



Universiteit Gent
Academiejaar 2013-2014

**CHIAROSCURO HOUTSNEDEN:
EEN EXPERIMENTEEL MEDIUM**

**Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Aurelia Cabooter (01008114)
Promotor: prof. dr. Jonckheere**

Inhoudstafel

Inleiding	p. 7
Status quaestionis	p. 7
Methodiek	p. 8
I. Houtsnede	p. 10
I.1. Algemeen	p. 10
I.2. Houtsneden in kleur	p. 10
II. Chiaroscuro houtsneden	p. 11
II.1. Algemeen	p. 11
II.2. Materialen en technieken	p. 11
II.3. Soorten chiaroscuro houtsneden	p. 13
III. Korte geschiedenis van de chiaroscuro houtsnede	p. 14
III.1. Ontstaan	p. 14
III.2. Chiaroscuro houtsneden in Duitsland en Italië: een vergelijking	p. 15
III.3. Oorspong als reproductie-medium	p. 16
IV. Ontwikkeling van de chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden	p. 18
IV.1. Algemeen	p. 18
IV.2. Antwerpen	p. 18
IV.2.1. Antwerpen als wereldstad	p. 19
IV.2.2. Antwerpen als kunstmarkt	p. 20
IV.2.3. Gevolgen van de economie op de kunst	p. 23
V. Nederlandse kunstenaar die gingen werken met chiaroscuro houtsneden	p. 25
V.1. Hubert Goltzius	p. 25
V.2. Frans Floris	p. 25
V.2.1. Doel van de chiaroscuro in de cirkel van Frans Floris	p. 27
V.2.2. Ontwikkeling van de chiaroscuro houtsnede beïnvloed door Frans Floris	p. 30
V.2.2.1. Joos Gietleughen	p. 30
V.2.2.2. Adriaen Thomasz Key	p. 30
V.2.2.3. Crispijn van den Broeck en de anonieme meesters	p. 31

VI.	De chiaroscuro houtsneden door Frans Floris	p. 32
VI.1.	David speelt harp voor Saul	p. 32
VI.1.1.	Technisch	p. 32
VI.1.2.	Onderwerp en mogelijke invloeden	p. 33
VI.1.3.	Experimenten met chiaroscuro	p. 35
VI.2.	De Stieren- en Berenjacht	p. 41
VI.2.1.	Technisch	p. 41
VI.2.2.	Onderwerp en mogelijke invloeden	p. 41
VI.2.3.	Experimenten met chiaroscuro in de Stieren- en Berenjacht	p. 46
VI.3.	Hoofd van een Dryade	p. 53
VI.3.1.	Technisch	p. 53
VI.3.2.	Onderwerp	p. 54
VI.3.3.	Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 54
VI.4.	Ceres	p. 56
VI.4.1.	Technisch	p. 56
VI.4.2.	Onderwerp	p. 57
VI.4.3.	Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 58
VI.5.	Venus en Amor	p. 60
VI.5.1.	Technisch	p. 60
VI.5.2.	Onderwerp en toeschrijving	p. 60
VI.5.3.	Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 62
VII.	Chiaroscuro houtsneden uit de cirkel van Frans Floris: anonieme meesters	p. 63
VII.1.	De Marteldood van Hanna en haar Zeven Zonen	p. 63
VII.1.1.	Technisch	p. 64
VII.1.2.	Onderwerp	p. 64
VII.1.3.	Invloed van Floris	p. 64
VII.1.4.	Verschillen met Floris	p. 67
VII.1.5.	Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 68
VII.2.	Josia verbiedt Afgoderij	p. 69
VII.2.1.	Technisch	p. 69
VII.2.2.	Onderwerp	p. 70
VII.2.3.	Toeschrijving aan Adriaen Thomasz Key	p. 70
VII.2.4.	Invloed van Floris	p. 71
VII.2.5.	Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 71

VIII. Chiaroscuro houtsneden van Adriaen Thomasz Key	p. 72
VIII.1. Joab Vermoordt Absalom	p. 73
VIII.1.1. Technisch	p. 74
VIII.1.2. Onderwerp en invloeden	p. 74
VIII. 1.3. Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 76
VIII.2. Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven	p. 78
VIII.2.1. Technisch	p. 79
VIII.2.2. Experiment met chiaroscuro houtsnede	p. 79
VIII.2.3. Onderwerp	p. 80
IX. Chiaroscuro van Crispijn van den Broeck	p. 84
IX.1. Het leven van de maagd Maria	p. 85
IX.1.1. De Annunciatie	p. 87
IX.1.2. De Visitatie	p. 88
IX.1.3. De aanbidding van de herders	p. 90
IX.1.4. De aanbidding van de wijzen	p. 92
IX.1.5. De besnijdenis	p. 93
IX.2. Christus in Gethsemane	p. 95
X. Markt voor chiaroscuro houtsneden	p. 96
X.1. Algemeen	p. 96
X.2. Markt voor chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden	p. 96
X.3. Doel van chiaroscuro in de Nederlanden	p. 98
X.4. Link met de Antwerpse economie	p. 100
Conclusie	p. 102
Bibliografie	p. 104
Lijst met afbeeldingen en bronvermeldingen	p. 109

Inleiding

De keuze voor “chiaroscuro houtsneden: een experimenteel medium” als onderwerp van deze masterproef, is het resultaat van het verder voortbouwen op de meer algemene studie over chiaroscuro houtsneden die ik maakte voor mijn bachelorproef. In die studie kreeg ik een goed beeld van het ontstaan van chiaroscuro, de ontwikkeling, de verschillende stijlen, de belangrijkste namen, ... Reeds in de bachelorproef heb ik mij toegespitst op chiaroscuro in de Nederlanden in de 16e eeuw. Er bleken in de Nederlanden in de 16e eeuw twee grote namen te worden genoemd bij het produceren van chiaroscuro, namelijk Hubert Goltzius en Frans Floris. Aangezien de werken van Hubert Goltzius een meer eentonige en minder op kunst gerichte productie was, heb ik in mijn onderzoek de nadruk gelegd op de chiaroscuro houtsneden van Frans Floris en zijn omgeving. Mijn doel was dan ook een onderzoek te maken over de chiaroscuro houtsneden van de 16e eeuw in de Nederlanden. Wie maakte ze, op welke manier, welk doel hadden ze, en welke evolutie maakten ze door? Met betrekking op Frans Floris en de zijnen, trachtte ik naast de voorgaande vragen, ook een antwoord te zoeken op de vragen waarom ze dit medium aanwendden, de manier waarop ze het medium naar hun hand zetten, en de invloeden die ze ondergingen. Ook heb ik gepoogd een beknopt onderzoek te doen naar het ontstaan en de geschiedenis van de chiaroscuro houtsneden, om te kijken welke trends en kenmerken Frans Floris heeft overgenomen van zijn Duitse en Italiaanse voorgangers, en waar hij vernieuwend was in zijn experiment.

Status quaestionis

Chiaroscuro houtsneden zijn vaak een over het hoofd gezien fenomeen in kunsthistorische literatuur. Ze worden vermeld als een randfenomeen, zo worden ze bij Karel van Mander vermeld als nuttige modellen om te leren tekenen. Hoewel ze bij grafici en verzamelaars heel erg hoog aangeschreven staan, worden ze in de literatuur vaak niet naar waarde geschat. Sinds het eind van de 20e eeuw is er meer aandacht voor chiaroscuro houtsneden, met enkele publicaties en tentoonstellingen als bewijs van een herwaardering van de techniek. Vele publicaties behandelen chiaroscuro echter als een geïsoleerd fenomeen, terwijl er duidelijke verbanden zijn met andere kunstvormen, zoals bijvoorbeeld de schilderkunst.

Over het algemeen is er zeer weinig literatuur over chiaroscuro houtsneden. De literatuur die wel bestaat, spitst vooral toe op de vroege Duitse en Italiaanse voorbeelden. Bovendien spreken de verschillende bronnen daarover elkaar vaak tegen. Afhankelijk van welke auteur men leest, vindt men een andere mening over de uitvinder van de chiaroscuro, over de ontstaansgeschiedenis, over wie de techniek op de meest geniale wijze heeft toegepast, ... Chiaroscuro in de Nederlanden worden

over het algemeen over het hoofd gezien, of slechts vermeld als een voetnoot in de geschiedenis van het medium. Wanneer er wel over wordt geschreven, gaat het bovendien vaak enkel over Hendrick Goltzius. Er is dus over dit onderwerp nog veel stof om te onderzoeken en om over te schrijven. Er bestaan wel enkele nuttige boeken, die een boeiend onderzoek gemaakt hebben over de chiaroscuro. Verder bestaan er enkele interessante artikels over het onderwerp, en zijn er al bepaalde tentoonstellingen over georganiseerd. De tentoonstelling *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien* die liep van eind 2013 tot begin 2014 in het Albertina, bleek in dit opzicht een bezoek meer dan waard te zijn.

Bedoeling van dit onderzoek was om dieper in te gaan op het experimentele gehalte van de chiaroscuro in de Nederlanden, en waarom ze werden gebruikt. Wat was het doel van het gebruik van deze in onze contreien niet erg populaire en bovendien zeer moeilijke methode? Hoe past het korte leven dat de chiaroscuro in de Nederlanden beschoren waren in de ruimere sociaal-economische context? Over dit onderwerp was er zeer weinig lectuur te vinden, de meeste bevindingen in deze masterproef zijn dan ook het resultaat van het samenbrengen van diverse bronnen en het interpreteren. Er kan weinig met zekerheid geconcludeerd worden, maar ik heb wel getracht alle mogelijkheden op te sommen en te onderzoeken.

Methodiek

Uiteraard begon mijn onderzoek met een grondige literatuurstudie naar het onderwerp. Voor de Nederlanden is vooral het boek van Nancy Bialler een zeer nuttige en waardevolle bron. Ondanks haar focus op Goltzius, gaat haar boek ook in op zijn voorgangers in de Nederlanden. Een andere waardevolle bron, zijn de boeken van Hollstein, waarin de chiaroscuro uit de Nederlanden ook aandacht krijgen. Ook het boek van Walter Strauss gaat in op dit onderwerp, maar het mist diepgaand onderzoek. Een recente bron die zeer nuttig bleek, was de catalogus van de tentoonstelling *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*. Een bezoek aan de tentoonstelling in het Albertina leverde ook veel inzicht in de werkelijke grootte van de behandelde werken, de kleuren, het algemene uitzicht,...

Naast dit literatuuronderzoek, was een belangrijk werk dan ook het samenstellen van een catalogus met zoveel mogelijk verschillende versies van alle chiaroscuro houtsneden uit de Nederlanden, en dan specifiek deze uit de kring rond Frans Floris. Deze beelden maakten het mogelijk om onderlinge vergelijkingen te maken, op vlak van kleurgebruik, onderwerp, lijnvoering, ... Drie belangrijke websites waren zeer nuttig in dit verband, namelijk de databank van het British Museum, deze van het Met-Museum, en deze van het Rijksmuseum Amsterdam.

