

## **Samenvatting Een kruis van kerken rond Koenraads hart – Aart J.J. Mekking**

In 1039 overleed keizer Koenraad in Utrecht en zijn zoon, Hendrik III, volgde hem op als koning en later ook als keizer(1046–1056). De ingewanden van de overleden keizer Koenraad werden in de Utrechtse Dom geplaatst.

Hendrik III had een hechte band met zijn vader Koenraad en de stichting van het Utrechts kerkenkruis is hier waarschijnlijk het gevolg van. Dit kerkenkruis bestaat uit de Pieterskerk in het oosten, de Mariakerk in het westen, de Janskerk in het noorden en de kerk van Sint Paulus in het zuiden met als middelpunt de Dom. De Mariakerk werd veertig jaar later toegevoegd door bisschop Koenraad en hij voltooide hiermee het kerkenkruis dat grotendeels door bisschop Bernold tot stand was gebracht.

Het kerkenkruis kan op nog twee andere plaatsen gevonden worden: Bamberg en Paderborn.

Overeenkomsten tussen de drie plaatsen zijn dat de koning een actieve rol speelde en dat het bisschopszetels waren. In Bamberg ontstond het kerkenkruis door samenwerking tussen koning Hendrik II en bisschop Eberhard I en in Paderborn door de tot keizer gekroonde Hendrik II en bisschop Meinwerk. De aanleiding tot de stichting van het kerkenkruis in Bamberg was de oprichting van een bisdom en in Paderborn was het de 'Renovatio' van een bisdom.

Het kerkenkruis verwijst naar het kruis van Christus, het veldteken van de zegevierende Heiland die dood en zonde had overwonnen en het werd beschouwd als weermiddel tegen het kwaad. Ook verwijst het naar het Hemelse Jeruzalem, een stuk hemel op aarde.

## **SAMENVATTING TEKST 1 VOOR COLLEGE 2**

### **SAMENVATTING**

De schrijver van dit artikel, Dick E. H. de Boer, presenteert gegevens uit archieven en andere schriftelijke bronnen die het mogelijk maken de activiteiten van beeldhouwers aan het hof omstreeks 1400 te reconstrueren. Door oorlogen, Beeldenstorm en ook door verandering van smaak zijn heel weinig Hollandse beeldhouwwerken uit de middeleeuwen bewaard gebleven, tot grote ergernis van menig (kunst)historicus.

Het artikel begint met het schetsen van het culturele klimaat in de late 14<sup>e</sup> eeuw in Holland, dat zich mede door de verplaatsing van de grafelijke residentie van de Beierse hertogen naar Den Haag gunstig ontwikkelde. Hiervan getuigen o.a. de grafelijke rekeningen en enkele kunstwerken, waaronder de bekende 'Vispartij' uit c. 1420.

Het feit dat er omstreeks 1400 nog nauwelijks een traditie van prestigieuze sculptuur was ontstaan in Holland wordt aangetoond met de voorbeelden van de gang van zaken na het overlijden van de Hollandse graven uit het Beierse tijdvak. Vervolgens merkt de schrijver op dat behalve de voorbeelden van beeldhouwers als Claus Sluter, die in het buitenland hun licht op gingen staken, er ook buitenlandse kunstenaars naar Holland werden gehaald indien nodig.

Jacob van Minniken (uit München) werkte bijvoorbeeld van 1388 tot 1397 in Den Haag, onder meer aan het graf van Margaretha, gravin van het Beierse Huis, die in 1386 overleden was.

Latere leden van het Beierse Huis werden in hetzelfde graf begraven, maar kregen wel ieder een eigen standbeeld. Zo ook Gravin Jacoba, voor wie ene Jorijs de beeldsnijder in 1440 een standbeeld maakte. Deze Jorijs maakte tevens deel uit van een groep kunstenaars die werk afleverden voor de St. Pieterskerk in Leiden.

Het hof boette aan belangrijkheid in terwijl de steden een belangrijker rol gingen spelen in de Hollandse beeldhouwkunst omstreeks 1400.

### **“DE GEBROEDERS VAN LIMBURG TUSSEN NIJMEGEN, BOURGES EN PARIJS”**

**Auteurs: Willy Niessen, Pieter Roelofs, Mieke van Veen-Liefink**

In 1855 ontdekt hertog Aumale de **“Très Riches Heures du Duc de Berry”**. Met behulp van Nijmeegse schepenprotocollen is geprobeerd het leven te reconstrueren van de makers, de Gebroeders Van Limburg.

**Vader Arnold** was ‘beeldensnijder’, **moeder Metta** de dochter van **Willem Maelwael**, hofschilder van Willem I van Gelre. Zij kregen zes kinderen, waaronder:

- **Herman** : +/- 1385
- **Paul** : 1386/87
- **Johan** : +/- 1388

De families Maelwael en Van Limburg waren niet onvermogen en bezaten onroerend goed in Nijmegen.

Rond 1398: Herman (13) en Johan (10) gaan in Parijs in de leer bij een goudsmid, waarschijnlijk op voorspraak van oom, **Johan Maelwael**, hofschilder.

1402 : Johan en Paul werken voor Filips de Stoute aan de **‘Bible Moralisée’**. Na zijn overlijden komen de broers in dienst bij **Jean de Berry**, fervent verzamelaar en liefhebber van handschriften. Tussen 1405 en 1409 werken ze aan de **‘Belles Heures du Duc de Berry’**.

De relatie met Jean de Berry was bijzonder. Hij betaalde goed en gaf dure geschenken. De broers waren zelf inmiddels vermogen en leenden Jean de Berry ook geld.

