis gebruikt werd. Op die manier wordt de betekenis van Maria als Ecclesia - de Kerk - en als altaar van God onderstreept.

In het bovenste register herkent men Micha en Zacharias, twee profeten uit het Oude Testament, en de Cumaëische en de Erithreïsche sibille. De vier figuren, die ten halven lijve weergegeven zijn, lijken volplastisch uit hun nissen naar voren te komen; ze zijn omgeven door banderollen met opschriften waarin de komst van de Messias als toekomstige koning van de wereld voorspeld wordt. Deze bovenste zone kan daarom geïnterpreteerd worden als de belofte van de verlossing, die met de *Annunciatie* daaronder een aanvang neemt en zich in de komst van het Rijk Gods op de binnenzijde van het retabel voltrekt.





Een paradijselijke wereld

Op het paneel met de *Aanbidding van het Lam* verschijnt aan het firmament de duif van de Heilige Geest in een aureool (p. 33). Zijn stralen vallen op de heiligenscharen, waarvan de oudtestamentische en heidense autoriteiten met hun geïndividualiseerde gelaatstrekken – de figuur met de lauwerkrans stelt misschien de Romeinse dichter Vergilius voor – de opvallendste groep vormen (p. 28). De gouden stralen zijn over het voltooid landschap heen geschilderd, maar ze behoren wel degelijk tot het oorspronkelijke beeldconcept.

In de toren in de linkerbovenhoek van het paneel herkennen we de klokkentoren van de Utrechtse domkerk met zijn achthoekige lantaarn; het was een van de belangrijkste kerktorens van de Nederlanden (p. 16). Lange tijd werd gedacht dat dit detail pas in 1550 tijdens een restauratie door de Utrechtse renaissanceschilder Jan van Scorel was toegevoegd. Maar het was Van Eyck zelf die deze toren, alsook de nog onvoltooide dom van Keulen, opnam in de veduta van het hemelse Jeruzalem op de achtergrond van het paradijselijke landschap.

Zelfs de kleinste details gaf Van Eyck met een onvoorstelbare precisie weer: het haar van Adam, bijvoorbeeld, werd zo nauwkeurig in beeld gebracht dat men niet alleen alle haren op zijn voorhoofd maar ook zijn baard- en schaamharen kan tellen (p. 19). Met dit schijnbaar niet te evenaren realisme suggereert Van Eycks schilderkunst een waarheidsgehalte – alsof Adam in eigen persoon voor het schilderij geposeerd heeft – waarop zij in werkelijkheid geen aanspraak kan maken. Bij de weergave van kostbare juwelen en textiel domineert daarentegen het surrogaatkarakter. Van Eyck imiteerde de glans van de zware brokatoestoffen door met uiterst dunne penseelstreken het gouddraad na te bootsen (p. 25). Met uiterste zorg schilderde hij de reflecties en lichtbrekingen op het oppervlak van iedere parel, elk afzonderlijk juweel of kristal. Deze kostbaarheden, die overvloedig aanwezig zijn op de sierboorden van de gewaden van Maria, Johannes de Doper en vooral van de tronende Christus, vertegenwoordigen onmetelijke schatten, omgezet in het medium van de schilderkunst. De virtuositeit van Van Eyck bereikt een hoogtepunt in de weergave van de juwelen op de prachtige mantelspeld van Christus (p. 23).

Van Eycks voorstelling van de twee engelenkoren vormt een uniek document voor de kennis van de muzikale uitvoeringspraktijk in de Nederlanden

in de late middeleeuwen. De engelen, gehuld in prachtige liturgische gewaden, staan voor een houten lezenaar waarop een gezangenboek in mensurale notatie ligt (p. 20-21). De verschillende stemregisters van het meerstemmige gezang, zoals het destijds in de Nederlanden beoefend werd, zijn in de gezichtsuitdrukkingen van de engelen herkenbaar: aan de stand van hun mond, aan hun voorhoofd dat glad of gefronst is. De 15e eeuw was de bloeitijd van de Frans-Vlaamse polyfonie of *ars nova*, waarvan componisten als Guillaume Dufay en Gilles Binchois, tijdgenoten van Van Eyck, belangrijke vertegenwoordigers waren. Terwijl de meerstemmige liedercomposities van de Frans-Vlaamse componisten in muziekhandschriften bewaard gebleven zijn, weten we nauwelijks iets over hun instrumentale begeleiding, die in die tijd immers nog niet opgetekend werd. Van Eycks voorstelling van de musicerende engelen geeft ons een idee van de wijze waarop de polyfone gezangen instrumentaal begeleid werden (p. 24). We herkennen een draagbaar orgeltje (een zogenaamd portatief), een harp en een vedel.