Tenslotte heb ik, omdat ik naar mijn mening weinig grondige info vond over de werken uit de Nederlanden, en zeker over deze uit de kringen van Frans Floris, contact opgenomen met verschillende mensen die onderzoek verrichten op dit gebied. Omdat er enkele jaren geleden een interessant congres doorging over kleur in prints, met de Nederlanden en Floris als onderdeel hiervan, leek het mij de moeite waard om contact op te nemen met de initiatiefneemster hiervan, Elizabeth Upper. Zij heeft mij een aantal artikels bezorgd die zeer nuttig bleken voor mijn onderzoek. Verder nam ik ook contact op met Edward Wouk, de auteur van de Hollstein editie over Frans Floris, die mij van informatie voorzag over Joos Gietleughen, de belangrijkste houtsnijder van Floris.

Naast het onderzoek naar de chiaroscuro zelf, heb ik ook de ruimere context bestudeerd, meer specifiek het Antwerpen van de 16e eeuw, met focus op de kunstmarkt. Belangrijkste bronnen hierbij waren Filip Vermeulen, Elizabeth Honig, Dan Ewing en Herman Van der Wee. Al deze bronnen gaven een duidelijk beeld van het 16e eeuwse Antwerpen, niet enkel op economisch vlak, maar ook op sociaal vlak. De bevindingen uit deze literatuurstudie heb ik tenslotte trachtten te linken met de bevindingen uit het onderzoek naar de chiaroscuro in de Nederlanden in de 16e eeuw, om deze te trachtten inpassen in een groter geheel.

I. Houtsnede

I.1 Algemeen

Houtsnede of xylografie, is een vorm van reliëfdruk in de grafische kunsten, waarbij een beeld uitgesneden wordt in het oppervlak van een blok hout. De delen die afdrukken blijven parallel met het oppervlak en worden niet uitgesneden, terwijl de niet-drukkende delen verwijderd worden met gutsen. De gebieden die als wit te zien zijn in het uiteindelijk resultaat, zijn dus de delen die werden weggesneden. Houtsneden worden gesneden met messen en gutsen.¹

Het oppervlak van de blok wordt bedekt met inkt door erover te rollen met een met inkt bedekte rol (brayer), waarbij inkt op het vlakke oppervlak, maar niet in de niet-drukkende delen wordt gebracht. De houtsneden worden gedrukt met olies op waterbasis, bereid met een groot arsenaal verschillende pigmenten.²

De kunst van het graveren van de houtsnede kan “houtsnijkunst” worden genoemd. Een “Singleleaf” of “Single-Sheet” houtsnede is een term voor een houtsnede die gepresenteerd is als een beeld of print die op zichzelf staat, in tegenstelling tot een boekillustratie.³

I.2 Houtsneden in kleur

Meerdere kleuren kunnen enkel worden gedrukt door het gebruik van meerdere houtblokken. Om hierbij een goed resultaat te bekomen, moeten de blokken exact hetzelfde formaat hebben. Elke blok met een ander kleur, moet ook op een andere manier worden uitgesneden, zodat de kleuren elkaar niet overlappen. De lichtste kleur wordt eerst gedrukt, de donkerste als laatste. Bij het drukken moet elke afzonderlijke blok op exact dezelfde plaats op het papier worden afgedrukt. Hiervoor worden de blokken vaak in een soort framework geplaatst.⁴

¹ Jane Turner, *Dictionary of Art 33* (New York: Grove, 1996), 345.

² Turner, *Dictionary of Art 33*, 345.

³ Turner, *Dictionary of Art 3*, 346

⁴ David Landau en Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, (Londen/New Haven: Yale university press, 1994), 21.

II. Chiaroscuro houtsneden

II.1 Algemeen

Chiaroscuro houtsneden zijn een (vroeg) vorm van het printen in kleur. Bij deze techniek worden 2 of meer blokken op elkaar geprint, vaak bestaande uit vlakke, tonale blokken met een gelimiteerde chromatische wijdreikte, en een lijnblok die als laatste wordt gedrukt.

De term slaat vanaf de 16e eeuw op houtsneden waarin de figuren afgebakend worden met een donkere inkt op een gekleurde achtergrond, waarbij witte hoogsels het volume modelleren.⁵ De vroegste voorbeelden hadden niet noodzakelijk meer dan 2 blokken, maar maakten op een slimme manier gebruik van de kleur van het papier.⁶

II.2 Materialen en technieken

Key- of lijnblok: bevat de primaire details van het ontwerp, die suggestief zijn weergegeven met tussenliggende schakeringen. De lijnblok wordt als eerste gesneden, en daarna geprint op de toonblok, als hulp bij het plaatsen van de highlights. De lijnblok wordt wel als laatste gedrukt op de uiteindelijke print.

Toonblok: heeft dezelfde afmetingen als de key-block. Deze blok zorgt voor een gekleurde achtergrond of grote gekleurde zones, af en toe onderbroken door highlights op plaatsen waar het hout is weggesneden, en waar het wit van het papier doorschijnt. Meestal worden lichte kleuren gedrukt.⁷

Bij meer dan 2 blokken kan de lijnblok worden beperkt tot het afdrukken van de intermitterende contouren, of donkere accenten. De tussenliggende blokken dienen dan voor het aanbrengen van de schaduwen en veel meer details van het ontwerp. Bij meerdere blokken is een zorgvuldige planning van de kleuren en een nauwkeurige plaatsen van de blokken bij het printen van heel groot belang.⁸ De kleuren in een chiaroscuro houtsnede zijn vaak weinig verschillend van elkaar; in tegenstelling tot een gewone kleurenhoutdruk ligt de nadruk in de chiaroscuro op de afbeelding en op de differentiatie van toonwaarden, in plaats van op het kleurgebruik.⁹

⁵ Turner, *Dictionary of Art* 33, 365.

⁶ "Spencer Art: chiaroscuro", Laatst geraadpleegd op 25 mei 2013, <http://www.spencerart.ku.edu/collection/print/maps/zanmap.shtml>

⁷ "Spencer Art: chiaroscuro"

⁸ Turner, *Dictionary of Art* 33, 365.

⁹ Nancy Bialler, *Chiaroscuro woodcuts, Hendrick Goltzius and his time* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1992), 13.

Het hout waarin de chiaroscuro houtsneden werden gesneden in de 16e eeuw, was meestal zacht fruithout. De standaardafmetingen bedroegen ongeveer 500 op 350 millimeter. Grotere prints werden bekomen door aangrenzende blokken te printen op bladen die nadien werden aaneengekleefd.¹⁰

Chiaroscuro houtsneden werden over het algemeen gedrukt met de zogenaamde screw-and-leverpers. Met deze pers kon men de druk per blok laten variëren, en zo reliëfgedrukte gebieden creëren. In de 17e eeuw ontwierp de Parijse schilder Georges Lallement een pers, speciaal voor het printen van chiaroscuro houtsneden. Deze bleek echter te duur om populair te worden.¹¹

Het produceren van chiaroscuro houtsneden vergt een techniek die zowel moeilijk te beheersen, alsook heel arbeidsintensief is. De meest geslaagde werken met deze techniek illustreren de mogelijkheden van dit hybride medium om zowel lineaire als schilderachtige effecten te bereiken.¹² Een ander keurmerk is de 3 dimensionale kwaliteit die kan bereikt worden.¹³

Chiaroscuro houtsneden werden hoofdzakelijk aangewend om individuele prenten te maken, als imitatie van een tekening of schilderij, maar werd af en toe ook gebruikt om boeken te illustreren. Een mooi voorbeeld is het boek “*149 Vitae en Vivae Omnius Fere Imperatorium Imagines ex Antiquis numismatibus adumbratae*” uit 1557 dat Hubert Goltzius (1526-1583) illustreerde.¹⁴ Het boek is een van de vroegste voorbeelden van het gebruik van de chiaroscuro houtsnij-techniek in een boek in de Nederlanden.¹⁵

Verschillende 16e eeuwse kunstenaars beperkten hun experimenten met chiaroscuro houtsneden niet enkel tot hout, en gingen er intaglio-processen aan toevoegen. Deze evolutie begon in Italië in de jaren 1520, en werd later die eeuw in onze steken overgenomen door onder andere Crispijn van den Broek (1523- ca 1591) en Hendrick Goltzius (1558-1617).¹⁶

¹⁰ Turner, *Dictionary of Art* 33, 365.

¹¹ Turner, *Dictionary of Art* 33, 365.

¹² “Museum Stanford: Chiaroscuro”, Laatste geraadpleegd op 25 mei 2014, http://museum.stanford.edu/news_room/chiaroscuro.html

¹³ “Spencer Art: chiaroscuro”

¹⁴ Walter Strauss, “*Chiaroscuro - The clair-obscur woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the XVIth and XVIIth century*” (Londen: Thames and Hudson, 1973), 232.

¹⁵ “History of Information: Hubert Goltzius,” Laatste geraadpleegd op 25 mei 2014, www.historyofinformation.com/expanded.php?id=3667id=3667

¹⁶ Turner, *Dictionary of Art* 33, 365.

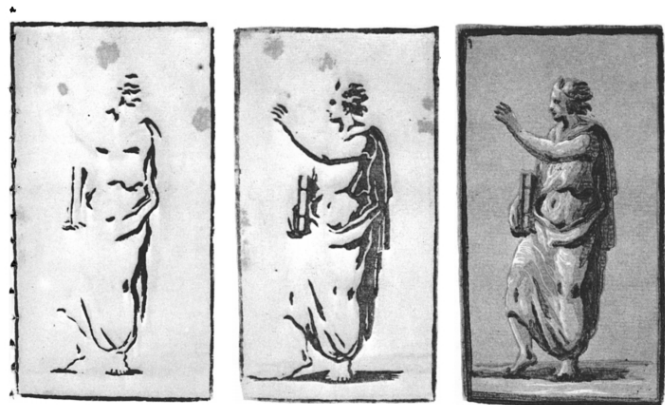
II.3 Soorten chiaroscuro houtsneden

Een chiaroscuro houtsnede kan omschreven worden als een houtsnede, geprint in twee of meer verschillende kleuren, waarbij de gekleurde blok of blokken de algemene achtergrondkleur van de compositie bepalen, en waarbij het witte papier zorgt voor de highlights.¹⁷ Chiaroscuro houtsnedes bevatten dus niet per se, zoals het woord suggereert, sterke contrasten van licht en donker.



Afb. 1. Lijnblok voor een chiaroscuro houtsnede van Sebald Beham.¹⁸

De tweede groep chiaroscuro heeft geen onafhankelijke lijnblokken. De blokken zijn onderling van elkaar afhankelijk, zodat geen enkele blok op zich het volledige ontwerp draagt, en alle blokken zijn dus essentieel voor het maken van het volledige beeld (afb. 2).