Paul behoorde in ieder geval tot de directe kring rond de hertog.

In 1410–11 verblijven de broers veelvuldig in Parijs en verkopen bezittingen in Nijmegen.

Ze werken aan minimaal drie losse miniaturen voor de ‘Très Belles Heures de Notre Dame’ en de ‘Petites Heures’ en het frontispice voor een handschrift.

**In 1411 beginnen zij aan de ‘Très Riches Heures’.**

1415: Johan en Herman worden kamerdienaar van De Berry. Paul was dat al eerder.

9 maart 1416: † Johan. Een half jaar later overlijden Herman en Paul, evenals Jean de Berry († juni 1416)

In de inventaris van Jean de Berry is een verwijzing gevonden naar de ‘Très Riches Heures’. Het was nog niet af en werd jaren later voltooid door andere schilders.

College 3 – tekst 3: Pieter Roelofs. **Johan Maelwael, hofschilder tussen Gelre en Bourgondië**

Docent: W. van Welie

In het laatste kwart van de 14e eeuw maken Herman en Willem Maelwael heraldisch schilder- en edelsmeedwerk in opdracht van het hof van de hertog van Gelre. In hun Nijmeegse atelier ontvangt Johan, Willems zoon, zijn opleiding. Zijn zuster trouwt in de familie Van Limburg en is de moeder van de beroemde gebroeders.

Eind jaren 80 trekt Johan naar Frankrijk, waar het heraldisch schilderwerk ook in opkomst is. Uit bronnen blijkt dat hij in 1396 een opdracht in Parijs ontvangt. Later dat jaar wordt hij benoemd tot leider van de werkzaamheden in het Kartuizer klooster te Champmol in de (streek) Chartreuse, niet alleen als heraldisch maar ook als tableaux schilder. Naast religieus werk (altaarstukken) blijft hij heraldisch werk maken voor het Bourgondische hof. Ook verzorgt hij de polychromering van de stenen Calvariegroep van Claus Sluters Mozesput.

Maelwael wordt beschouwd als de maker van de tondo Grote ronde Pietà, dat vanwege de verbeelding van de Heilige Drieëenheid een van de vroegste voorbeelden van een zogenaamd God-de-Vader-pietà is. De toeschrijving wordt ondersteund door enerzijds de religieuze voorstelling, waarvan de houding sterke gelijkenis vertoont met een latere miniatuur van de gebroeders Van Limburg (die mogelijk geïnspireerd waren door het werk van hun oom). Anderzijds staat op de verso-zijde van het paneel het heraldisch wapen van hertog Filips de Stoute afgebeeld. De toeschrijving blijft echter een hypothese.

In 1415 overlijdt Maelwael. Henri Bellechose zet zijn werk voort; o.a. het Dyonisius altaarstuk (vermoedelijk 1 van de 5 altaarstukken begonnen in 1398) dat stilistische overeenkomsten met het voornoemde tondo vertoont. Identificatie van Maelwaels werk is moeilijk. Toeschrijvingen in het verleden zijn sindsdien veelal herroepen. De Grote ronde Pietà is zeer waarschijnlijk van zijn hand. Echter, men weet alleen zeker dat zijn handtekening uit 1403 toegevoegd aan zijn zegel van zijn hand is. Artikel Panofsky, Erwin. Early Netherlandish Painting. It's Origins and Character (volume one)

Docent                      Claudine Chavannes

Het artikel draait om het toeschrijven van kunstwerken aan Jan en Hubert van Eyck, en dan in het bijzonder het toeschrijven van miniaturen uit de Turin-Milan Hours. Allereerst wordt een praktisch probleem genoemd: er zijn vrijwel geen geschriften waarin staat welke kunstenaar voor welk kunstwerk verantwoordelijk was, men kan slechts toeschrijven op basis van stilistiek.

Dan volgt een analyse van een aantal miniaturen uit het getijdenboek Turin-Milan Hours. De naam Hulin de Loo wordt genoemd, hij maakte een onderverdeling in een "Hand H" en "Hand G".

De "H"-groep is inferieur ten opzichte van de "G"-groep, de kwaliteit is minder en er is minder sprake van homogeniteit. De "Hand H" is weliswaar telkens dezelfde hand, maar er zijn verschillende vormen van expressie en verbeelding gebruikt. Sommige werken kenmerken zich door een voorgrond gevuld met massieve vormen, overvloedige stoffen die in hoekige, kronkelige plooiën vallen, anderen maken juist een ruimtelijke indruk en hebben een zekere delicaatheid.

Al met al moet de "Hand H" meer worden gezien als een "imitator" dan als een "inventor".

“Hand G” kan worden gezien als verfijnd, consistent, en origineel. Geen van deze werken is ontmaskerd als kopie en dat zal ook nimmer gebeuren. De figuren zijn dun en gracieus, de draperieën zacht en nauwsluitend. Alleen de perspectiefwerking is nogal simpel, doch doeltreffend.

Het lijkt het meest logisch dat “Hand G” de jonge Jan van Eyck is. “Hand G” wordt ook nog wel eens toegeschreven aan Albert Ouwater. Dit is onjuist op historische gronden, hij was duidelijk van een latere generatie dan van Eyck. “Hand G” kan het beste worden gezien als een inleiding op de latere, met zekerheid aan Jan van Eyck toegeschreven werken.

Samenvatting van de tekst Marrow bij het college van 15-9!