Tot de belangrijkste verworvenheden van Van Eycks schilderkunst behoort het landschap. Het *Lam Gods* is een van de vroegste voorbeelden van de toepassing van de atmosferische perspectief, het verschijnsel waarbij de vormen waziger en de kleuren en contrasten zwakker worden naarmate ze zich verder van de toeschouwer bevinden (p. 33). In de landschappen van het *Lam Gods* paste Van Eyck dit principe, dat pas een decennium later door Leonardo da Vinci zou worden beschreven, feilloos toe: de verste toppen van de machtige bergketen in de achtergrond van de *Strijders van Christus* (p. 30) zijn haast niet van het firmament te onderscheiden, en ook op het paneel van de *Heremieten* kleurt het silhouet van de stad in de verte lichtblauw.

Het paneel met de *Rechtvaardige rechters*, waarop men reeds in de 16e eeuw verborgen portretten van Hubert en Jan van Eyck meende te herkennen, werd in 1934 gestolen en is nog steeds niet teruggevonden. Het werd in de jaren 1950 vervangen door een kopie van de hand van de Brusselse restaurateur Jef van der Veken.



















◆ EVA ◆















PIETER BRUEGEL DE OUDE

° ca. 1525 - † 1569



Spreekwoorden
1559
Berlijn, Gemäldegalerie



Twee apen
1562
Berlijn, Gemäldegalerie

De taferelen van Pieter Bruegel de Oude behoren tot de populairste van de oude Vlaamse kunst. Zijn grappige voorstellingen van spreekwoorden en vooral zijn idyllisch-folkloristische boerenscènes worden sinds mensenheugenis als voorbeelden van het Vlaamse landleven beschouwd. Het daarmee verbonden traditionele beeld van de 'boeren-Bruegel' gaat al op Karel van Mander terug. Vóór de publicatie van diens *Schilder-Boeck* in 1604 werd Bruegel de Oude vooral als een navolger van Hiëronymus Bosch beschouwd. Volgens Lodovico Guicciardini (1567) werd hij zelfs 'een tweede Bosch' genoemd, en Giorgio Vasari (1568) vermeldde hem in één adem met 'Girolamo Hertoghen Bos'.

Van Mander schreef de eerste uitvoerige levensbeschrijving van de schilder. Hoewel hij zijn biografische informatie meer dan dertig jaar na de dood van de kunstenaar verzamelde en zijn gegevens vaak onnauwkeurig of onjuist zijn, blijft hij tot op heden de voornaamste bron aangaande het leven van Bruegel. Deze werd rond 1525 geboren, waarschijnlijk in Breda of in Antwerpen. Zijn opleiding als schilder kreeg hij in het atelier van Pieter Coecke van Aelst. Coecke was een van de meest gerenommeerde kunstenaars van de Nederlanden en droeg sterk bij tot de verspreiding van de vormentaal van de renaissance. Hij had veel gereisd en bracht het tot hofschilder van keizer Karel V. Behalve als schilder was hij ook werkzaam als ontwerper van wandtapijten en glas-in-loodramen; regelmatig liet hij zijn ontwerpen in de vorm van kopergravures reproduceren. Tussen 1527 en 1546 had Coecke een atelier in Antwerpen; na 1546 verhuisde hij naar Brussel in de buurt van het hof, waar hij tot zijn dood in 1550 zou werken. Waarschijnlijk is het daar dat Bruegel zijn vak leerde.

Bruegels naam verschijnt voor het eerst in documenten in Mechelen in 1550. Samen met Pieter Balten werkte hij er in opdracht van het handschoenmakersgilde aan een retabel voor hun altaar in de Sint-Romboutskerk. Het was Bruegel die de buitenzijden van de retabelluiken in grisaille beschilderde. Balten, die een uitstekende reputatie had als landschapschilder, was op dat ogenblik blijkbaar de meer ervaren kunstenaar, want hij nam de beschildering van de binnenzijden in kleur voor zijn rekening. In ieder geval werd Pieter Bruegel pas na de voltooiing van het werk in 1551/52 als vrijmeester in het Antwerpse Sint-Lucasgilde ingeschreven. Op dat ogenblik kan hij zich tijdelijk in de stad hebben gevestigd, maar documenten daarover ontbreken.