Afb. 2.¹⁹

Deze twee types chiaroscuro bestonden naast elkaar toen het medium zijn grootste populariteit kende. De keuze voor de ene of de andere techniek lijkt eerder een esthetische dan een technische keuze geweest te zijn.²⁰

¹⁷ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 12.

¹⁸ Sebald Beham, *Geliefden in gesprek*, houtsnede, 1520-1530, 76x67 mm, Londen: British Museum

¹⁹ Antonio Maria Zanetti, *Staande jongeman* (naar Parmigianino), chiaroscuro houtsnede, geen datum, 162 x 88 mm, Kansas: Spencer Museum of Art

²⁰ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 12.

III. Korte geschiedenis van de chiaroscuro houtsnede

III.1 Ontstaan

Al van bij het begin van de chiaroscuro, staat het ter discussie wie de techniek heeft uitgevonden. De 3 namen die het meest genoemd worden in dit verband, zijn Ugo da Carpi, Lucas Cranach en Hans Burgkmair.

Hoewel lang werd gedacht dat de oorsprong van de chiaroscuro in Italië lag, weet men nu dat de eerste toepassing van de techniek in Duitsland gebeurde, ergens rond 1507-1508. Het is moeilijk te bepalen of het nu Lucas Cranach of Hans Burgkmair is die de “uitvinder” is, er lijkt eerder sprake van een soort competitie en wederzijdse beïnvloeding. Het medium kreeg in Duitsland slechts een korte periode navolging, door kunstenaars zoals Hans Baldung Grien (ca. 1484-1545), Hans Wechtlin de Oudere en Sebald Beham (1500-1550).

De eerste artiest in Italië die ging werken met chiaroscuro, was Ugo Da Carpi (1480-1531). Hij maakte vooral prenten naar schilderijen van grote meesters. Hoewel hijzelf, en later ook anderen met hem, altijd claimden dat hij de uitvinder van de chiaroscuro houtsnede zou zijn, moet hij de techniek afgekeken hebben van zijn Duitse voorgangers.²¹ Hij ging immers pas acht jaar na Burgkmair de methode gaan gebruiken. In Italië zijn de chiaroscuro veel populairder geworden dan in Duitsland. De techniek werd vaker toegepast, en was een veel langer leven beschoren. Directe volgelinge van Ugo Da Carpi was onder andere de houtsnijder Antonio da Trento (1508-1550), die vooral prenten maakte naar werken van Parmigianino.²² Er werden ook veel anonieme chiaroscuro geproduceerd, vaak als reproducties van tekeningen in was of zilverstift van Parmigianino. Er wordt aangenomen dat Parmigianino hiervoor zelf een atelier had opgericht.

Buiten de ateliers werden ook chiaroscuro gecreëerd, gebaseerd op veel meer bronnen dan enkel wassen tekeningen: schilderijen, grisailles, fresco's, lage reliëfs, intarsia en gravures. In de handen van de meeste individuele en vakkundige houtsnijders, werden de chiaroscuro door een onafhankelijke interpretatie en een apart gebruik van kleuren, verhoften tot meer dan louter reproducties. Sommige kunstenaars, zoals Domenico di Pace Beccafuni (1486-1551) en Antonio Campi (1522-1587), produceerden ook goed en origineel werk. Verschillende chiaroscuro in Italië ontstonden ook in het houtsnij-atelier rond Titiaan (ca 1488/1490-1576), dat in het midden van de 16e eeuw ontstond in Venetië. Niccolo Boldrini is hier de belangrijkste naam.²³

²¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 13.

²² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

²³ Turner, *The Dictionary of Art* 33, 366.

Twee belangrijke namen in de overgang naar de zeventiende eeuw, waren Andrea Andreani (1540-1623) en Bartolomeo Coriolano (1590/1599–1676).²⁴ In de jaren 1580 zorgde Andreani voor een heropleving van de chiaroscuro door het herdrukken en hersnijden van enkele oudere blokken die hij verwierf. Hij creëerde ook een groot aantal nieuwe chiaroscuro van hoge kwaliteit in een meer moderne, grafische stijl. Sommige daarvan waren zeer ambitieuze multi-block projecten.²⁵ Na deze periode van grote populariteit, was er een terugval van de productie en ook van het succes van chiaroscuro.

III.2 Chiaroscuro houtsneden in Duitsland en Italië: een vergelijking

In het verleden hebben vele auteurs chiaroscuro met onafhankelijke lijnblokken als typisch Duits beschouwd, en deze met van elkaar afhankelijke lijnblokken als Italiaans. Tegenwoordig zijn de meeste kunsthistorici het erover eens dat dit onderscheid niet zo eenduidig is. Zo werkte de Duitser Hans Wechtlin met afhankelijke lijnblokken, terwijl er in Italië ook een sterke traditie was van chiaroscuro met onafhankelijke lijnblokken, van Ugo da Carpi tot Antonio da Trento en zelf Andrea Andreani.²⁶

Er werd vaak gezegd van Duitse chiaroscuro dat het slechts de standaard, kleine en gedetailleerde zwart-wit houtsneden zijn, gecompliceerd door de toevoeging van kleur. Werken van Baldung, met hun dramatiek en enorme kracht, en werken van Wechtlin, die als eerste met 3 blokken ging drukke, bewijzen het tegendeel.²⁷

Het verschil tussen chiaroscuro van Duitse en chiaroscuro van Italiaanse oorsprong wordt ook vaak gebruikt in de discussie over het doel van chiaroscuro.

De Italiaanse houtsneden met hun imiterende karakter, zijn voor bepaalde auteurs het bewijs dat chiaroscuro uitsluitend een techniek was om tekeningen van grote meesters te vermenigvuldigen.²⁸ In Italië waren de chiaroscuro hoofdzakelijk reproducties van werken in andere media, en worden vaak vergeleken met tekeningen in was. Ze hebben echter wel een onafhankelijke esthetiek, en werden ook op basis daarvan gewaardeerd. Kunstenaars printten dan ook vaak een bepaald werk in verscheidene kleurencombinaties, en sommige daarvan hadden weinig te maken met tekeningen of werken in een ander medium.²⁹

²⁴ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

²⁵ Turner, *The Dictionary of Art* 33, 366

²⁶ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

²⁷ Winslow Ames, "Chiaroscuro woodcuts", *Parnassus*, Vol. 9, nr. 2 (1937), 6.

²⁸ Ames, "Chiaroscuro woodcuts", 6.

²⁹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

De grote schaal, kracht en leesbaarheid van de meeste Duitse prenten bewijzen dan weer voor andere auteurs dat chiaroscuro voornamelijk een middel waren om te voorzien in goedkope wanddecoratie.³⁰ In Duitsland waren chiaroscuro duidelijk een uitvloeisel van andere soorten prints in kleur, en hoewel ze wel bepaalde kenmerken van de tekeningen uit die tijd overnamen, waren het toch over het algemeen originele composities.³¹

Uit deze vergelijking blijkt dat het moeilijk is om te generaliseren over chiaroscuro houtsneden. Invloeden lijken heen en weer te stromen tussen de verschillende kunstenaars en tussen de verschillende landen, en er is zeker geen sprake van een eenduidige, rechtlijnige geschiedenis. Het grootste verschil is dat in Duitsland chiaroscuro houtsneden gemaakt werden over een korte periode, terwijl ze in Italië hadden ze een veel langere geschiedenis kenden.

III.3 Oorsprong als reproductie-medium

Clair-obscur of chiaroscuro ontstond tijdens de Renaissance als het tekenen op gekleurd papier, waarbij de kunstenaar begon te werken vanuit de basistoon van het gebruikte papier. De kunstenaar creëerde lichte tonen met behulp van witte gouache, en donkere tonen door middel van ecoline, dekkende verf of aquarel. Dit gebruik gaat op zijn beurt terug op tradities in verlichte manuscripten, die teruggaan tot de late Romeinse keizerlijke manuscripten, getekend op op paars geverfd perkament. Dergelijke werken heetten vroeger “chiaroscuro tekeningen”, maar worden vaker in modernere formuleringen vaak omschreven als “pen op geprepareerd papier, gehoogd met witte dekverf”. Chiaroscuro houtsneden begon als een imitatie van deze techniek. De opkomst van chiaroscuro is een belangrijke indicator voor de rijzende status van tekeningen tijdens de renaissance.³²

Kleur in prints, zowel als een esthetisch element, als als indicator van betekenis, gaat reeds terug tot de vroegste houtsneden van de 15e eeuw. Deze werden vaak verrijkt met kleur, ofwel bijgeschilderd met de vrije hand met behulp van een borstel, of door gebruik te maken van een stencil, waarbij men een sjabloon en penseel gebruikte. De persoon die deze houtsneden bijkleurde werd de “briefmaler” genoemd. De pigmenten werden gebruikt voor het modelleren en schaduwen van elementen die niet adequaat gesneden waren in het hout.³³

³⁰ Ames, “*Chiaroscuro woodcuts*”, 6.

³¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

³² Landau en Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, 179.

³³ Imperial Augsburg, *Renaissance Prints and Drawings* (Farnham: Ashgate Publishing, 2012), 67.

Hoewel hand-gekleurde houtsneden een vaak voorkomend fenomeen waren in de 15e eeuw, en ook printen in kleur al een vaak voorkomend gebruik was, ontstonden de echte chiaroscuro houtsneden pas in de 16e eeuw. De vroegere makers van de chiaroscuro prenten deden geen poging om scènes of objecten in hun natuurlijke kleuren weer te geven, maar beperkten hun kleurgebruik tot een relatief kleine groep van sobere tinten zoals bruin, grijs en groen. In dit opzicht verschillen de chiaroscuro van de andere prints die al sinds het laatste deel van de 15e eeuw in kleur werden gedrukt. Deze pogingen waren gericht op het produceren van gekleurde houtsneden met behulp van mechanische middelen, als imitaties van de werkelijkheid en van de natuur. Dit was bij de chiaroscuro zeker niet het geval.³⁴ De grootste charme van deze techniek is net is de grote variëteit die kan worden bekomen door identieke blokken in een andere kleur of toon af te drukken.³⁵

De oorspronkelijk reproductieve functie van de chiaroscuro mag geen reden zijn om alle chiaroscuro prints af te schrijven als hersenloze kopieën. Integendeel, terwijl de oorspronkelijke motieven van deze prints - de compositie, de licht en donker-werking en de houdingen van de figuren - werden overgenomen uit de tekeningen die de houtsnijders als voorbeeld namen, probeerden de printmakers een waardig equivalent te creëren, in plaats van een facsimile. Er was een bewuste aanpassing van de tekening aan de kwaliteiten van het medium, met als gevolg dat veel kenmerken van de originele tekening werden veranderd, met het oog op een knappe en krachtige print.³⁶ Toen chiaroscuro met de tijd populairder werden, hebben sommige kunstenaars ook tekeningen gemaakt, enkel en alleen als een ontwerp voor de productie in dit medium.³⁷ In ieder geval zijn de chiaroscuro later zeker hun imitatieve natuur ontgroeid. Op geen andere manier kan verklaard worden dat vele prenten voorkomen in drie of meer verschillende kleuren. Dit spel met kleuren en tonen lijkt er zeker op te wijzen dat men originele en creatieve werken maakte, die verre van simpele kopieën waren.