### **Groepsopdracht week 3**

#### **C. Chavannes-Mazel**

##### **Defour : ‘The Golden Age and the Book of Honours of Catherine of Cleves’**

In zijn artikel ‘The Golden Age and the Book of Honours of Catherine of Cleves’ legt Defoer verbanden tussen de 17de eeuwse Nederlandse schilderkunst en miniaturen die ten tijden van de 15de eeuw in de noordelijke Nederlanden zijn ontstaan. Defoer omschrijft eerst de kenmerken die voor het oeuvre van de Nederlandse schilderkunst van het gouden tijdperk zo typerend zijn.

De realistische uitbeelding van het Hollandse landschap en met name de detailgetrouwe weergave van het intieme, alledaagse huishoudelijke leven, meestal nog voorzien van een verborgen en symbolische ondertoon, is volgens hem hetgene wat deze kunst belichaamt en zo uniek maakt binnen Europa. Parallellen daartoe kan Defoer enkel en alleen in 15de eeuwse miniaturen herkennen. Ten opzichte van getijdenboeken uit Frankrijk of de zuidelijke Nederlanden, die veel welderiger waren opgemaakt omdat ze betrekking hadden tot de hofse cultuur, waren de Hollandse getijdenboeken eerder op intimiteit en vertrouwdheid gericht, gepaard met een hoge graad aan realisme. Men verbeeldde voornamelijk religieuze gebeurtenissen in een alledaagse en eigentijdse omgeving en voorzag het geheel bovendien nog van een zinspeling op de vroomheid en devotie van degene die de miniatuur bezat. Het mooiste voorbeeld daarvan is volgens Defoer het getijdenboek van Katharina van Kleef, dat eveneens uitmunt door een uiterst realistische weergave van de alledaagse wereld waarin bijbelse verhalen zich afspelen.

Juist dit nauwgezette realisme en de voorkeur om religieuze thematieken voor een simpele, eigentijdse achtergrond te plaatsen is na Defoers mening hetgene wat de geest van zowel de Nederlandse schilderkunst uit de 17de eeuw als de boekenverluchting in de Noordelijke Nederlanden ten tijden van de 15de eeuw uitmaakte en alleen werd onderbroken door de geïdealiseerde, renaissancistische invloed uit Italië in de 16de eeuw. Vandaar wordt er ook gesproken van een gouden tijdperk gedurende de middeleeuwen, dat hetgene uit de 17de eeuw reeds vooraangekondigde.

**296 woorden**

##### **Chavannes-Mazel: ‘De artistieke wereld van de Meester van Katharina van Kleef’**

Dit artikel wil het ontstaan van het oeuvre van de meester van Katharina van Kleef verklaren en vervolgens plaatsen in zijn eigen periode. Chavannes schetst vooraf

een beeld van het Beierse hof in Den Haag dat eind van de 14de eeuw, door strategische huwelijken tussen machtige vorstenhuizen, de status van een cultureel centrum verwierf en voortaan internationale kunstenaars als Van Eyck aantrok, wier werken zich de meester van Katharina van Kleef tot voorbeeld kon nemen.

Chavannes laat hier middels een Eyckiaanse tekening zien hoe zich diens invloed als een lijn door de Nederlandse kunst van de 15de eeuw trekt. Van Eycks Aanbidding ligt blijkbaar ten grondslag van een heleboel daaropvolgende afbeeldingen. Ook met Katharina's getijdenboek laten zich overeenkomsten constateren. Daarom spreekt Chavannes van een lange visuele traditie waarin ook de meester van Katharina van Kleef een belangrijke schakelfunctie inneemt. Ernaast hadden blijkbaar ook kunstenaars uit de zuidelijke Nederlanden zoals Campin invloed op Nederlandse miniaturen. Ook Campins werken werden opgenomen in een wijdvertakt repertoire waaruit kunstenaars zoals Katharina's meester konden scheppen, wat het moeilijk maakt om miniaturen aan één iemand te relateren. Volgens Chavannes verzint de kunsthistorische logica een meester vanwege stijlistische overeenkomsten, terwijl het eigenlijk onmogelijk is dat één oeuvre van dezelfde persoon afstamt. De kunst in Katharina's tijd draaide voornamelijk om navolging. Iets bewust nieuw componeren was nog geen doel op zich. Vandaar vermoedt Chavannes een meerhandigheid in het werk van Katharina's meester. Hoewel veel details van voorstellingen in deze periode steeds opnieuw opdaagden, laten zich toch stijlistische onderscheiden vaststellen.

Niettemin vindt Chavannes het terecht om anonieme meesters aan opdrachtgevers te relateren, aangezien kunstenaars zich voortdurend aan wier wensen aanpasten en we juist daarom overeenkomsten qua composities kunnen vaststellen. Een verandering in meesters van Katharina van Kleef zou derhalve ook niet verhelderend zijn, wanneer men een miniatuur wil toeschrijven.

**300 woorden**

**Gregory T. Clark**

**The Montfoort Hours (Vienna, National Library of Austria, Cod. S.n. 12878),  
Willem Vrelant and the Master of Catherine of Cleves**

Het Montfoort getijdenboek is een rijk geïllustreerd handschrift gemaakt rond 1450. Rondom het getijdenboek is een aantal discussiepunten aan te wijzen waarover wetenschappers zich de afgelopen eeuw over hebben gebogen.