In 1552 bevond Bruegel zich in Italië; vermoedelijk was hij er via Lyon en over de Alpen van de Haute-Savoie heen gereisd. Nederlandse kunstenaars die vanuit Vlaanderen naar Italië reisden, waren vooral geïnteresseerd in de overblijfselen van de klassieke oudheid en in het werk van Italiaanse meesters als Rafaël en Michelangelo. Ook bij Bruegel was dat ongetwijfeld het geval, hoewel de Italiëreis bij hem vooral haar neerslag vond in tekeningen waarin hij zijn indrukken tijdens de overtochten van de Alpen verwerkte. Bruegel reisde niet alleen; hij werd begeleid door de schilder Marten de Vos en door de beeldhouwer Jacob Jonghelinck uit Antwerpen, wiens broer later een belangrijke verzameling schilderijen van

Bruegel de Oude zou bezitten. De tocht voerde Bruegel in 1553 via Rome naar Napels, en verder nog tot aan het meest zuidelijke punt van Calabrië. Later legde hij de beroemde Straat van Messina vast in een overweldigend precieze landschapstekening, die de basis werd voor een rond 1560 uitgevoerde kopergravure van een zeeslag. De terugreis naar Antwerpen verliep waarschijnlijk over Venetië, waar Bruegel zich intensief verdiepte in het werk van Titiaan en in prenten naar diens schilderijen.

Na zijn terugkeer in Antwerpen, waar hij met humanisten en geleerden als Abraham Ortelius omging, zette Bruegel in 1554/55 de indrukken die hij tijdens zijn reis had opgedaan om in meerdere pentekeningen die in opdracht van de uitgever Hiëronymus Cock in koper gegraveerd werden. In 1555/56 verscheen de twaalfdelige reeks van de *Grote landschappen*, die in het landschapsgenre een revolutie teweegbracht. Tijdens de volgende jaren leverde Bruegel aan Cock verscheidene ontwerpen voor religieuze en allegorische voorstellingen, waaronder *De zeven hoofdzonden*, *De verzoeking van de heilige Antonius* en *Het Laatste Oordeel*, die tussen 1556 en 1557 in druk verschenen. Al deze reeksen vertonen een duidelijke invloed van het werk van Hiëronymus Bosch.

Vanaf 1557 ontstonden Bruegels eerste schilderijen. Aanvankelijk moest hij als schilder nog zijn weg zoeken, maar met veel volharding verbeterde hij zijn techniek. Hij schilderde achtereenvolgens *De spreekwoorden* (1559) en *De strijd tussen Carnaval en Vasten* (1559), waarin hij de beeldspraak van zijn allegorische prenten naar het medium van de schilderkunst verlegde. Aan het einde van die ontwikkeling staan de macabere schilderijen *De triomf van de dood* en *Dulle Griet* (p. 357), waarmee hij zijn reputatie als 'tweede Bosch' bevestigde.

In 1563 trouwde Bruegel met Mayken Coecke (ca. 1545-1578), de jongste dochter van Pieter Coecke en Mayken Verhulst (1518-1599). Op aanraden van zijn schoonmoeder, een van de belangrijkste kunstenaressen van de Nederlanden, verhuisde hij naar Brussel, waar hij *De twaalf maanden*, *De boerenbruiloft* en *De kruisdraging* schilderde. Omstreden is de politieke en religieuze overtuiging van de schilder. Weliswaar had Bruegel aan het hof belangrijke beschermheren, zoals de machtige kardinaal Granvelle, maar toch schijnt hij zich in de onzekere tijd onder het bewind van Filips II niet meer veilig te hebben gevoeld. Volgens Van Mander gaf hij kort voor zijn dood zijn schoonmoeder opdracht meerdere tekeningen te verbranden waarvan de satirische inhoud hem en zijn familie de beschuldiging van ketterij kon opleveren. Bruegel stierf in 1569. Zijn twee zonen, Jan Brueghel de Oude en Pieter Brueghel de Jonge, werden door zijn schoonmoeder opgeleid en bleven nog tientallen jaren voldoen aan de vraag naar taferelen van hun overleden vader.