³⁴ H.P.R., "Chiaroscuro prints", *Museum of fine arts bulletin*, vol 22, nr 130 (1924), 15.

³⁵ H.P.R., "Chiaroscuro prints", 16.

³⁶ Alan Farn en Karen Jones, "The "Pembroke" Album of chiaroscuro woodcuts", *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol 26 nr 1 (1969), 10-11.

³⁷ Farn en Jones, "The Pembroke album", 11.

IV. Ontwikkeling van de chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden

IV.1 Algemeen

Grafiek in de Nederlanden in de 16e eeuw, ging terug op 2 verschillende tradities. De eerste was die van de kunstenaar-graveur, een traditie die teruggaat tot kunstenaars zoals Albrecht Dürer en Lucas van Leyden (1494-1533). Deze kunstenaars graveerden hun eigen composities, en hadden een duidelijke persoonlijke stijl ontwikkeld. Hun werk is meestal gekenmerkt door een grote verscheidenheid van lijnen, texturen en manieren van schaduwwerking.³⁸ Een tweede grote invloed was die van de Italiaanse graveurs, zoals Marcantonio Raimondi (1480- ca. 1534) en zijn volgelingen. Deze werkten voornamelijk naar ontwerpen van anderen, en hadden de neiging om met relatief ongecompliceerde lijnen en te werken, en waren vaker bereid om de delicate weergave van textuur op te offeren ten gunste van een betere weergave in 3D.³⁹

In tegenstelling tot zijn geschiedenis in Duitsland en Italië, ontwikkelde de clair-obscur houtsnede zich met tussenpozen in de Nederlanden. Een klein aantal kunstenaars in Antwerpen produceerde een klein aantal werken in dit medium in de 16e en 17e eeuw.⁴⁰ Er was geen bepaalde traditie of stijl die dominant was, en chiaroscuro houtsneden werden nooit echt populair in de Nederlanden. Chiaroscuro zijn altijd een zijspoor gebleven in het oeuvre van enkele artiesten, die het maken van prints nooit als hun hoofdbezigheid zagen. Ze trachtten de techniek naar hun hand te zetten, en exploreerden de mogelijkheden van de chiaroscuro als medium. In de Nederlanden stond het experiment dan ook veel meer centraal dan in Duitsland en Italië. Hier werd de techniek van de chiaroscuro houtsnede gebruikt in combinatie met de gewone houtsnede of in combinatie met etsen, zowel met onafhankelijke als met afhankelijke blokken. De chiaroscuro prints in de Nederlanden werden gebruikt als prent op zich, maar ook als boekillustraties. Chiaroscuro houtsneden werd aangewend in een poging om de kwaliteiten en kenmerken van zowel oude munten, als tekening en schilderijen weer te geven in prints.⁴¹

IV.2 Antwerpen

Zoals al eerder vermeld, werden er vooral chiaroscuros gemaakt vanaf het midden van de 16e eeuw, in en rond Antwerpen.⁴² In het noorden van de Nederlanden werd slechts één enkele chiaroscuro

³⁸ Timothy A Riggs, *Hieronymus Cock, printmaker and publisher* (Londen en New York: Garland Publishing Inc., 1977), 74.

³⁹ Riggs, *Hieronymus Cock, printmaker and publisher*, 75.

⁴⁰ Cleveland Art, laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.clevelandart.org/art/1997.189>

⁴¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 14.

⁴² A. Hyatt Mayer, *Prints & People, a social history of printed pictures*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971), 237.

houtsnede teruggevonden, *Het laatste avondmaal* van Cornelis Anthonisz (afb. 3). Later zou Hendrick Goltzius (1558-1617) wel voor een belangrijk oeuvre chiaroscuro in het noorden zorgen.⁴³



Afb. 3. Cornelis Anthonisz, *Het laatste avondmaal*⁴⁴

IV.2.1 Antwerpen als wereldstad

Het is niet toevallig dat Antwerpen het centrum was van de productie van chiaroscuro. De stad was al sinds de 15e eeuw bezig aan een economische opmars. Ze begon te bloeien toen Brugge nog de belangrijkste economische stad van Europa was, en ging langzaam maar zeker die rol gaan overnemen. Gedurende de 15e eeuw hadden de markten in Antwerpen aan belang gewonnen en hadden ze kleinere markten uit omliggende gebieden teniet gedaan. Oorspronkelijk kende Antwerpen de Sinxenmarkt in de lente, en de Bamismarkt in de late zomer. Tegen 1530 kenden de markten in Antwerpen geen vaste begin en einddatum meer.⁴⁵ Onder kooplieden werd er als volgt over de stad gesproken: “... *laet ons gaen ‘t Antwerpen reysen, daer eerst altijd merckt*”.⁴⁶ Deze constante markten hadden een grote invloed op de financiën in de stad. In de middeleeuwse praktijk hingen de financiën nauw samen met de cycli van de markten. Aangezien de cycli in Antwerpen overboord werden gegooid, kregen financiën in Antwerpen een heel andere vorm. Het mooiste voorbeeld van het eigen leven dat geld in

⁴³ Lawrence Nicolas, “Amsterdam and Cleveland, Goltzius’ chiaroscuro woodcuts”, *The Burlington Magazine*, vol. 135, nr. 1081, 298-300.

⁴⁴ Cornelis Anthonisz, *Het laatste avondmaal*, chiaroscuro houtsnede, 1545-1550, 305 x 545 mm, Londen: British Museum

⁴⁵ Elizabeth Alica Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, (Londen: Yale University Press, 1998), 5

⁴⁶ W.H. Vroom, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen. De financiering van de bouw tot de Beeldenstorm*, (Antwerpen/Amsterdam, 1983), 83

Antwerpen ging leiden, is de opening van de Nieuwe Beurs in 1531, een plek waar kredieten werden uitgewisseld. Al snel werd Antwerpen niet enkel de belangrijkste plaats voor het verhandelen van goederen in Europa, maar ook de belangrijkste geldmarkt.⁴⁷

In de loop van de 16e eeuw evolueerden middeleeuwse modellen van sociale organisatie van de economie naar de vorm van het kapitalisme. De volledige (toen gekende) wereld werd als het ware verenigd in een grote markt. Antwerpen, die al lang aan haar opmars bezig was, werd tijdens het tweede en derde kwart van de 16e eeuw het centrum van de nieuwe commerciële wereld. Deze positie wist Antwerpen te bemachtigen door een sterke haven, gecombineerd met vlotte verbindingen over land naar Duitsland. De stad werd wereldberoemd, en mensen van alle mogelijke nationaliteiten gingen zich in Antwerpen vestigen.

Het verhaal van Antwerpen is echter niet altijd even rooskleurig. Doordat de stad aan het hoofd stond van de economische wereld en van het kapitalisme in de tijd dat het nog maar net bestond, was het systeem nog sterk onderhevig aan allerlei veranderingen. De markt was ook extreem gevoelig voor gebeurtenissen van buitenaf, die een nefaste invloed op de economie konden hebben. De stad kende vele momenten van bloei, maar ook van neergang.⁴⁸ De grootste oorzaak was dat elke periode van bloei gekenmerkt werd door de handel in enkele goederen uit verschillende landen. Perioden van depressie werden meestal veroorzaakt door politieke en financiële problemen in die landen die gezorgd hadden voor de periodes van bloei. Doorheen de zestiende eeuw kan men stellen dat de eerste twee decennia een periode van groei waren voor Antwerpen, gevolgd door een 15-jaar durende depressie. Vanaf 1535 tot rond 1564 kende de stad opnieuw een periode van bloei, onderbroken door een financiële crisis tijdens de late jaren 1550. Vanaf de jaren 1570 begon een niet te stoppen neerwaartse spiraal, die eindigde in een volledige catastrofe midden jaren 1580. Zoals eerder vermeld hadden depressies vaak te maken met gebeurtenissen ver buiten Antwerpen, maar de finale depressie was beïnvloed door gebeurtenissen in de stad zelf: politieke trauma's van het Spaanse bewind. Gedurende de oorlog in de jaren 1580 waren heel wat mensen uit de stad gevlucht, en elders handel beginnen voeren.⁴⁹ Antwerpen herwon nooit meer zijn positie als leidende stad.

IV.2.2 Antwerpen als kunstmarkt

Antwerpen begon pas tegen het einde van de 15e eeuw opgang te maken als groot kunst-centrum, maar het was al veel langer gekend als de grootste Nederlandse kunstmarkt. Pas later werd het ook een belangrijk centrum voor kunstproductie. In de 15e eeuw was Brussel de voornaamste aanvoerder van

⁴⁷ Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, p 5-6

⁴⁸ Herman Van Der wee, *Growth of the Antwerp Market, and the European Economy (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, (Leuven: M. Nijhoff, 1963)

⁴⁹ Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, 5

kunst op de Antwerpse markten. De Antwerpse markt was toen een centrum, naar waar alles kwam van buitenaf. In de zestiende eeuw kwam hier verandering in. Antwerpse kunstenaars en hun werken kwamen vanaf 1550 in het centrum van de commerciële en financiële wereld van toen, wat zorgde voor een grote zelf-bewustheid bij de artiesten.⁵⁰

De groei van de kunsthandel in Antwerpen was een direct gevolg van de groeiende economie van de stad tijdens de 16e eeuw. Een van de kenmerken van de Antwerpse markten was de snelle toename van het aantal gespecialiseerde markten. De verkoop en export van luxegoederen was een van de belangrijkste gespecialiseerde markten in de stad. Kunst werd ook bij de luxegoederen gerekend. Aan de basis van het commerciële leven in Antwerpen lagen de 2 eerder vermelde markten: de Sinxenmarkt en de Bamismarkt. De markten waren vrije markten, die gebruikt werden door buitenlandse handelaars en lokale en regionale ambachtslieden. Deze stalden hun goederen uit in straten, pleinen, hallen, en winkels doorheen de hele stad. Handelaars die hetzelfde soort waar te koop aanboden, verzamelden meestal op dezelfde locatie. De Panden, die in de 16e eeuw hun opgang maakten, waren een verlenging van dit principe. De term ‘pand’ werd gebruikt voor gespecialiseerde verkoopsplaatsen, die in verschillende gebouwen of plaatsen konden plaatsvinden. Een pand kon worden gesitueerd in een bestaand huis, een nieuw gebouw, of in kloosters en andere religieuze gebouwen. Antwerpen kende onder meer het Onze-Lieve-Vrouwe pand, het Domenicaanse Pand, het Schilderspand, het Juweliers pand, Zilversmeden pand, ... De meeste panden waren gespecialiseerde markten, die voorzagen in luxegoederen.⁵¹