De opdrachtgever is waarschijnlijk Willem van Montfoort. Dit is af te leiden uit de wapenschilden die op de decoraties afgebeeld zijn. Ook is er aangedragen dat niet Willem, maar Lodewijk van Montfoort gelinkt moet worden aan het handschrift. Deze neef van Willem zou het boek cadeau hebben gekregen van zijn vrouw Beatrix. Het Montfoort getijdenboek bevat drieëntwintig miniaturen. Twintig van deze miniaturen worden toegeschreven aan Willem Vrelant. De drie overige worden meestal toegeschreven aan de meester van het getijdenboek van Catharina van Kleef, maar ook soms aan de Catharina van Kleef Laatste Avondmaal meester. De datering 1450 is afgeleid aan de kalender in het getijdenboek die in 1450 begint. De plek waar het boek gemaakt zou zijn heeft tot de meeste discussie geleid. Aanvankelijk werd het handschrift gelokaliseerd in Utrecht. De familie Montfoort is immers een Utrechtse familie. Ook aan de hand van verschillende details in de verluchting en de versieringen zou een lokalisatie in Utrecht te rechtvaardigen zijn.

De andere mogelijke stad die in aanmerking komt is Brugge. Inderdaad had de familie Montfoort veel verwanten daar. Ook aan de hand van stilistische kenmerken wordt de oorsprong eerder in de Zuidelijke dan in de Noordelijke Nederlanden geplaatst.

Wat echter het meest aannemelijk lijkt is dat het getijdenboek gedeeltelijk in Utrecht en gedeeltelijk in Brugge gemaakt is. Zeker weten we dat Vrelant rond 1450 in Brugge heeft gewerkt en zeer waarschijnlijk is dat hij daarvoor in Utrecht werkzaam was. Ook de nauwe artistieke banden tussen de twee steden maken deze gecombineerde lokalisatie aannemelijk.

**282 woorden**

**J.H. Marrow**

**Inroduction. Multitudo et Varietas: The Hours of Catherine of Cleves**

Het getijdenboek van Catharina van Kleef (begonnen ca. 1440) steekt in zijn soort ver boven de meeste soortgelijke boeken uit dezelfde tijd en plaats uit. Hiervoor is een aantal oorzaken aan te wijzen waarvan dit artikel de belangrijkste zal behandelen.

Allereerst moet de sociaal-culturele context bekeken worden. De opdrachtgeefster, Catharina van Kleef, maakte deel uit van een van de invloedrijkste hoven van die tijd. Het uitgebreide en afwijkende literaire en picturale programma alsmede het feit dat het getijdenboek geschreven is in het Latijn duiden hierop.

Het getijdenboek zelf onderscheidt zich echter allereerst door de rijkheid en kwaliteit van de miniaturen. Ook het aantal miniaturen roept bewondering op. Zo bevat het getijdenboek het enorme aantal van 18 paginagrote illustraties en 131 illustraties van een halve pagina.

Over de kwaliteit van de miniaturen kan dus gezegd worden dat zij erg hoog is. Er wordt in de verluchting veel ontleend aan grote meesters zoals van Eyck en Campin/meester van Flémalle. De meester van het getijdenboek van Catharina van Kleef heeft echter vaak louter elementen in plaats van hele voorstellingen overgenomen waarna hij deze elementen tot een nieuw en innovatief geheel heeft gesmeed.

Wat verder opvalt, zijn de decoraties rondom de tekst en miniaturen. In plaats van de eerder gebruikelijke wijnranken en gestileerde bloemen omgeeft hij de illustraties met uitgebreide bloemmotieven, christelijke symbolen en monsterachtige wezens, maar ook met scènes en gebruiksvoorwerpen uit het dagelijks leven. Niet al deze decoraties sluiten direct aan op de inhoud van de desbetreffende pagina. Eerder lijkt het aannemelijk dat voor zulke bonte decoratie is gekozen om elke pagina een eigen identiteit te geven en zo gemakkelijk herkenbaar te maken.

Tenslotte is dit getijdenboek er meer dan zijn voorgangers in geslaagd de vroomheid van de opdrachtgever weer te geven en zo Catharina's plek in de hemel veilig te stellen.

**300 woorden**

**Samenvattingen:**

Docent: C. Broekhuijsen

Datum: 24 september 2009

[Samenvatting van het artikel van P.T.A.Swillens. 'De Utrechtse beeldhouwer Adriaen van Wesel ± 1430–\(na\) 1489'.](#)

Onze Illustre Lieve Vrouwe–Broederschap in Den Bosch bezit twee zijvleugels met de voorstellingen ‘Keizer Augustus met de sybille’ en ‘Johannes op Patmos’. Zij hebben waarschijnlijk deel uitgemaakt van een groot altaar dat omstreeks 1475–1480 moet zijn vervaardigd.

In 1475 besloot de Broederschap een nieuw altaar te laten maken voor haar nog te bouwen kapel in de St. Janskerk. Zij nemen contact op met Adriaen van Wesel uit Utrecht. Van Wesel verplicht zich om het altaar binnen twee jaar (1477) af te leveren voor het bedrag van 350 Rijnse guldens. In 1477 wordt het altaar o.l.v. Adriaen van Wesel in de kerk opgesteld, want de kapel was nog niet klaar.

In 1488–89 krijgt het altaar twee luiken die door Jheronimus Bosch aan de buitenkant met de voorstelling van Abigaël en Nabal worden beschilderd. Helaas is hiervan niets bewaard gebleven. In 1493 wordt het altaar naar de nieuwe kapel overgebracht.

Het altaar is gewijd aan Onze Lieve Vrouwe. In 1508 wordt het altaar gepolychromeerd. Pas in 1522 worden de binnenkanten van de luiken beschilderd door Gielis van Hedel uit Brussel met de scènes ‘Koning Salomon en zijn moeder Bethseba’ en ‘Abisag en Adonias’.

Met de beschikbare notities kan de volgende reconstructie van het altaar gemaakt worden. De middenpartij bestond uit een nis waarin een beeld van Maria stond. Verder bestond het altaar uit een groot aantal delen met op elk deel een scene uit het leven van Maria. Ook de zijkanten bestonden uit meerdere delen of kasten boven elkaar.

