



*All That Glitters is not Gold: the Depiction of Gold-Brocaded Velvet in
Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Netherlandish Paintings*
E.E. van Duijn

Nederlandse samenvatting

Dit proefschrift – *All that glitters is not gold: The depiction of gold-brocaded velvets in fifteenth- and early sixteenth-century Netherlandish paintings* – is geschreven binnen het project getiteld: *The Impact of Oil; a history of oil painting in the Low Countries and its consequences for the visual arts, 1350-1550*. Het doel van dit project – dat is gefinancierd door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) – is om een ‘geïntegreerde geschiedenis te schrijven van de introductie, verspreiding en ontwikkeling van het gebruik van olie als bindmiddel in de paneel schilderkunst tussen 1350 en 1550’. Het project begon in 2008 en loopt t/m 2013. Voor aanvullende informatie, zie ook: www.impactofoil.org.

Het proefschrift *All that glitters is not gold* bestaat uit een voorwoord, een introductie, vier hoofdstukken en een bibliografie. De eerste drie hoofdstukken bespreken de schildertechnieken die door drie kunstenaars zijn gebruikt om goudbrokaten fluwelen te imiteren: Jan van Eyck (c. 1390-1441), Geertgen tot Sint Jans (c. 1455/1465-c. 1485/1495) en Cornelisz Engebrechtsz (c. 1462-1527). Deze drie hoofdstukken zijn – of worden in de nabije toekomst – gepubliceerd als aparte artikelen. Het artikel over Engebrechtsz is samen met collega restaurator Jessica Roeders geschreven. Het vierde en laatste hoofdstuk geeft een overzicht van de methoden en technieken die in de Nederlanden gedurende de vijftiende en vroege zestiende eeuw zijn gebruikt om goudbrokaten fluwelen stoffen te schilderen, door de kunstenaars uit de voorgaande hoofdstukken te vergelijken met andere schilders uit die periode. De conclusie voor dit hoofdstuk kan daarom ook worden beschouwd als de conclusie van het hele proefschrift. Een bijgevoegde CD-ROM bevat de appendices: een overzicht met alle schilderijen die zijn bestudeerd, vier schema’s met brokaatpatronen, de beschrijving van een historische reconstructie en twee gerelateerde artikelen over de schildertechniek van de Leidse School.

Het *Voorwoord* van dit proefschrift geeft een korte beschrijving van de doelstellingen van het *Impact of Oil*-project en van de positie van de drie verschillende promotieplekken daarin. Er wordt in uitgelegd hoe de auteur tot haar onderzoeksonderwerp is gekomen, dat eerst heel breed als ‘de schildertechniek van gouden voorwerpen’ begon, maar al snel veranderde in ‘de schildertechniek van goudbrokaten fluwelen stoffen’. Na het *Voorwoord* volgt een *Woord van Dank*.

De *Introductie* begint met een korte beschrijving van het onderzoeksonderwerp, de bestudering van de schildertechniek van goudbrokaten fluwelen stoffen, en een verantwoording waarom dit onderwerp belangrijk is binnen het veld van (technische) kunstgeschiedenis. Dit wordt gevolgd door vijf paragrafen over verschillende aspecten die belangrijk waren voor het hele onderzoek: terminologie, echte goudbrokaten fluwelen textilia, methodologie, literatuur en contemporaine bronnen. Omdat de termen ‘goudbrokaten fluweel’ en ‘granaatappel motief’ tot verwarring zouden kunnen leiden, worden deze uitgelegd in de eerste paragraaf. Deze wordt gevolgd door een paragraaf over goudbrokaten fluwelen stoffen zelf, inclusief een uitleg over de hoge kosten en status van dergelijke stoffen. Deze paragraaf is overgenomen uit het artikel (hoofdstuk 3) over Cornelis Engebrechtsz. Wanneer een dissertatie zoals deze is opgebouwd uit losse artikelen, is enige overlap en herhaling onvermijdelijk. De volgende paragraaf – over methodologie – beschrijft de verschillende methoden en technieken die zijn gebruikt voor het uitvoeren van deze studie: het bestuderen van de schilderijen met vergroting, infrarood reflectogrammen (IRR), röntgenfoto’s, verfmonsters en *tracings* van de patronen. De voorlaatste paragraaf geeft een kort overzicht van de recente literatuur, relevant voor dit onderzoek, gevolgd door de laatste paragraaf die de geraadpleegde contemporaine bronnen bespreekt.