Het belangrijkste pand was het het Onser Liever Vrouwen Pand, opgericht in 1460. Van dit pand zijn grote delen van het archief bewaard gebleven, wat een goed beeld schetst van de economie in Antwerpen met betrekking tot de kunsthandel. Naast het pand, hield de Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk ook nog 3 markten. Tijdens deze markten verhuurde de kerk kraampjes aan schilders, beeldhouwers, prentmakers, boekenverkopers en meubelmakers. In de archieven van de kerk staat te lezen dat de huurders voornamelijk schilderijen, sculpturen, altaarstukken, tabernakels, single-sheet prints, boeken, kruisbeelden en allerhande meubels verkochten. Het pand bestond uit ongeveer een honderdtal overdekte ruimten die konden worden verhuurd, en er waren nog meer kraampjes te huur. Het Pand was de eerste kunstmarkt in Europa die gehuisvest was in een speciaal daarvoor geconstrueerd gebouw, waarvan het echt de bedoeling was om daar kunst tentoon te stellen en te verkopen. Het pand kan beschouwd worden als de eerste echte verkoopszaal voor kunst. Het pand is ook een goede indicator van de economische betekenis en de verwachte “return on investment” die de kunstmarkt in Antwerpen had bereikt. Het pand was de grootste gecentraliseerde kunstmarkt van zijn tijd, en was als

⁵⁰ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady’s Pand”, *The Art Bulletin*, vol 72, nr 4, 581

⁵¹ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady’s Pand”, 559-560

eerste publieke kunstmarkt in Europa, ongetwijfeld iets dat vele buitenlanders aantrok.⁵²

Zoals al eerder vermeld, hield de kerk archieven bij die goed bewaard zijn. Vanaf 1468 tot aan de sluiting in 1580, noteerde de kerk hoeveel inkomsten de verhuur van hun kraampjes in het pand hadden opgebracht. De gegevens van de jaren 1541-42 en de jaren 1544-46 zijn verdwenen, en in 1550 zijn de documenten niet compleet. Al de andere gegevens zijn wel integraal overgeleverd, en zijn een belangrijke bron van informatie. Deze documenten tonen aan dat er drie perioden zijn van enorme groei: van 1478 tot 1487, van 1504 tot 1522 en van 1540-1558. De grootste piek is te situeren in het jaar 1554. Deze gegevens tonen aan dat toen de Antwerpse markt en de economie in het algemeen een enorme groei doormaakten, ook de kunstmarkt dit deed. Er is dus een duidelijke link tussen de economie en de kunsthandel in Antwerpen. Wanneer de economie sterk groeit, groeit ook de kunstmarkt. Ook het omgekeerde effect valt af te leiden uit de archieven: de minder goede perioden in de kunsthandel komen overeen met de perioden van het krimpen van de Antwerpse economie. De groei van de kunstmarkt in de jaren 1504-1522 komt overeen met de eerste grote boom van de stad in de 16e eeuw, die zich situeerde van 1501 tot 1521. De late jaren 20 en de vroege jaren 30, een periode van terugval van de kunsthandel, waren ook jaren van religieuze tumult en ook de periode van de Hapsburgse oorlog. De economische heropstanding van de stad vond plaats rond 1535, deze van het pand rond 1540-43. Interessant is dat andere markten van de kerk weinig invloed lijken te ondergaan van het grotere economische geheel.⁵³

In de archieven van het pand staat ook te lezen dat er heel wat prenten verkocht werden. Zo werden tijdens de jaren 1531-40 de rekeningen ingebracht in categorieën, naargelang de verkoper. Een van de grootste groepen werd omschreven als “ontfangen vanden boeklieden ende brieflieden”. “Brief” verwijst naar alle single-sheet geprinte kunstwerken, inclusief houtsneden en etsen. Tot zeker rond 1538 zijn boeken en prenten de meest verkochte goederen in het pand. Hoewel het pand dus een belangrijke plaats was voor het verkopen van kunst, zijn de namen van de huurders van de standen allemaal onbekenden in de kunstgeschiedenis. Belangrijke 16e eeuwse Antwerpse schilders zoals Pieter Coecke van Aelst, Pieter Aertsen, Pieter Bruegel en Frans Floris produceerden zeker werken voor de kunstmarkt, maar hun namen komen niet voor in de archieven van het pand. Waarschijnlijk konden mensen zoals zij rekenen op hun gevestigde reputatie en hun gekende atelier en of winkel voor de verkoop van hun werken. Niettemin blijft het Pand een belangrijke indicator voor de kunstmarkt in Antwerpen in de 16e eeuw.⁵⁴

⁵² Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 561-563

⁵³ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 565-566

⁵⁴ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 569-70

Het pand was niet de enige plaats waar kunst werd verkocht. Dit gebeurde ook in het Dominicaanse pand, schilders van de Sint-Lukas gilde verkochten hun werken in de hal van de grote Markt, en er werd ook kunst verkocht op de Vrijdagmarkt. Grote hoeveelheden prints en boeken zijn in het midden van de zestiende eeuw verkocht op de Vrijdagmarkt. De gemeenschappelijke markt van het Spaanse rijk, en de mogelijkheid tot het omruilen van Amerikaans zilver en goud in munten, maakte Antwerpen een ideale plek voor exporteurs van prints.⁵⁵

Vanaf de jaren 1540 veranderde de situatie op de Antwerpse kunstmarkt. De Meir werd meer en meer het centrum van de kunsthandel, en het Pand liep stilaan leeg. Prentmakers en uitgevers gingen zich vestigen nabij de Nieuwe Beurs: Hieronymus Cock met zijn *De Vier winden*, maar ook Geraard de Jode en Tielman Susato. Veel kunstenaars verlieten ook het Pand uit religieuze overwegingen: voor het algemene negatieve klimaat, maar ook voor het verbod op verspreiden van bepaalde boeken en beelden.⁵⁶ De jaren 50 vormen een nieuwe periode in de kunstmarkt, een periode van crisis. De geldmarkt leed onder stijgende interesten en onder schaarste aan krediet. Ook de handel begon af te nemen. Zoals al eerder gezien, was de Antwerpse kunstmarkt heel gevoelig aan invloeden van de economische situatie van de stad, en dit was nu niet anders. In 1555 kende men overstromingen, gevolgd door hongersnood in de jaren 1556 en 1557.⁵⁷ Ook hier zijn de gevolgen te van zien in de archieven van het Pand: er zijn steeds minder huurders, en steeds minder inkomsten na 1556.⁵⁸ Na deze jaren gaat het enkel maar bergaf voor Antwerpen, en bijgevolg ook voor de kunstmarkt in Antwerpen.

IV.2.3. Gevolgen van de economie op de kunst

Het grootste gevolg van de economische ontwikkelingen in Antwerpen, met haar markten en panden, is dat kunstenaars gingen werken voor de markt. Ze maakten niet langer enkel werken op bestelling, maar ging goederen verkopen “on spec”: ze maakten werk in de hoop dat het succes ging kennen bij de kopers. Dit werken voor de markt kende verschillende voordelen.⁵⁹ Ten eerste konden de vele buitenlanders die op bezoek waren in Antwerpen een werk kopen zonder het eerst te moeten bestellen en er dan een heel eind op te moeten wachten. Daarnaast kon je meer tegelijk proberen te verkopen, aan meer mensen. Dit werken voor de markt had uiteraard invloed op de stijl en de iconografie van de werken. Aan de ene kant leidde dit tot een standaardisatie van beelden, en tot een standaardwerking in ateliers, die vaak meer op een soort fabrieken gingen lijken. Maar aan de andere kant leidde het

⁵⁵ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 573

⁵⁶ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 579

⁵⁷ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 575

⁵⁸ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 576

⁵⁹ Filip Vermeyleen, *Marketing Paintings in Sixteenth-century Antwerp: Demand for Art and the Role of the Panden*, in red. Peter Stabel, Bruno Blondé en Anke Greve, *International Trade in the Low Countries (14th – 16th centuries). Merchants, Organization and Infrastructure*, (Leuven and Apeldoorn: Garant, 2000), 197

ook tot de evolutie van diverse individuele stijlen. In sommige gevallen gingen deze twee fenomenen zelfs hand in hand.⁶⁰

De ontwikkeling van de chiaroscuro in de Nederlanden moet gesitueerd worden in Antwerpen vanaf 1555, het begin van een financiële crisis, een tijd waarin er verschuivingen plaatsvinden in de kunsthandel, een tijd waarin kunstenaars “on spec” werken.

In Antwerpen waren er twee grote namen in de ontwikkeling van de chiaroscuro houtsneden in de 16e eeuw: Hubert Goltzius en Frans Floris.⁶¹

⁶⁰ Dan Ewing, “Marketing Art in Antwerp”, 581

⁶¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15

V. Nederlandse kunstenaars die gingen werken met chiaroscuro houtsneden

V.1 Hubert Goltzius

Hubert Goltzius leefde van 1526 tot 1583, en was een uitgever en muntkenner in Antwerpen. Hij was de opdrachtgever voor de grootste groep chiaroscuros die ooit werd gepubliceerd in de Nederlanden. In zijn *Vive Omnium Fere Imperatorum Imaginas* stonden meer dan 130 illustraties, gemaakt met chiaroscuro houtsneden (Afb. 4). Het merendeel daarvan was gemaakt als een combinatie tussen een chiaroscuro houtsnede en een ets. Met deze techniek, die hij als eerste introduceerde in de Nederlanden, probeerde hij zo accuraat mogelijk antieken munten te reproduceren in printvorm. Zijn bijdrage aan de ontwikkeling van de chiaroscuro in de Nederlanden ligt dan ook eerder in het toepassen van het medium, dan in de esthetische kwaliteiten van zijn prints.⁶² Goltzius liet zijn prints maken door Joos Gietleughen, een naam die ook later nog zal opduiken bij Frans Floris.⁶³



Afb. 4: Hubert Goltzius, *Portret van Caesar*, chiaroscuro houtsnede, 1557, afmetingen onbekend, S.L.⁶⁴

V.2 Frans Floris

Frans Floris de Vriendt leefde van 1519/20 tot 1570, en was een van de meest invloedrijke kunstenaars van zijn tijd. Volgens Karel van Mander had Floris meer dan 120 leerlingen.⁶⁵ Hij was een van de artiesten die handig inspeelde op het verspreiden van zijn werk door middel van grafiek, een gebruik dat ontstond in het midden van de 16e eeuw. Om zijn composities door middel van prenten te verspreiden, maakte Floris gebruik van een atelier vol medewerkers, waaronder vele graveurs. Om deze prenten te maken, moesten de graveurs over een ontwerp-tekening beschikken. Vaak maakte een andere medewerk van Floris een tekening naar een van zijn schilderijen, dat dan omgezet werd in

⁶² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15

⁶³ Edward Wouk en Ger Luyten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, Frans Floris*, (Ouderkerk aan den IJsel, Sound & Vision Publishers, 2011), 123

⁶⁴ Hubert Goltzius, *Portret van Caesar*, chiaroscuro houtsnede en ets, 1557, afmetingen onbekend, S.L.