De beeldengroepen de ‘Musicerende engelen’ een ‘Knielende Madonna en een fragment van de groep de ‘Geboorte van Christus’ allen in het bezit van het Rijksmuseum, vertonen een treffende overeenkomst met de beeldengroepen van het altaar. Waarschijnlijk behoorden deze groepen ook tot het altaar van de Broederschap. Dit is minder zeker van het meesterstuk van Adriaen van Wesel ‘Het sterfbed van Maria’ de ‘Ontmoeting van Maria en Elizabeth’ en ‘Maria met kind’ (allen Rijksmuseum)

Adriaen van Wesel heeft veel belangrijke werken uitgevoerd o.a. in Utrecht voor het hoofdaltaar van de Domkerk en in Delft voor de Nieuwe Kerk.

## **Samenvatting van het artikel van W.Halsema–Kubes. ‘Het Maria–altaar voor de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s’–Hertogenbosch’.**

### **Geschiedenis**

In 1475 geven de proosten van de Broederschap Adriaen van Wesel opdracht een nieuw altaar te maken. Het oude was door de brand van 1463 ernstig beschadigd. In 1477 wordt het altaar afgeleverd. In 1489 worden de zijluiken door Jheronimus Bosch aan de buitenkant beschilderd en in 1508 werd het altaar gepolychromeerd door Jan Claessens. In 1523 werden door Gielis Panhedel de binnenkanten van de luiken beschilderd. Het altaar bleef gespaard voor de Beeldenstorm van 1566 en heeft tot 1629 in de St.Jan gestaan. Wat er daarna mee is gebeurd, is onbekend.

### **Vorm en iconografie**

De rekeningen van de Broederschap leveren de volgende gegevens over de vorm en de iconografie van het altaar. Het altaar was gewijd aan Maria en er stonden twee profeten op waarvan de een waarschijnlijk Jesaja zal zijn geweest. Bovenop stond een Mariabeeld in een tabernakel waarin ook een God de Vader was afgebeeld. Het retabel had een preadella. Met behulp van de bewaard gebleven vleugels weten dat het verhoogde gedeelte 125cm breed en 86,5cm hoog geweest moet zijn. De totale

breedte minstens 6m in geopende toestand, veel breder kan niet daar de kapel 8,6m breed is.

Met de bekende groepen de 'Visitatie' de 'Musicerende engelen' de 'Knielende Madonna' en het 'Sterfbed van Maria' kunnen we de volgende delen van een cyclus reconstrueren: Annunciatie, Visitatie, Geboorte van Christus, Aanbidding der Koningen, Sterfbed van Maria, Augustus en de Sybille, Johannes op Patmos en een Boom van Jesse.

Met behulp van de bestaande beelden moet de totale hoogte van het retabel minstens 230cm zijn geweest, zonder preadella.

### **Conclusie**

Het altaar behoorde tot het vroege altaartype met een verhoogd middengedeelte maar met rechte zij- en bovenkanten. De vleugels die ook beeldhouwwerken bevatten werden later beschilderd. Op de vlakke bovenkanten stonden beelden en op het verhoogde gedeelte het 14e eeuwse Mariabeeld. Het was een kostbaar altaar vervaardigd door Adriaen van Wesel en waaraan o.a. Jheronimus Bosch had meegewerkt.

### **Samenvatting van het artikel van J. Koldeij. 'Werk van Jheronimus in de Sint-Jan'.**

In een kroniek (Historia chronologica oppidi Buscoducis) wordt chronologisch de geschiedenis van de stad Den Bosch opgetekend.

In deze kroniek wordt vermeldt, dat Jheronimus Bosch de panelen van het altaar van het hoogkoor heeft geschilderd. Dit eerste werk stelt de zesdaagse schepping van de wereld (opus creationis hexameron mundi) voor.

Ten tweede staat in deze kroniek vermeld, dat Bosch de panelen van het altaar van Maria in de Broederschap heeft geschilderd. Dit werk beeldt de geschiedenis van Abigail en David en van Salomo en Bathseba uit.

Ten derde staat er in kroniek vermeld, dat in de kapel van het mirakelbeeld nog een altaarstuk van Jheronimus Bosch te vinden is. Dit is de aanbidding van de drie koningen.

### **Drie koningen**

Dit altaarstuk is naar alle waarschijnlijkheid niet te identificeren als bewaard gebleven. De omschrijving doet denken aan een triptiek van een kunstenaar uit de omgeving. De geschenken krijgen een zwaar accent in plaats van de aanbidding, zoals bij de 'aanbidding der Koningen' in Rotterdam en New York. De geschenken staan voor deugden geloof, hoop en liefde. Wellicht zijn dit de overgeleverde panelen geschilderd door Bosch, hoewel dit niet met zekerheid is te zeggen.

### **Schepping van de wereld – tuin der Lusten**

Visitatie gesprekken in 1615 vermelden, dat de panelen van de 'tuin der Lusten' onzedelijk zijn (te veel naaktheid). De luiken worden in 1617 overgebracht naar het stadhuis van Den Bosch. Op het luik staan o.a. hellemonsters. Het is onontkoombaar te concluderen, dat het om een versie gaat, die we nu de 'tuin der lusten' noemen. Ook is er een geschreven belofte bewaard gebleven, waarin de oudste broer van Jheronimus Bosch in 1481 de aflevering van dit werk beloofd.

### **Broederschapretabel**

Dit retabel is door de Utrechtse beeldsnijder Adriaen van Wesel in 1477 opgeleverd. Het schilderwerk van dit retabel wordt aan Jheronimus Bosch toegeschreven. Tussen 1508/1509-1510/1511 wordt het gepolychromeerd en van bladgoud voorzien.