Hoofdstuk een – *Gold-brocaded velvets in paintings by Van Eyck: observations on painting technique* – bespreekt, waarschijnlijk niet verrassend, de technieken die Jan van Eyck gebruikte om zijn goudbrokaten fluwelen stoffen te schilderen. Het vangt aan met een kort introductie waarin de bestudeerde schilderijen worden gepresenteerd, gevolgd door enkele opmerkingen over de echte stoffen en bestaande literatuur waarin de relatie tussen Jan van Eyck en goudbrokaten zijde stoffen aan bod komt. De volgende paragraaf behandelt de IRR van de verschillende schilderijen, daarbij concentrerend op de IRR van de koormantel gedragen door Sint Donatius in het schilderij *Madonna en Kind met Kanon van der Paele* (1436, Groeningemuseum Brugge), waarop een uitgebreide ondertekening te zien is, niet alleen van de contouren van de koormantel en de modellering van de plooien, maar ook van het brokaten patroon. Toch is de ondertekening van deze koormantel een uitzondering binnen het werk van Van Ecyk; in de andere IR beelden is enkel de ondertekening van de contouren en modellering van de stof te vinden, maar niet van het brokaatpatroon zelf, of, in een aantal gevallen is er helemaal niets te zien, omdat de verflagen ondoordringbaar blijken voor IRR. Hiermee wordt de vraag opgeroepen of de koormantel van Sint Donatius misschien naar het

leven is geschilderd, een vraag die niet voor de eerste keer in de geschiedenis wordt gesteld, maar nog niet eerder is geprobeerd deze te beantwoorden door technisch onderzoek. Helaas geeft ook dit onderzoek geen pasklaar antwoord op deze vraag, omdat er verschillende aspecten spelen die elkaar soms ronduit tegenspreken, terwijl geen van de aspecten beslissend is. Maar er komen desalniettemin interessante bevindingen uit dit onderzoek naar voren. Ook het onderzoek naar de *tracings* van de patronen geeft opmerkelijke resultaten. Het lijkt erop dat Jan van Eyck gebruik maakte van platte modeltekeningen van textielpatronen, die hij in een enkel geval zelfs op twee verschillende schilderijen – en in twee verschillende afmetingen – toepaste. De platte patronen werden wel aangepast door bepaalde elementen binnen het patroon in verkort te schilderen, om zo het waarheidsgehalte of *verisimilitude* van de stoffen te vergroten. De technieken die Van Eyck aanwendde om zijn verflagen op te bouwen, variëren per schilderij, hoewel er tevens duidelijke overeenkomsten te vinden zijn die al wijzen op een zekere mate van schematisering. Vooral in de twee grote altaarstukken – de *Van der Paele Madonna* en het *Lam Gods* – is zijn schilderij vaak verrassend los en spontaan.