⁶⁵ Carel Van Mander, *Het schilder boek, het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders* (Amsterdam: Wereldbibliotheek n.v., 1926), 294-295.

prentvorm. Slechts bij uitzondering maakte Floris zelf een ontwerp-tekening.⁶⁶ Floris werkte in de stijl van het Maniërisme, en de inrichting en werkwijze van zijn atelier zijn ook zo te verklaren. Aan de basis lag de Italiaanse theorie dat de inventie van een kunstwerk de essentiële creatieve daad is, en dat de realisatie ervan in de materie daaraan ondergeschikt is. De schilder was de “pictor doctus”, en zijn originaliteit kwam voort uit zijn vindingrijkheid, uit het vorm geven aan zijn ideeën.⁶⁷

Rond 1555 produceerde Frans Floris enkele ontwerpen voor monumentale chiaroscuro houtsneden, die weinig precedents hadden in de Lage Landen.⁶⁸ Ongeveer twintig chiaroscuro houtsneden worden toegeschreven aan hem en zijn volgelingen. Floris baseerde zijn opvatting van de chiaroscuro houtsnede op Italiaanse voorgangers, en gebruikte deze prenten als een middel om zijn ontwerpen te verspreiden, en om een gevoel van “colore” over te brengen in zijn prints op een manier die tot dan toe enkel was toegepast in Italië. Het was een kort, maar baanbrekend gebruik van dit medium. Floris bracht de kleurenprint in dialoog met andere media.⁶⁹ Voor deze chiaroscuro maakte Floris, in tegenstelling tot voor het andere grafische werk dat gemaakt werd in zijn atelier, wel zelf voortekeningen. Deze tekeningen werden rechtstreeks ontworpen voor de prenten, en ging dus niet terug op bestaande composities.⁷⁰ Er zijn ten minste vier chiaroscuro houtsneden bekend die met zekerheid aan Floris zelf kunnen worden toegeschreven: *David speelt harp voor Saul*, *De stieren- en berenjacht*, *Ceres* en het fragmentaire *Hoofd van een Dryade*. De andere prints zijn ten eerste van de hand van Adriaen Thomaszn. Key, en ten tweede zijn er een aantal prints toe te schrijven aan Crispijn van Den Broeck. De overige chiaroscuro uit de cirkel van Floris zijn ten slotte toe te schrijven aan anonieme meesters uit zijn omgeving.⁷¹ Ongeveer een derde van al zijn chiaroscuro zijn gecreëerd met van elkaar afhankelijke blokken.⁷² Al de chiaroscuro door Floris en zijn medewerkers zijn single-sheet prints, en dus individuele kunstwerken. Geen enkele print was bedoeld als illustratie voor in een boek.⁷³ Hoewel deze prenten de tekeningen van Floris weerspiegelden (tekeningen uitgevoerd in pen en was, die tonale variaties benadrukten), hebben zij ook betrekking op de toenmalige schilderkunst en architecturale decoratie. In tegenstelling tot de zeer afgewerkte, kostbare olieverfschilderijen op houten panelen, schilderen in tempera of aquarel op linnen, waren de chiaroscuro een snelle, goedkope manier om huizen te versieren. Door hun grote omvang en gedurfde stijl zouden de chiaroscuro houtsneden uit het atelier van Floris, gedrukt op doek of papier, een vergelijkbaar effect hebben gehad. Er zijn in het atelier van Floris ook chiaroscuro gedrukt op linnen.⁷⁴

⁶⁶ Carl Van De Velde, *Frans Floris (1519/20-1570): Leven en werken* (Brussel: Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1975), 105.

⁶⁷ Carl van de Velde, *Frans Floris*, 120.

⁶⁸ Wouk en Luijten, *The new Hollstein, Frans Floris*, 130

⁶⁹ Wouk en Luijten, *The new Hollstein, Frans Floris*, 130

⁷⁰ Carl van de Velde, *Frans Floris*, 105

⁷¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15.

⁷² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15.

⁷³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15.

⁷⁴ “Cleveland Art: Frans Floris,” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.clevelandart.org/art/1997.189>

Floris was de eerste kunstenaar in Nederland die de lijnblok ging elimineren en gebruik ging maken van onderling afhankelijke toonblokken, die allemaal moesten worden afgedrukt om het ontwerp te voltooien.⁷⁵ De vier chiaroscuro's die aan hem zijn toegeschreven zijn ook allen in die techniek gemaakt.⁷⁶

V.2.1 Doel van de chiaroscuros in de cirkel van Frans Floris

Waar het bij de chiaroscuro houtsneden van Hubert Goltzius duidelijk te doen was om het nabootsen van de effecten van antieke munten, zijn de intenties van Frans Floris en zijn gevolg veel minder duidelijk.

De prints spelen wel duidelijk in op toenmalige artistieke trends op het vlak van de tekenkunst. Rond 1520 raakten de zogenaamde chiaroscuro-tekeningen, in pen en was, die de nadruk legden op tonale variaties, in de mode. Een belangrijke en invloedrijke artiest die met deze techniek tekeningen ging maken, was de schilder Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Een voorbeeld hiervan is de tekening *Tafereel met een bordspel in een herberg* uit 1529. (Afb. 5). Mogelijk werd Coecke voor het maken van deze tekeningen beïnvloed door de Italiaanse chiaroscuro houtsneden, zoals deze van Ugo Da Carpi. Pieter Coecke beïnvloedde op zijn beurt dan weer een grote groep jongere kunstenaars, waaronder Frans Floris. Frans Floris produceerde zelf ook chiaroscuro tekeningen waarvan sommige, zoals *De ontvoering van Proserpina* (Afb. 6) waarschijnlijk bedoeld waren als rechtstreeks ontwerp voor chiaroscuro houtsneden. Het grootste verschil tussen de Italiaanse clair-obscur houtsneden, die reproducties waren van chiaroscuro tekeningen, en de Nederlandse chiaroscuro houtsneden, is dat deze geen ware reproducties waren, maar een poging om het effect van de chiaroscuro tekeningen na te bootsen.⁷⁷



Afb 5. Pieter Coecke van Aelst, *Tafereel met een bordspel in een herberg*⁷⁸



Afb 6. Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*⁷⁹

⁷⁵ "Cleveland Art: Frans Floris"

⁷⁶ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

⁷⁷ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

⁷⁸ Pieter Coecke van Aelst, *Tafereel met een bordspel in een herberg*, chiaroscuro tekening, 1529, 201 x 161 mm, Rotterdam:Collectie Boijmans

⁷⁹ Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*, chiaroscuro tekening, 1531-1570, 284 x 195 mm, Londen: British Museum

Daarnaast is er de mogelijk invloed van Jan van Scorel (1495-1562). Scorel behoorde tot generatie kunstenaars die leefde in de periode dat de kunst van de antiëken begon te herleven. Hij was een van de eerste kunstenaars uit de Nederlanden die een Italië-reis ondernam, om die antiëken te gaan bestuderen. Daar is hij in aanraking gekomen met Italiaanse druktechnieken. Scorel maakte rond 1524 zelf een prent genaamd *De Zondvloed* (Afb. 7). Deze houtsnede is gedrukt op een papier dat eerst geel gewassen was, en achteraf zijn er witte highlights aan toegevoegd, zodat de print het uitzicht heeft van een chiaroscuro.⁸⁰ Karel van Mander vermeldt in zijn boek dat Jan van Schorel door Frans Floris “*de lantaarndrager en baanbreker der Nederlandsche kunst*”⁸¹ werd genoemd, dus de kans is groot dat Floris invloed van van Scorel ondergaan heeft.



Afb. 7: Jan van Scorel, *De Zondvloed*⁸²

⁸⁰ Suzanne Boorsch en Nadine M. Orenstein, *Print in the north: The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol 54, nr 4, 1997, p 46

⁸¹ Van Mander, *Het schilder boek*, 263

⁸² Jan van Scorel, *De Zondvloed*, houtsnede, 1524, 471 x 655 mm, Harris Brisbane Dick Fund

Verder speelde Floris met zijn chiaroscuro in op toenmalige trends op het vlak van schilderkunst en architectuur. In de tijd van Floris werden de meeste schilderijen gemaakt in olieverf op paneel. Floris ging echter inspelen op een traditie van het schilderen in waterverf of tempera op linnen, een traditie die rond 1500 ontstond in Mechelen, en de rest van de eeuw vooral in Mechelen en Kortrijk doorleefde.⁸³ Schilderen in tempera op linnen was een snelle, en vooral relatief goedkope manier van werken.

Het werd vooral toegepast in tijdelijke architecturale constructies of als decoratie in private huizen, vaak als een vervangmiddel voor schilderijen op paneel, of voor gesculpteerde friezen. De chiaroscuro's van Floris, met hun grote schaal en grove stijl, konden een gelijkaardig effect oproepen. Bovendien maakte Floris voor bepaalde chiaroscuro gebruik van stof of linnen als ondergrond, wat de overeenkomsten tussen de twee mediums nog versterkte.⁸⁴ Het staat vast dat Floris de tempera techniek kende, hij heeft ze namelijk zelf toegepast voor een tijdelijke triomfboog, opgericht voor de komst van Karel V en Filips II naar Antwerpen in 1549.⁸⁵

⁸³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

⁸⁴ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

⁸⁵ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 37.

V.2.2 Ontwikkeling van de chiaroscuro houtsnede, beïnvloed door Floris

V.2.2.1 Joos Gietleughen

Joos Gietleughen was een 16e eeuwse, vaak over het hoofd geziene, graficus uit Kortrijk. Hij zorgde voor nieuwe mogelijkheden in het gebruik van chiaroscuro houtsneden in Noord-Europa, en werd om die redenen ingeschakeld om mee te werken aan Floris's experiment. Hij creëerde voor Floris figuratieve prints in de chiaroscuro techniek, die een dialoog met andere media openden. Hij produceerde deze houtsneden in een "alla antiqua"-stijl, die teruggrepen naar de klassieke friezen die Gietleughen in Italië had bestudeerd. Hij taste met zijn werken voor Floris ook de grenzen van het medium af door het gebruiken van verschillende kleur-combinaties. Daarmee zorgde Gietleughen voor impliciete vergelijkingen tussen dit relatief nieuwe druk-proces met een reeks andere praktijken: van het schilderen op paneel en op stoffen dragers, tot wandtapijten en zelfs monumentale fresco's.⁸⁶ Op de prints voor Floris staat er *Judocus De Curia excudebat*. Deze Judocus De Curia werd door K. Oberhuber op overtuigende wijze geïdentificeerd met Joos Gietleughen.⁸⁷

Naast zijn werk voor Floris produceerde Gietleughen ook van elkaar afhankelijke houtblokken voor elke beeltenis van Hubert Goltzius' magistrale *Vivae Omnium Fere Imperatorum Imaginas* uit 1557. Zijn chiaroscuro houtsneden herinnerden aan het uitzicht van de oude munten en de medailles, die zijn bronnen voor waren deze houtsneden waren.⁸⁸

V.2.2.2 Adriaen Thomasz Key

Adriaen Thomasz Key (ca 1544-ca 1599) een Vlaamse renaissance schilder van voornamelijk portretten, creëerde 2 bekende chiaroscuros naar ontwerpen van Frans Floris, namelijk *Joab vermoordt Absalom* en *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*.⁸⁹ Deze werken dragen beide zijn monogram.⁹⁰ Key ging in zijn chiaroscuro's nog verder dan Floris. Hij ging ook werken met van elkaar afhankelijke blokken, maar benadrukte nog meer de tonale waarden in plaats van de lineaire aspecten van de prints. Hij elimineerde de zwarte lijnblok volledig, en ging deze vervangen door schaduwen, door gebruik te maken van kleurencombinaties. Net zoals die van Floris, zijn de chiaroscuro houtsneden van Key groot en schilderachtig, en totaal verschillend van andere Nederlandse chiaroscuro's uit deze periode.⁹¹ Bovendien printte Key zijn chiaroscuro's op

⁸⁶ Wouk en Luijten, *The new Hollstein, Frans Floris*, 132.