Bosch geeft samen met de bouwmeester van de Sint Jan adviezen over de aanpak van het polychromeren.

### Green Art Studies and the Local Subconscious

#### Elisabeth de Bievre

'Green Art Studies' (GAS) verwacht van ons dat we de invloed van de lokale geografische omgeving op de sociale, economische en historische context overdenken.

GAS ontkent niet de rol van de historische, politieke, economische, religieuze en maatschappelijke aspecten, maar zien deze niet als primaire invloeden. Er moet eerst gekeken worden naar de natuurlijke omgeving van een plaats voordat je kunt kijken naar de geschiedenis en de cultuur.

GAS brengt twee consequenties met zich mee:

- we moeten meer nadruk leggen op de gedeelde ervaringen van de maker en de gebruiker.
- het leidt de aandacht af van individuele bedoelingen, de nadruk komt nu meer te liggen op de ervaringen van het onderbewuste.

Wanneer we het over het onderbewuste hebben, moeten we meer aandacht schenken aan het gevoel en vooral het visuele.

Visuele ervaringen blijven autonome invloeden voor elk individu. Deze vinden vaak een uitweg in kunst, architectuur en in andere materiële cultuuruitingen. Reacties hierop zijn meestal cultuur- en plaats gebonden, dit vanwege het verschil in ecologie en de interactie tussen de natuur, tijd en cultuur.

GAS zoekt naar de relatie tussen voortdurende veranderende geografische condities, historische bijdragen en de lokale kunstproducties.

Nederland van de zeventiende eeuw wordt gezien als een 'test case' omdat:

- Nederlandse kunst gezien wordt als een losstaand fenomeen.
- Nederlandse kunst alleen in sociale termen wordt uitgelegd.

GAS onthult dat:

- Er niet iets bestaat zoals Nederlandse kunst, wel bestaat er een groep van verschillende kunst uit verschillende steden.
- Er een sociaal verschil tussen de steden is, dit komt niet door het verschil in sociale systemen, maar door de geografische ligging.

Geologische en klimatologische factoren hebben invloed op de ontstaansgeschiedenis van een stad. De cultuur en kunstproducties van die stad laten een direct verband zien met die geologische en klimatologische 'groene' factoren.

De vijf beroemdste steden van de zeven provinciën waren Dordrecht, Haarlem, Delft, Leiden en Amsterdam. Deze steden profiteerden elk op hun eigen manier van hun ligging en de omstandigheden waarin zij verkeerden. Elk van deze steden kreeg zo

een eigen sfeer en uiterlijk, van grimmig en donker tot welvarend en kleurig. Deze taferelen inspireerden vele (Nederlandse) kunstenaars zoals Gerrit Dou, Pieter Lastman en anderen.

Zo zien we in Amsterdam dat men door handel kennis kreeg van andere culturen en deze tot zich maakten. Hierin ligt de essentie van de GAS al verborgen.

Aantal woorden: 389.

Artikel : M. Bury, 'The Producers of Prints: their Roles and Relationships', in: M. Bury, *The Print in Italy 1550–1620*, London 2001, pp. 68–80.

Docent : E. Kolfin

---

Theoretisch is het mogelijk dat de uitgever van een prent, eveneens de geldschieter, de ontwerper en de graveur was. Echter, deze handelingen waren veelal verdeeld onder diverse mensen, met alle complexiteit van dien betreffende contracten en meer.

In de 16<sup>e</sup> eeuw kon men als uitgever fungeren terwijl hij eveneens fungeerde als:

- De ontwerper:
  1. De ontwerper eveneens graveur.  
De ontwerper van de voorstelling die zelf de voorstelling bewerkte tot een ets en deze ook uitgaf.
  2. De ontwerper die samenwerkt met een professionele graveur.  
De ontwerper leverde veelal het ontwerp bewerkt voor een gravure aan. De graveur moest een onafhankelijk meester zijn, in staat tot het afsluiten van een contract.
- De graveur  
De graveur nam zelf het initiatief tot een gravure. Hij maakte de tekening of werd daarbij geholpen door een tekenaar.
- De drukker en prenthandelaren  
Zij handelden o.a. in prenten en betrokken zichzelf bij het op grote schaal uitgeven van commerciële prenten. Dit hield in; het coördineren van het ontwerp, de uitvoering, het drukken, het distribueren en de daarbij behorende financiële risico's van deze, veelal lange termijn investeringen.
- Vennoot  
De vennoten deelden de kosten voor het graveren van de tekeningen, het afdrucken van de platen en de distributie, net als de opbrengsten van de verkopen.

Naast de prenten uitgegeven als origineel was er ook een grote verspreiding van kopieën en replica's.

De kopieën werden veelal uitgegeven zonder toestemming van schepper en/of oorspronkelijke uitgever. Replica's werden veelal via verworven rechten uitgegeven, bijvoorbeeld door een vennoot die het werk verspreidde op een andere locatie.

Eind 16<sup>e</sup> eeuw was het gebruikelijk, met de hoop op financiële steun, prenten te wijden aan personen, waarvan de naam werd weergegeven in de prent. Zodoende plaatste de prentmaker zich in de positie van de cliënt van de gewijde en verwierf hij naamsbekendheid.

Samenvatting groep 2: Eva Smeele, Raymon Ojevaar, Milenne Onrust (5750547)

### **Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw.**

Eric Jan Sluijter

In dit artikel wordt de toename van schilderijen en schilders in de eerste decennia van de 17<sup>e</sup> eeuw in Holland besproken. In het verlengde van deze ontwikkeling zullen ook de technische veranderingen, economische competitie en artistieke emulatio die, aan deze toename hebben bijgedragen, besproken worden. Een ander belangrijk onderdeel is het feit op welke wijze de schilderijen hun plaats kregen in de huizen van de gegoede Hollandse burgerij.