Hoofdstuk twee stapt van de Zuidelijke Nederlanden gedurende de tweede kwart van de vijftiende eeuw, naar de Noordelijke Nederlanden in het laatste kwart van dezelfde eeuw. Het is getiteld: *Gold-brocaded velvets in paintings by Geertgen tot Sint Jans: a study of Geertgen's painting technique to imitate gold-brocaded velvets and a comparison with the Raising of Lazarus by Albert van Ouwater*. Dit hoofdstuk behandelt de schildertechniek, die werd gebruikt door Geertgen tot Sint Jans om zijn goudbrokaten fluwelen stoffen te schilderen, ter beginnen bij de onderste laag, de ondertekening, waarna door de verflagen naar boven wordt gewerkt tot het verfoppervlak en de laatste hoogsels. De gebieden met de goudbrokaten fluwelen stoffen in Geertgens schilderijen blijken over het algemeen ondoordringbaar te zijn voor IRR, waardoor een eventueel aanwezige ondertekening onzichtbaar blijft. De enige uitzondering hierop vinden we in een van de twee Weense panelen: in de goudbrokaten mouwen van Maria Magdalena in de Weense *Bewening* (c. 1484, Kunsthistorisches Museum, Wenen) is een ondertekening zichtbaar van de contourlijnen, van enkele plooitjes in de mouwen en mogelijk ook van het patroon. Het patroon is het minst goed te zien, en een veel minder duidelijk voorbeeld van de koormantel van Sint Donatius in het vorige hoofdstuk, omdat de verflagen van het patroon ook een duidelijke rol spelen in de infrarood opname. Wat betreft de opbouw van de verflagen, volgt Geertgen steeds een vergelijkbaar systeem van opeenvolgende lagen in al zijn werk: een bruine continue

onderlaag, de modellering van het patroon en de applicatie van de hoogsels. Behalve overeenkomsten, zijn er echter ook verschillen. Op basis van zijn techniek, kunnen zijn schilderijen worden onderverdeeld in twee groepen: twee schilderijen uit Amsterdam – het *Heilige Maagschap* (c. 1495, Rijksmuseum, Amsterdam) en de *Boom van Jesse* (c. 1500, Rijksmuseum, Amsterdam) – vormen de ene groep, terwijl de rest van de schilderijen de tweede groep vormen. Niet toevallig, zijn de twee genoemde Amsterdamse schilderijen over het algemeen ook de meest bediscussieerde schilderijen binnen het oeuvre van Geertgen, wanneer het over toeschrijving gaat. Binnen dit onderzoek wijken ze op twee manieren af van de rest van de groep: er is een opmerkelijk verschil in de tint van de bruine onderlagen tussen de twee groepen en een duidelijk onderscheidend handschrift in de applicatie van de hoogsels. Opmerkelijk is dat de specifieke schildertechniek van de *Heilige Maagschap* en de *Boom van Jesse* veel dichter liggen bij de schildertechniek van Albert van Ouwaters *Opwekking van Lazarus* (c. 1460-1475, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), Berlijn), dan de rest van de schilderijen van Geertgen, inclusief de twee eerdere genoemde Weense panelen, die de kern vormen van Geertgens oeuvre, omdat ze worden genoemd door Karel van Mander (1548-1606) in zijn *Schilder-boeck* (1604). Albert van Ouwater (werkzaam c. 1460- 1480) wordt tot twee keer toe Geertgens leraar genoemd door Van Mander; de *Opwekking van Lazarus* is het enige schilderij dat bekend is van hem. De aspecten van de hierboven genoemde techniek – de specifieke kleur van de bruine onderlagen en het handschrift van de gele hoogsels – is nog een generatie verder terug te voeren, namelijk naar Dirk Bouts (c. 1410-1475), bij wie dezelfde aspecten terug te vinden zijn in zijn schildertechniek van het *Drieluik met het Martelaarschap van Sint Erasmus* (c. 1460-1470, M-Museum/ Schatkamer van de Sint Pieter, Leuven). Wat betreft de patronen die Geertgen tot Sint Jans gebruikte voor zijn goudbrokaten fluwelen stoffen, is er opvallend weinig overlap tussen de verschillende patronen. Er kan worden geconcludeerd dat de schilder zijn patronen niet zozeer klakkeloos hergebruikte, maar dat hij ze meestal herschiep tot nieuwe patronen, waarbij hij gebruik maakte van bepaalde motieven en details die keer op keer terugkomen in zijn schilderijen. Deze methode is consistent met de werkwijze die we vinden bij Dirk Bouts en de Haarlemse Meester van de Tiburtijnse Sibille (werkzaam c. 1475-1495). Tussen de laatstgenoemde meester en Geertgen is een nog duidelijker verband te vinden: de delen van een patroon dat Geertgen gebruikte op twee van zijn *Aanbidding* panelen (c. 1480-1485, Rijksmuseum, Amsterdam en c. 1495, Collection Oskar Reinhart "Am Römerholz", Winterthur) zijn terug te vinden in het patroon, waarvan het volledige rapport zichtbaar is, op de *Opwekking van Lazarus* (c. 1480-1486, Museo Nacional de San Carlos, Mexico City) van de Meester van de Tiburtijnse Sibille.