⁸⁷ Carl van de Velde, *Frans Floris*, 395

⁸⁸ Wouk en Luijten, *The new Hollstein, Frans Floris*, 132.

⁸⁹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15.

⁹⁰ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 49.

⁹¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

textiel, maar ook op een combinatie van papier en textiel. Het zijn de vroegste voorbeelden van werken in deze techniek, en tonen aan dat Key nog een stap dichterbij zette in de richting van de schilderkunst. Deze techniek werd pas een eeuw later opgepikt door de Vlaamse printmaker en schilder Hercules Seghers (1589-1638).⁹²

V.2.2.3 Crispijn van den Broeck en de anonieme meesters

De werken van Crispijn Van Den Broeck (1523- ca 1591) en die van de anonieme meesters, zijn duidelijk gemaakt onder invloed van Frans Floris. Zowel de composities als de stilistische elementen zijn van hem overgenomen, maar het gebruik van het medium van de chiaroscuro is verschillend van dat van de prenten van Floris en van Key. Ze zijn allemaal gecreëerd met onafhankelijke toonblokken, en maken wel gebruik van een zwarte lijnblok. Allen zijn ze ook zeer lineair opgevat, en dus niet schilderachtig, zoals bij Key en Floris wel het geval was. De chiaroscuro van deze meesters waren wel, net zoals bij Floris en Key, samengesteld uit drie blokken. De toonblokken zijn stijver en meer star opgesteld dan bij Floris, met duidelijke afbakening tussen de highlights en de schaduwen. Ze zijn scherper en harder dan de prints van Floris zelf, en hebben niets van hun vrije, vloeiende kwaliteiten.

De rondellen van Crispijn Van Den Broeck zijn allen gedrukt door middel van een geëtste plaat en een toonblok. Het gebruik van het etsen voor de lijnblok zorgt voor een fijnere lijn dan bij een houtsnede. Deze prints imponeren dan ook meer met hun delicate detail, in plaats van met de vrijmoedigheid van hun ontwerpen.⁹³

⁹² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 53.

⁹³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

VI. De chiaroscuro houtsneden door Frans Floris

VI.1 David speelt harp voor Saul



Afb. 8, Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*⁹⁴

VI.1.1 Technisch

David speelt harp voor Saul is een chiaroscuro houtsnede uit 1555, gedrukt met 4 van elkaar afhankelijke blokken. Het effect van deze print moet komen van het volledige beeld, de verschillende delen en details in beeld zijn ondergeschikt aan de volledige compositie. Het beeld wordt gekenmerkt door een vrije, zwierige lijnvoering die de figuren modelleert. De twee donkerste blokken zijn gebruikt voor de weergave van de lijnvoering en bepaalde accenten. De lichtste blokken zorgen voor de highlights, die het beeld van de donkere blokken ondersteunen en verdiepen.⁹⁵

De chiaroscuro is onderaan rechts gesigneerd: *fransiscvs floris inventor. Ivdoce de cvria excvdebat, 1555*. Er wordt dus vermeld dat Floris de ontwerper is, en Jodocus de Curia, ofte Joos Gietleughen, de graveur was. Er bestaan echter andere versies van deze houtsnede, die niet gesigneerd zijn door De Curia. Vermoedens bestaan dat deze van de hand van Adriaen Thomazn Key zijn.⁹⁶ Het jaar 1555 is het jaar waarin Floris begint te experimenteren met chiaroscuro. *David speelt harp voor Saul* is vermoedelijk zijn eerste houtsnede, gevolgd door *De Jachten*.

⁹⁴ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 337 x 480 mm, Londen: British Museum

⁹⁵ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 35-36.

⁹⁶ "MFA: Frans Floris," Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.mfa.org/collections/object/david-playinghis-harp-before-saul-269964>

VI.1.2 Onderwerp en invloeden

Deze houtsnede is de uitbeelding van het verhaal van David die Koning Saul probeert te bedaren, die een grote jaloezie jegens David koestert. David tracht hem te sussen met zijn muziek, maar slaagt daar niet in, waarop de gestoorde vorst een speer naar hem gooit. Dit thema werd rond 1508 al eens uitgebeeld door Lucas van Leyden (Afb. 9). Uit vergelijking tussen de twee prenten valt op van Leyden een veel meer psychologische schets maakt van de getormenteerde koning. Floris, van zijn kant, is meer bezig met de weergave van de lichamen die de koning neerdrukken in zijn troon.⁹⁷ Het beeld dat Floris scheidt is dan ook veel meer een wervelende en dynamische compositie.



Afb 9. Lucas van Leyden, *David speelt harp voor Saul*.⁹⁸



Afb 10. detail uit fresco van Michelangelo⁹⁹



Afb 11. detail uit *David speelt harp voor Saul* van Floris



Afb 12. Nicolas Beatrizet, *Man met Frygische muts met de armen gevouwen*¹⁰⁰

⁹⁷ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 35.

⁹⁸ Lucas van Leyden, *David speelt harp voor Saul*, gravure, 1508, 254 x 185 mm, s.l

⁹⁹ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *Marteldood van de heilige Petrus*, Fresco, 1546-50, 625 x 662 cm
Cappella Paolina, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad

¹⁰⁰ Nicolas Beatrizet, *Man met Frygische muts met de armen gevouwen*, gravure, s.d., s.l.

Zoals vaak heeft Floris ook voor dit werk invloed ondergaan van de beeldende kunsten uit Italië. De man die centraal in beeld staat met zijn armen gekruist, is een duidelijke verwijzing naar de figuur rechtsonder op het fresco van Michelangelo (1475-1564) in Cappella Paolina. (Afb .10)

Mogelijk heeft Floris deze fresco gezien tijdens zijn reis naar Italië, die hij ondernam omstreeks 1540. Floris was rond 1546 in Rome, en rond diezelfde tijd was Michelangelo ziek. De fresco bleef daardoor een tijdlang onafgewerkt. Als Floris de schildering heeft gezien, dan was deze waarschijnlijk enkel uitgevoerd in de tinten groen, bruin en blauw. De link met een chiaroscuro is gauw gelegd. Een andere mogelijkheid is dat Floris in contact is gekomen met de gravure naar de figuur van Michelangelo, van de Franse graficus Nicolas Beatrizet (Afb. 12).¹⁰¹

Floris verwerkt dezelfde figuur ook in tweetal andere werken, onder andere in de cyclus *Het verhaal van de heilige Jozef*, een reeks tekeningen in was. Het was een manier om zijn kennis van de schilderkunst te etaleren.¹⁰²

Het feit dat Floris voor deze prent gaat werken met onderling afhankelijke blokken, kan gezien worden als een indicator dat Floris zich voor zijn chiaroscuro voornamelijk liet inspireren door deze uit Italië. De kans dat Floris in contact is gekomen met Italiaanse chiaroscuro is groot, hij woonde namelijk in Antwerpen, het centrum voor de handel in prints, en bovendien was hij zelf in Italië geweest.¹⁰³

Enkel Hans Wechtlin is Floris voorgegaan in het gebruiken van van elkaar afhankelijke blokken in Noord-Europa. Wechtlin was, net zoals Floris een halve eeuw later, iemand die ging experimenteren met het medium van de chiaroscuro houtsneden. Zijn prenten vertonen dezelfde belangstelling voor de weergave van tonen en hoogsels, met ontwerpen waarbij de blokken van elkaar afhankelijk zijn om het beeld zinvol te maken.¹⁰⁴ Het is onmogelijk om te bepalen of Frans Floris werkelijk prenten van Wechtlin heeft gezien. Er is geweten dat Albrecht Dürer op zijn reis door de Nederlanden heel wat houtsnedes meehad om zijn reis te bekostigen, en om cadeau te doen aan vooraanstaanden die hij tegenkwam op zijn pad. Het staat vast dat hij onder andere houtsneden van Hans Baldung Grien bij zich had, een andere grote naam in de chiaroscuro houtsneden in Duitsland.¹⁰⁵ Over Wechtlins prenten en hun verspreiding in de Nederlanden is er niets vaststaands geweten. Van al de houtsneden die Wechtlin maakte, is het overgrote deel gemaakt met twee onafhankelijke blokken, in plaats van met drie of vier. Het lijkt dan ook aannemelijk dat Floris zich eerder heeft laten inspireren door Italiaanse voorbeelden zoals Ugo da Carpi.

¹⁰¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 35.

¹⁰² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 35

¹⁰³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 36

¹⁰⁴ "British Museum, Hans Wechtlin," Laatst geraadpleegd op 25 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1453265&partId=1&people=103414&peoA=103414-2-60&page=1

¹⁰⁵ *Albrecht Dürer in de Nederlanden: zijn reis (1520-1521) en invloed*, (Brussel: Paleis voor schone kunsten Brussel, 1977), 39.

VI.1.3 Experimenten met chiaroscuro

Tenslotte is *David speelt harp voor Saul* een mooie illustratie van de relatie tussen de chiaroscuro van Floris en de toenmalige schilderkunst, en van Floris' experiment met chiaroscuro houtsneden. Er bestaat namelijk een versie van deze prent in de Frits Lugt collectie, gedrukt op linnen. Hoewel het drukken op stof niet ongewoon was, de origine van de houtsnede ligt immers in textieldruk, was de keuze voor linnen als ondergrond van een houtsnede toch heel ongewoon en experimenteel in de 16e eeuw. Floris had de techniek van drukken op linnen in 1545 al eerder gebruikt, voor de decoratie van een boog bij de blijde intrede van Karel V en Filips II in Antwerpen.¹⁰⁶ Floris gebruikte de techniek opnieuw in *David speelt harp voor Saul*, waarschijnlijk met de bedoeling om hiermee een specifiek effect creëren. De versie op linnen moet de suggestie gegeven hebben een tempera schilderij op doek te zijn. Een chiaroscuro houtsnede drukken op linnen was goedkoper dan een tempera schilderij op doek, en kon bovendien in meerdere exemplaren worden gedrukt. Doordat ze waarschijnlijk bedoeld waren als schilderijen voor aan de muur, zijn er wel vele verloren gegaan, en degene die nog bestaan, zijn in slechte staat.¹⁰⁷

Ook het overgebleven exemplaar van *David speelt harp voor Saul* op linnen is zwaar aangetast. De kleuren zijn ook erg vervaagd, de lichtste toon is met het blote oog niet meer zichtbaar. De mogelijkheid bestaat dat deze vierde en lichtste toon niet gedrukt is, maar dit lijkt onwaarschijnlijk, aangezien de laatste blok ook de naam van Floris op de prent moet drukken. Het is weinig waarschijnlijk dat Floris zijn experimentele prent op doek niet zou willen signeren.