Boerendansen
ca. 1568

Wenen, Kunsthistorisches Museum



Boerenbruiloft
ca. 1568

Wenen, Kunsthistorisches Museum

PIETER BRUEGEL DE OUDE

De bouw van de toren van Babel

1563

Olieverf op paneel, 114 x 155 cm

Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 1026

Na zijn terugkeer uit Italië was Pieter Bruegel de Oude aanvankelijk vooral actief als tekenaar en ontwerper van kopergravures, die door de Antwerpse uitgever Hiëronymus Cock uitgegeven en verkocht werden. Met zijn taferelen uit het Oude en het Nieuwe Testament, geësceneerd tegen indrukwekkende landschapsachtergronden, verwierf hij al snel bekendheid. Ook zijn allegorische en moraliserende voorstellingen hadden veel succes; daarin greep hij regelmatig terug op de taferelen van Hiëronymus Bosch, en al spoedig behoorde hij tot diens belangrijkste navolgers. Tegen het einde van de jaren 1550 begon Bruegel zich meer en meer op de schilderkunst toe te leggen. Het begin van zijn bloeitijd als schilder valt ongeveer samen met zijn verhuizing van Antwerpen naar Brussel, waar hij zich ten laatste in 1563 vestigde.

Van de twee eigenhandige versies van de *Bouw van de toren van Babel* die bewaard zijn gebleven (de andere bevindt zich in Rotterdam) is dit de grootste en de oudste. Het paneel werd in 1604 in het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander beschreven als ‘een groot stuck, wesende eenen thoren van Babel, daer veel fraey werck in comt, oock van boven in te sien.’ Het onderwerp is ontleend aan het Oude Testament, met name het boek Genesis (11, 1-9). Daar heet het dat alle mensen op aarde slechts één taal spraken en dezelfde woorden gebruikten. Zij vatten het plan op om met tegels die zij als bouwstenen gebruikten een stad te bouwen met een toren die tot in de hemel zou reiken. Maar God dwarsboomde hun hoogmoedige plannen: Hij bracht verwarring in hun taal zodat zij elkaar niet meer begrepen en zich over de hele aarde verspreidden. Daarmee kwam er een einde aan de bouw van de stad, die de naam ‘Babel’ kreeg (het Hebreeuwse woord voor ‘verwarring’). Het verhaal gold als *exemplum* voor hoogmoed die door God bestraft wordt. De verwoesting van Babylon (Babel) als straf voor de zonden van haar bewoners wordt ook in het nieuwtestamentische boek van de Openbaring van Johannes (18) beschreven.

In theologische geschriften en ook in latere voorstellingen worden de twee verhalen vaak met elkaar verbonden. Bruegel beeldt alleen de bouw van de reusachtige toren af. Het is een kegelvormige constructie, waarvan de bouwlagen spi-

raalsgewijs omhoog lijken te lopen, zoals de windingen van een slakkenhuis. Op en rond het gebouw heerst een koortsachtige bedrijvigheid; overal zijn mensen en dieren aan het werk, en op alle niveaus zien we steigers, door tredmolens aangedreven kranen en andere bouwmachines. De enorme toren verheft zich boven een weids landschap, aan de oever van een machtige stroom die aan de verre einder in de zee uitmondt. Rechts op de voorgrond brengen enkele heel gedetailleerd weergegeven schepen en vloten materiaal naar de bouwplaats. Links en rechts van de toren kijken we uit over de huizenzee van de stad Babylon, omgeven door een monumentale stadsmuur. Bij zijn voorstelling van de torenconstructie greep Bruegel ongetwijfeld terug op tekeningen van het Colosseum die hij in 1553 tijdens zijn verblijf in Rome gemaakt had. Het amfitheater diende hem tot voorbeeld voor de structuur van het bouwwerk en bij het uitwerken van architecturale details; wellicht vond hij er ook de inspiratie voor humoristische tafereltjes, zoals wasgoed dat onder de gewelven van de toren te drogen hangt.

Waarschijnlijk liet Bruegel zich, zowel wat de compositie als wat de picturale uitwerking betreft, ook inspireren door een schilderij van Jan van Eyck met hetzelfde onderwerp. Dat werk is evenwel niet bewaard gebleven. Hoe het eruitzag kunnen we ons min of meer voorstellen aan de hand van zijn *Heilige Barbara* uit 1437 (p. 61); het is het enige schilderij dat in aanmerking komt als mogelijke voorloper van Bruegels compositie, die evenwel veel monumentaler opgevat is.

Bruegel baseerde zich niet alleen op de Bijbeltekst. Zoals vermoedelijk ook Jan van Eyck gebruikte hij tevens de *Antiquitates Judaicae* van Flavius Josephus. Links op de voorgrond is koning Nimrod, die volgens deze auteur de opdrachtgever van de toren was, met zijn gevolg voorgesteld.