Het hoofdstuk getiteld *Gold-Brocaded Velvets in Paintings by Cornelis Engebrechtsz*, is samen met Jessica Roeders geschreven en was in feite het eerste artikel dat binnen dit proefschrift is gepubliceerd. Cornelis Engebrechtsz heeft een aanzienlijk oeuvre, waarin een weelde van verschillende textiel soorten te vinden is, waaronder de luxueuze goudbrokaten fluwelen stoffen die het onderwerp van dit proefschrift zijn. Tijdens en na de publicatie, bleven er nieuwe resultaten komen met de bestudering van nieuwe schilderijen, met name tijdens de tentoonstelling *Lucas van Leyden en de Leidse Renaissance* in Museum de Lakenhal in Leiden tijdens de eerste helft van 2011. Deze zijn opgenomen in het schema van appendix 2.3. Vergeleken met de kunstenaars uit de hoofdstukken 1 en 2, had Engebrechtsz de meest repeterende manier van werken, een efficiency van technieken die goed gewerkt zal hebben in zijn relatief grote atelier. Bijna al zijn ondertekening in de goudbrokaten gebieden kunnen zichtbaar worden gemaakt met IRR en toont dat hij de contouren en plooiën van de stoffen al in de ondertekening fase aanbracht, maar nog niet het patroon. Het patroon werd pas aangebracht na het plaatsen van de eerste bruine verflagen, waarmee de basis van de stof werd gemodelleerd. De volgende fase was het aanbrengen van de verflagen van het patroon, meestal rood, hoewel er ook andere kleuren werden gebruikt. Tenslotte werden de gele hoogsels geplaatst in een open en schematisch netwerk van korte parallelle lijntjes in diagonale richting. Een interessant aspect van Engebrechtsz' techniek is het feit dat hij – naast de gele hoogsels – in enkele van zijn goudbrokaten fluwelen stoffen korte parallelle lijntje mordant aanbracht, waaroverheen hij vergulde met bladgoud. Dit gebruik van 'toetsjes bladgoud', bijna alsof hij met de mordant en het bladgoud schilderde, is ook te vinden in het werk van contemporaine Noord-Nederlandse kunstenaars: in schilderijen van Jacob Cornelisz (c. 1472-voor 1533) en in zeker één voorbeeld van Jan Mostaert (c. 1474-1552). De manier waarop Cornelis Engebrechtsz zijn patronen gebruikte is erg interessant. Hij had een voorraad van een kleine dozijn patronen, die hij keer op keer hergebruikte in zijn schilderijen. Daarbij wijzigde hij niets binnen het patroon, maar paste wel herhaaldelijk de maat van het patroon aan, aan de grootte van de figuren. Het meest populaire patroon is in eerste instantie in vijf schilderij terug te vinden. Maar ook na de publicatie van het artikel worden nieuwe voorbeelden gevonden uit aanvullend onderzoek en wordt duidelijk dat hij het eerder genoemde patroon zelfs tot elf keer gebruikte.