Aangenomen wordt dat de toename van de schilders en schilderijen te danken is aan de immigranten afkomstig uit Brabant en Vlaanderen. Echter in het begin van de 17<sup>e</sup> eeuw is de productie van schilderijen nog voornamelijk in de handen van de autochtone schilders en was de deelname van de zuidelijken niet erg significant. De vraag naar de goedkopere decoratieschilderijen was vooral afkomstig uit de hoek van de zuidelijke immigranten welke zich permanent vestigden in de Hollandse steden. Om aan deze vraag te voldoen, werd de markt aangevuld met goedkope schilderijen uit Antwerpen, wat voor grote onrust zorgde bij de gevestigde Hollandse schilders. Maar ondanks de verboden om deze Antwerpse schilderijen te verkopen nam de vraag toe omdat nu ook de autochtone burgers decoratieschilderijen wilden bezitten.

Tegen de verwachtingen in, stortte de kunstmarkt niet in maar groeide spectaculair. Hierdoor was het voor meer mensen mogelijk om meer schilderijen te verkopen. Naast de autochtone meesters, sprong vooral de tweede generatie immigranten in het gat. Omdat zij moesten concurreren met de schilderijen uit Antwerpen, maakten zij snelle schilderijen van een betere kwaliteit voor dezelfde prijs. Op deze manier waren de economische competitie en de artistieke emulatio voor deze schilders verbonden. Ook de technische veranderingen droegen bij aan de aan voordeel ten opzichte van de concurrentie. Door de hogere kwaliteit van de schilderijen werden deze zelfs gewaardeerd door de kenners, die de innovaties en de sophisticatie van deze goedkope, snelle schilderijen wisten te waarderen.

Samenvatting groep 2: Eva Smeele, Raymon Ojevaar, Milenne Onrust (5750547)

### **Brabantse Blaaskaak en Hollandse botmuil**

Cultuurontwikkelingen in Holland in het begin van de Gouden eeuw

J. G. C. A. Briels

Tijdens de Tachtigjarige Oorlog kwam er een hoge cultuur in de Republiek tot stand, die zich onderscheidde van de rest van Europa. Dit werd mede veroorzaakt door de immigratie tussen 1572 en 1630 vanuit de Zuidelijke Nederlanden. Hierdoor

ondergingen steden een belangrijke schaalvergroting en veranderde ook het leven in de stad. Homogeniteit maakte plaats voor heterogeniteit.

De oorzaak van deze ontwikkeling was de economie. Het nieuw georganiseerde economische leven wijzigde de bestaande sociale verhoudingen, waaruit een nieuwe elite ontstond. Deze bestond onder andere uit Antwerpse bankiers die Amsterdam deden ontwikkelen tot een belangrijke geld- en kapitaalmarkt. De nieuwe handelsgeest was dan ook te danken aan de aanwezigheid van de Zuid-Nederlanders. Het geld bracht een ongekeerde dynamiek in de samenleving en zette de sociale verhoudingen volledig op hun kop.

In dezelfde tijd ontwikkelde men een nieuwe levensstijl, die als de typische levenswijze van een nieuwe elite gold. Vanaf deze tijd zou het noorden, dankzij de gunstige economische ontwikkeling en de sociale emancipatie van de bevolking, geleidelijk meer en meer uit de schaduwen van het provincialisme naar voren treden.

De botsing tussen de Noorderlingen en de Zuiderlingen manifesteerde zich op twee fronten. Ten eerste in de taal, waar er het Frans (verfranst Hollands) en Hollands waren. Het Frans werd door de hogere stand gebruikt en het Hollands door de lagere standen.

Het tweede front bevond zich op het gebied van de mode, waar de Hollandse burgerlijke eenvoud plaats maakte voor de Zuidelijke elegantie. Deze ontwikkelingen stonden niet alleen, maar vormden een onderdeel van een algehele transformatie van het sociale en culturele leven. Het complex van deze veranderingen met hun specifieke inhoud vatte men in die tijd samen onder het begrip courtoisie, waarmee een hoofse, elitaire levensstijl werd bedoeld.

Uiteindelijk zouden ook de Zuid-Nederlanders een vaste plaats krijgen in de samenleving van de Republiek.

#### **Groep 4 – voltijd vt**

##### **J. G. van Gelder – “De Schilderkunst van Jan Vermeer”**

J.G. van Gelder benadert Jan Vermeer en zijn schilderkunst met betrekking op diens rol als antipode ten opzichte van Rembrandt van Rijn; een rol die tot rond 1860 aan Frans Hals toe werd gekend. In verband met een accentverschuiving aan het eind van de 19de eeuw werden innerlijke en rationele elementen in de schilderkunst van steeds groter belang. Hierdoor kreeg Vermeer de rol als antipode ten opzichte van Rembrandt. De basis voor een gefundeerde esthetische analyse van Vermeer's werk werd door de Franse journalist Thoré gelegd.

Al in zijn eigen tijd (1632 – 1675) was Vermeer een bekend kunstenaar. Hij bezat een kunsthandel, werd als expert geraadpleegd en was binnen het Delfts gilde actief. Gezien het relatief kleine aantal schilderijen in zijn oeuvre – waarvan de helft nooit werd verkocht – wordt duidelijk, dat Vermeer zijn familie niet door de verkoop van deze heeft kunnen onderhouden.