De bouw van de toren van Babel ontstond wellicht in opdracht van de Antwerpse koopman Nicolaes Jonghelinck (1517-1570), die een belangrijk mecenas was van Bruegel. Jonghelincks boedelinventaris uit 1556 vermeldt meerdere schilderijen van hem, waaronder de beroemde zesdelige cyclus van de ‘Twaalf maanden’. De *Bouw van de toren van Babel* uit zijn bezit kwam later in de collectie van keizer Rudolf II in Praag terecht.





Eenen thoren van Babel, daer veel fraey werck in comt

Tijdens zijn opleiding in het Brusselse atelier van de schilder, ontwerper en architect Pieter Coecke van Aalst (1502-1550) moet Pieter Bruegel ruimschoots de gelegenheid hebben gehad om kennis te maken met het werk van Mayken Verhulst (1518-1599), de tweede vrouw van de meester. Deze uit Mechelen afkomstige kunstenares - zijn latere schoonmoeder - was al tijdens haar leven een gevierde miniaturiste die geroemd werd om haar bedrevenheid met waterverf en tempera. Het is beslist mogelijk dat zij Bruegel niet alleen de techniek van het schilderen op doek leerde, maar hem ook vertrouwd maakte met de beginselen van de miniatuurkunst. De miniatuurachtige tafereeltjes in Bruegels schilderijen en zijn vermogen om de kleinste details herkenbaar weer te geven, wijzen in de richting van een opleiding als miniaturist, iets wat door zijn vroege biografen verbazend genoeg niet vermeld wordt. De betekenis van de Vlaamse miniatuurkunst als iconografische bron voor Bruegels oeuvre wordt nog steeds onderschat; vroege bronnen bevestigen nochtans dat hij in Rome samenwerkte met de Romeinse miniatuurschilder Giulio Clovio (1498-1578), het bewijs dat hij op dat terrein inderdaad actief was.

Met zijn buitengewone rijkdom aan details behoort de *Toren van Babel* tot de schilderijen van Bruegel die niet alleen door de grootte van de figuren maar ook uit iconografisch oogpunt nauw bij de miniatuurkunst aansluiten. Het oudtestamentische verhaal was al tegen het einde van de 15e eeuw een vertrouwd thema in de Vlaamse boekverluchting; in het begin van de 16e eeuw werd het bijvoorbeeld nog geschilderd door de befaamde miniaturist Simon Bening (ca. 1483-1561), werkzaam in Brugge in de omgeving van Gerard David. Bruegel liet zich voor zijn monumentale voorstelling van de toren echter niet alleen door de miniatuurkunst inspireren; hij oriënteerde zich ook op antieke voorbeelden en ontleende belangrijke architecturale elementen aan de ruïne van het Colosseum in Rome. Hij plaatste de toren tegen de achtergrond van een uiterst gedetailleerd stadsgezicht, in een weids panoramisch landschap, dat eveneens sporen van de beschaving vertoont; zo komt de betekenis van het bouwwerk als symbool van de menselijke hybris duidelijk tot uiting.

Met een weergaloze precisie en oog voor detail schilderde Bruegel de stad met zijn bochtige straat-

jes, zijn ontelbare huizen met hun verschillende gevels en daken, de torens van de kloosters, kerken en hospitalen, de stadsomwalling met haar poorten en bolwerken, de brug over de stroom, de watermolens en de schipmolen die op de vloed drijft, waar het meel voor de bevolking van de tweestromen-metropool gemalen wordt (p. 370); buiten de stad ontwaart men nog gebouwen, zoals een kerk en een windmolen (p. 372). Even gedetailleerd weergegeven zijn de haveninstallaties aan de voet van de toren (p. 373), waar talrijke schepen het materiaal - hoofdzakelijk hout en stenen - aanvoeren dat voor de bouw van de toren vereist is. Bij het zien van deze eveneens bijzonder nauwkeurig geschilderde schepen denkt men onwillekeurig aan de prentenreeks met diverse scheepstypes die door Frans Huys en Cornelis Cort naar ontwerpen van Bruegel gegraveerd, en tussen 1561 en 1565 door Hiëronymus Cock uitgegeven werd.

Hoewel de schilder met dergelijke details bewust lijkt aan te knopen bij kunstwerken uit het verleden, waarbij hem waarschijnlijk schilderijen van Jan van Eyck en diens navolgers voor ogen stonden, moet ook rekening worden gehouden met invloeden van de eigentijdse cartografie, bijvoorbeeld de gegraveerde stadsplattegrond van Brugge die Marcus Gerards in 1562 - een jaar voor de voltooiing van Bruegels schilderij - uitgegeven had.