Het laatste hoofdstuk is getiteld: *A broader perspective: painting techniques applied to imitate gold-brocaded velvets in fifteenth- and early sixteenth-century Netherlandish paintings*. Dit hoofdstuk vergelijkt de voorgaande hoofdstukken met schildertechnieken die gebruikt zijn door kunstenaars als de Meester van Flémalle/ Robert Campin (c. 1375/1380-1444), Rogier van der Weyden (c. 1399-1464), Dirk Bouts (c. 1410-1475), Hans Memling (c. 1435-1494), Hugo van der Goes (1440- 1482) en Gerard David (c. 1455-1523). Op die manier wordt een overzicht gegeven van de methoden die zijn gebruikt om goudbrokaten fluwelen stoffen te imiteren in vijftiende en vroeg zestiende eeuwse Nederlandse schilderijen. Dit is het enige ongepubliceerde hoofdstuk in dit proefschrift. Het begint met een kort overzicht van de periode vóór Jan van Eyck, de zogenaamde Pre-Eyckiaanse periode, om zo een context te creëren voor de besproken periode en om te laten zien hoe radicaal anders de schildertechniek van Van Eyck, zijn tijdgenoten en navolgers was. Vóór Van Eyck werden goudbrokaten zijde stoffen altijd geïmiteerd door gebruik te maken van een combinatie van verf met bladgoud. In de volgende paragraaf wordt de ondertekening van de goudbrokaten gebieden behandeld en wordt aangetoond dat, op een paar besproken voorbeelden na, de verflagen in deze gebieden ofwel ondoordringbaar zijn voor infrarood, of dat de contouren en plooiën van de stof zijn ondertekenend, maar *zonder* het patroon. Het patroon wordt aangebracht in een latere fase van het schilderproces. De opbouw van de opeenvolgende verflagen kan worden samengevat in een driestappen systeem: een bruine ondermodellering, het patroon zelf en de applicatie van de hoogsels. Dit hoofdstuk behandelt welke kunstenaars hiervan gebruik maakten en welke er juist van afweken en een meer experimentele manier van werken laten zien in een aantal van hun schilderijen. Mogelijke werkplaats tradities kunnen worden beschouwd in het onderscheid tussen twee verschillende types bruine onderlagen: een warm oranjebruine kleur of een lichte rozige grijsbruine kleur. Ook het handschrift van de applicatie van hoogsels toont twee duidelijke groepen; de ene is heel schematisch met korte gearceerde streepjes verf, terwijl de andere veel schilderachtig is met een dicht netwerk van verftoetsen. Opmerkelijk genoeg is dit exact hetzelfde onderscheid dat we al in hoofdstuk twee over Geertgen tot Sint Jans zagen: deze blijkt van toepassing op de gehele periode. De volgende paragraaf behandelt het gebruik van tekeningen van tweedimensionale textiel patronen in een vijftiende of vroeg zestiende eeuwse Nederlandse werkplaats. Zelfs al bestaat er tegenwoordig geen voorbeeld meer van een dergelijke tekening, kunnen we uit indirect bewijs concluderen dat deze overvloedig aanwezig moeten zijn geweest en ook verhandeld werden. Diverse voorbeelden worden besproken over het gebruik van dergelijke tekeningen binnen een atelier. In de laatste paragraaf wordt een kort overzicht gegeven van de verschillende methoden die konden

worden gebruikt om een patroon over te brengen van een tekening naar een schilderij. Deze paragraaf blijft echter vrij theoretisch, omdat geen van de besproken methoden is aangetoond op de schilderijen die voor dit onderzoek zijn bestudeerd. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een uitgebreide conclusie die – zoals eerder is vermeld – kan worden beschouwd als een conclusie voor het gehele proefschrift, vanwege het vergelijkende karakter van dit laatste hoofdstuk.

De eerste appendix van dit proefschrift bevat een overzicht van alle schilderijen die zijn bestudeerd voor dit onderzoek, inclusief een vermelding van de plek en datum wanneer het betreffende onderzoek plaatsvond. De volgende vier appendices betreft vier schema's met de brokaatpatronen van de bestudeerde schilderijen van respectievelijk: Jan van Eyck, Geertgen tot Sint Jans, Cornelis Engebrechtsz en Jacob Cornelisz. De derde appendix bevat een uitgebreide beschrijving en fotoverslag van een historische reconstructie van een detail van het Leidse *Bewening* triptiek van Cornelis Engebrechtsz. De laatste twee appendices tenslotte zijn twee artikelen over de schildertechnieken van kunstenaars van de Leidse School, die door een aantal auteurs, waaronder de auteur van dit proefschrift, zijn geschreven.