Door een visuele en thematische analyse van Vermeer's bekendste werk, de Schilderkunst, probeert de auteur om Vermeer's schilderkunst te begrijpen. Aan de hand van een thematische vergelijking van schilderijen wordt duidelijk, dat in het schilderij de Schilderkunst, niet zomaar een schilder is afgebeeld die een model schildert. Het moet gezien worden als allegorie van de ‘Schilderkunst’. Het model is een allegorische figuur, namelijk de muze Clio; een zanggodin die de schilder

inspireert en ze is een personificatie van de Historie. De schilder schildert het verleden en daarmee tegelijk hetgeen wat zijn schilderkunst inspireert. Door Clio uit te beelden benadert, imiteert en volgt Vermeer het goddelijke ideaal. Door de muze bovendien in een schildervaardige gebaseerde realiteit te plaatsen wordt de allegorie zelf werkelijkheid. Vermeer heeft een schilder afgebeeld, maar niet zichzelf en is hierdoor subjectief. Het is verleidelijk om Vermeer als typische 17<sup>e</sup> eeuwse burger te zien die in feite niets nastreven, maar alleen doen.

Aantal woorden: 297

### **Eric Jan Sluijter – “Vermeer, Fame, and Female Beauty: The Art of Painting”**

Eric Jan Sluijter benadert Jan Vermeer's de Schilderkunst niet vanuit de visie zoals van Gelder deze weergeeft. Van Gelders thematiek behelst dat het model als muze van de historie iconografisch gelezen dient te worden. Sluijter ziet dit als een misleiding met betrekking tot de eigenlijke thematiek van het schilderij. Alleen Vermeers twee vroegste schilderijen kunnen aan het concept van 'inspiratie door de geschiedenis' geïnterpreteerd worden.

De functie van het schilderij was waarschijnlijk die van een model, aan de hand daarvan kon de schilder zijn schildervermogen aan mogelijke klanten etaleren.

De uitgebeelde elementen die van centraal belang zijn voor een inhoudelijke duiding van het onderwerp van het werk, zijn volgens Sluijter de schilder, zijn model en hun kleren, de laurierkrans, de trompet en het boek. Deze attributen en hun inhoudelijke ladingen benadrukken, ook als het model als Clio wordt begrepen, het feit dat het schilderij in de eerste plaats naar roem, faam en eer verwijst. Sluijter legt de nadruk op de manier waarop het schilderij in staat is om de dood te overwinnen; de symbolische elementen dragen eraan bij het vergankelijke te overwinnen. Dit is een gangbaar concept dat door verschillende schilders ten tijde van Vermeer werd uitgebeeld waar ook steden zich mee bezig hielden om de faam van hun meest prestigieuze schilders verheerlijkten. Tegelijkertijd toont het schilderij het vermogen van de schilder om een perfecte illusie uit te beelden van roem, faam en eer. Het uitbeelden van de vergankelijke vrouwelijke schoonheid functioneert daarbij als overdrager, deze staat nauw in verband met de schilders streven naar perfectie. Op deze manier zal de faam van Vermeer eeuwig blijven bestaan.

Aantal woorden: 266

### **Samenvatting**

E. van de Wetering, 'De meervoudige functie van Rembrandts zelfportretten', in: C. White, Q. Buvelot, Rembrandt zelf, Zwolle 1999: pp. 8-37.

Rembrandt heeft zichzelf minstens 40 maal geschilderd en daarnaast zijn trekken 31 maal in etsen en een aantal maal in tekeningen vastgelegd. Deze grote productie is in Rembrandts tijd niet als uitzonderlijk opgemerkt. Van de Wetering onderzoekt in dit essay het doel van de zelfportretten.

Uit onderzoek blijkt Rembrandts getrouwheid tijdens het werk voor de spiegel. Om te bepalen of zijn zelfportretten lijken, zou het zinvol zijn ze te vergelijken met een

portret van Rembrandt gemaakt door een ander; helaas is Rembrandts beeltenis alleen van zelfportretten bekend.

Vaak wordt in Rembrandts zelfportretten een zoektocht naar zijn eigen identiteit afgelezen. Er moet echter voor gewaakt worden vormen van zelfbewustzijn ontstaan in de Romantiek te projecteren op Rembrandts zelfportretten.

Er zijn verschillende types zelfportretten te onderscheiden. Zijn vroege etsen en tronies maakte Rembrandt niet met de gedachte erop herkend te worden, maar moeten beschouwd worden als respectievelijk studies van gemoedstoestanden en dragers van connotaties. Bij de zelfportretten in assistenza en zelf-portraits historiés ging Rembrandt er wel vanuit te worden herkend.

Kunstliefhebbers hechtten in de zeventiende eeuw meer waarde aan de stalen van het meesterschap van een schilder dan aan de iconografie van schilderijen. De toenemende belangstelling voor de maker blijkt uit atelierbezoeken en de opkomst van 'naemkopers.' De verspreiding van Rembrandts geëtste zelfportretten heeft aan zijn roem bijgedragen, maar de roem wakkerde tegelijkertijd de productie aan. In deze context hadden Rembrandts zelfportretten een dubbele functie: enerzijds als portret van een beroemdheid, anderzijds als een proeve van het meesterschap dat de aanleiding tot die roem vormde.

Van Rubens en Poussin zijn weinig zelfportretten bekend. Dit komt omdat zij historieschilders waren en zelfportretten niet als kenmerkende specimina van hun kunst werden beschouwd. Rembrandts zelfportretten werden daarentegen als representatief voor zijn kunst beschouwd en waren extra begerenswaardig omdat ze tegelijkertijd het gezicht van de maker toonden. (301 woorden)