Ook wat de voorstelling van het bouwbedrijf betreft, lijkt Jan van Eyck voor Bruegel het grote voorbeeld te zijn geweest. Waarschijnlijk kende hij Van Eycks *Heilige Barbara* (p. 61), die zich destijds vermoedelijk in het bezit van een Gentse humanist bevond. Dit onvoltooide schilderij kan voor hem een rechtstreekse iconografische bron zijn geweest. Even anekdotisch als de Bourgondische hofschilder het bouwbedrijf van de gotische kathedralen in beeld bracht, schildert Bruegel de koortsachtige bedrijvigheid op en rond de toren. Daarbij geeft hij blijk van een opvallende technische belangstelling voor bouwmachines, zoals door tredmolens aangedreven kranen en takels. Opmerkelijk is ook hoe de toren - de spits ervan reikt letterlijk tot in de wolken - gedeeltelijk uit de rotsen gehouwen wordt (p. 376), waarbij talrijke arbeiders in de weer zijn om door steunwerkzaamheden een grondverschuiving te verhinderen.

















FOTOVERANTWOORDING

BPK - Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München
107-119; 130(b); 341-345

BPK - Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlijn
171-177

Bridgeman Art Library
154(o); 155(o); 291(o)

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel - foto: J. Geleyns
123-129; 145-153; 459-467

Kunsthistorisches Museum, Wenen
349-353; 369-379; 389-395; 419-427; 451-455

Lukasweb - foto's Hugo Maertens
13-34; 49-59; 61-67; 95-105; 133-143; 157-167; 179-187; 188(o); 203-213; 223-235; 237-245;
293-305; 316; 319-327; 407-417

Museo Nacional del Prado, Madrid
71-79; 83-93; 249-257; 259-273; 275-289; 331-337; 399-405; 429-437; 471-479

Muzeum Narodowe w Gdańsku (Nationalmuseum), Gdansk - foto's Hugo Maertens:
191-201

RMN - Musée du Louvre, Parijs - foto's Hugo Maertens
35-47; 307-315; 441-449;

Scala, Florence © 2013
220(o); 246(b); 346(o); 396(o); 397(b); 438(o); 439(o); 456(b); 468; 469; 480

Scala, Florence © 2013 - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali
155(b); 338(b)

Stad Antwerpen - foto's Bart Huysmans en Michel Wuyts
357-367; 483-491

The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence © 2013
120(b); 154(b); 346(b)

The National Gallery Londen/Scala, Florence © 2013
221(o); 290(o); 397(o)

The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence © 2013
328(o); 347(o)

White Images/Scala, Florence © 2013
221(b)

Lukas

ART IN FLANDERS

WWW.LUKASWEB.BE

Lukasweb.be is de online beeldenbank met topstukken, meesterwerken en collecties uit Vlaamse musea en Erfgoedorganisaties. De foto's zijn geschikt voor de meest veeleisende toepassingen.

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

TEKST	Till-Holger Borchert
VERTALING	Irene Smets en Dirk Vandemeulebroecke
VORMGEVING	Koen Bruyñeel
ZETWERK	Keppie & Keppie bvba
AFBEELDINGEN	COVER Peter Paul Rubens, <i>De vier werelddelen</i> , ca. 1615, Wenen, Kunsthistorisches Museum (fragment)
	BACK COVER Jan van Eyck, <i>De Madonna met kanunnik Joris van der Paele</i> , 1434-36, Brugge, Musea Brugge, Groeningemuseum (fragment)
PAGINA 2	Hiëronymus Bosch (De Meester van de hooiwagen), <i>De hooiwagen</i> , ca. 1515-20, Madrid, Museo Nacional del Prado (fragment)
PAGINA 4	Pieter Bruegel de Oude, <i>De bouw van de toren van Babel</i> , 1563, Wenen, Kunsthistorisches Museum (fragment)
PAGINA 6	Hugo Van der Goes, <i>De dood van Maria</i> , ca. 1475, Brugge, Musea Brugge, Groeningemuseum (fragment)
PAGINA 8	Rogier Van der Weyden, <i>De kruisafneming</i> , ca. 1435, Madrid, Museo Nacional del Prado (fragment)

© Uitgeverij Lannoo, Tiel, 2013

ISBN 978 94 014 1285 8 - D/2013/45/411 - NUR 646

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.