Er zijn heel wat verschillende versies van *David speelt harp voor Saul* overgeleverd. Versies in verschillende kleuren, en versies in lichtjes verschillende formaten met verschillende afsnijdingen. Daar deze aanpassingen van formaat later kunnen gebeurd zijn, laten we deze hier buiten beschouwing. Vooral de versies in andere kleuren wijzen op de experimentele aard van het werk. Iedere versie lijkt door het kleurgebruik bijna een ander beeld te zijn. Floris speelt met het effect van kleur op de reliëf-achtige compositie. Eerder werd al vermeld dat in het beeld geen nadruk wordt gelegd op individuele elementen. Het is het hele beeld, en het effect dat het beeld teweegbrengt, dat voor Floris van belang lijkt te zijn.

De verschillende versies van de print kunnen aan de hand van hun kleurenpallet opgedeeld worden in vijf groepen. Ten eerste zijn er de versies in rood-bruine tinten, waarvan er 1 versie op doek overgeleverd is¹⁰⁸, en vier andere op papier¹⁰⁹. Daarnaast zijn er twee prints gekend in een groen

¹⁰⁶ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 37

¹⁰⁷ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 36-37. 108 F. Lugt Collectie, Parijs

¹⁰⁸ F. Lugt Collectie, Parijs

¹⁰⁹ Rijksmuseum in Amsterdam, Museum of Fine Arts in Boston, British Museum in Londen en Metropolitan Museum in New York

kleurenallet¹¹⁰. Ook zijn er 2 prenten van *David speelt harp voor Saul* gekend in de kleuren zwart, met 3 tinten bruin¹¹¹. Ten vierde is er ook een versie gekend in de kleuren zwart, 2 tinten bruin, en een blauwachtig groen¹¹². Tenslotte bestaat er ook een grijze versie van de print¹¹³. Niet alle musea hebben van de versies van de prent die in hun bezit zijn een foto, diegene die wel beschikbaar zijn, staan hieronder opgelijst.



Afb. 13. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁴



Afb. 14. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁵

¹¹⁰ Albertina in Wenen, en British Museum in Londen

¹¹¹ Bibliothèque Nationale in Parijs, en Albertina in Wenen

¹¹² Bibliothèque Nationale in Parijs

¹¹³ British Museum in Londen

¹¹⁴ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede gedrukt op stof, 1555, afmetingen onbekend, Parijs: Fondation Custodia, F. Lugt collectie

¹¹⁵ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, Chiaroscuro houtsnede, 1555, 330 x 475 mm, Rijksmuseum Amsterdam



Afb 15. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁶



Afb 16. (kopie naar) Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁷

¹¹⁶ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 338 x 485 mm, Londen: British Museum

¹¹⁷ (kopie naar) Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 2e helft 16e eeuw, 330 x 470 mm, Parijs: Louvre



Afb. 17. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁸



Afb. 18. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹¹⁹

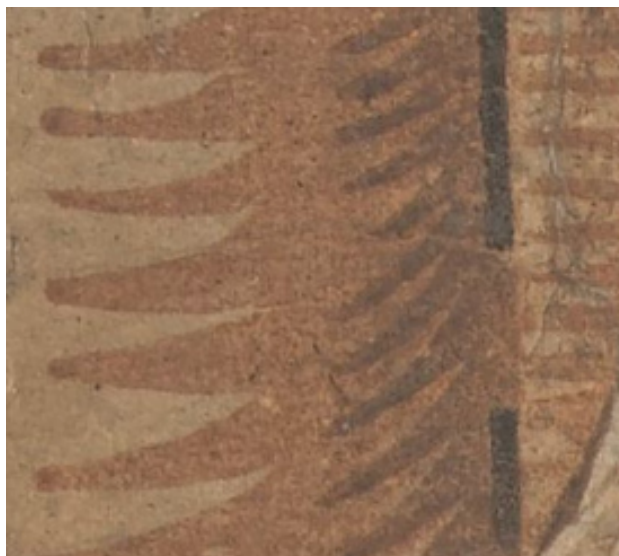
¹¹⁸ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 334 x 479 mm, Cleveland Museum of Art

¹¹⁹ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede van 4 blokken, 1555, 332 x 481 mm, Washington D.C.: National Gallery of Art



Afb 19. Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*¹²⁰

Het is erg moeilijk een chronologische volgorde te maken van de verschillende versies van de prent, er zijn geen duidelijke factoren die aanduiden dat een bepaalde prent voor een andere kwam. Vijf van de bovengenoemde prints hebben een geïdentificeerd watermerk: zowel de versie uit het Met Museum, het Rijksmuseum, het Museum of Fine arts, als een versie uit het British Museum zijn gedrukt op papier met hetzelfde watermerk, namelijk een arend met twee hoofden met een schild met een kruis op. Dit doet vermoeden dat zeker al deze versies niet lang na elkaar gedrukt zouden zijn. De meeste versies van *David speelt harp voor Saul* tonen een overeenkomst: in de pilaar boven de harp van David is er stukje uit de linker omtreklijn van de pijler (Afb. 20 en 21).



Afb 20 en 21: details uit de versie van *David speelt Harp voor Saul* uit het Rijksmuseum in Amsterdam¹²¹

¹²⁰ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 338 x 478 mm, Londen: British Museum

¹²¹ Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, Chiaroscuro houtsnede, 1555, 330 x 475 mm, Rijksmuseum Amsterdam

Dit ontbrekende stukje is waarschijnlijk het gevolg van een afgebroken stukje hout op de zwarte blok van de prent. De afdrukken van de prent waarbij dit foutje aanwezig is, zijn dus mogelijk met dezelfde blokken geprint. Dit kan niet met zekerheid gesteld worden, het foutje kan ook overgenomen zijn door een kopiist. Het is ook moeilijk om te zeggen of de prints waarop wel een volle lijn te zien is, voor- of nadien gedrukt zijn. Misschien is het stukje hout afgebroken door dezelfde houten plaat meerdere malen te drukken, en zijn ze voordien gedrukt. Maar evengoed kan het foutje zijn opgemerkt door Floris of een van zijn medewerkers, en gecorrigeerd zijn in een nieuwe lijnblok.

Door het gebrek aan een duidelijke chronologie in de prenten, is het ook moeilijk om te zeggen naar welk effect Floris precies op zoek was doorheen zijn experimenten. Was hij op zoek naar de juiste kleurencombinaties voor een duidelijke weergave van het contrast? Zocht hij naar welke kleuren het beste aansloegen op de kunstmarkt? Probeerde hij een zo goed mogelijke imitatie te maken van een fresco?

VI.2. De stieren- en berenjacht

VI.2.1 Technisch

Frans Floris' *De stieren- en berenjacht* is een chiaroscuro houtsnede die een jacht uitbeeldt. De prent bestaat uit verschillende delen op een groot formaat en is opgevat als een soort lange, smalle fries waarop de figuren op een lijn staan, vooraan in beeld (Afb. 29-35). Door het grote formaat van deze houtsnede zijn er vandaag nog slechts 2 volledige exemplaren gekend, die beide in slechte staat zijn.¹²² Er bevindt zich in Brussel ook een print van een deel van *De jachten*. Vermoedelijk was het printen van de volledige jachtscène na verloop van tijd niet meer mogelijk, en werden bepaalde delen van de prent afzonderlijk geproduceerd en verkocht.¹²³ *De stieren- en berenjacht*, is net zoals *David speelt harp voor Saul* gesigineerd, en stamt ook uit hetzelfde jaar, 1555.

De stieren- en berenjacht is de meest kalligrafische houtsnede van Floris. Zo zijn de draperieën op de chiaroscuro bijna uitsluitend opgebouwd uit lange, vloeiende strepen, geprint van 2 donkere toonblokken. De arceringen en kruisarceringen van de lichtere toonblok zorgen voor de highlights. De grote lineariteit van de houtsnede zorgt evenwel niet voor een opdeling van de print in kleinere delen met veel detail, de print is zowel van dichtbij als van veraf visueel boeiend. Floris' stroken zijn vloeiend, en houden rekening met de grote schaal van de print.¹²⁴

VI.2.2 Voorlopers en invloeden

Jachtscènes zijn al sinds de oudheid een populair onderwerp in de beeldende kunsten, maar slechts enkele houtsnedes gemaakt voor deze van Floris hebben de jacht als onderwerp. De voorlopers van *De stieren- en berenjacht* worden hieronder besproken.

Hoewel jachtscènes dus al eeuwenlang op een grote populariteit kunnen rekenen als onderwerp in de beeldende kunsten, zijn er slechts weinig uitbeeldingen van de jacht die draaien om de jacht zelf. Vaak waren ze een onderdeel of de setting van de uitbeelding een mythisch of klassiek verhaal, of waren ze gelinkt aan sport en plezier bij de hogere klasse.¹²⁵ Bij Floris lijkt dit niet het geval te zijn, hoewel de figuren gekleed zijn als figuren uit de oudheid, is er geen mythisch verhaal dat wordt uitgebeeld. Het lijkt hier ook niet te gaan om de uitbeelding van het leven van de rijkere klasse.

Er kan hier een thematische vergelijking gemaakt worden met een houtsnede van Lucas Cranach die een jacht voorstelt. De uitbeelding van een jacht in een houtsnede is eigenlijk ook meteen de enige echte gelijkenis tussen de twee houtsnedes. *De Hertenjacht* van Cranach is een duidelijke uitbeelding van een elite die op jacht gaat. Het is ook een bijna vierkante compositie, in tegenstelling tot de

¹²² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 40.

¹²³ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts*, 57

¹²⁴ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 40.

¹²⁵ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 40

lange horizontale prent van Floris. De prent van Cranach toont allemaal aparte tafereeltjes in een bosrijk landschap, terwijl de prent van Floris een meer aaneensluitend tafereel is. *De hertenjacht* was waarschijnlijk geen echte inspiratie voor *De stieren- en berenjacht*.



Afb 22. Lucas Cranach, *De Hertenjacht*¹²⁶

Iemand die wel een mogelijke voorloper van Frans Floris was, is Virgil Solis. Virgil Solis, ook gekend als Vergilius Solis was een Duitse etser, graveur en houtsnijder die leefde van 1514 tot 1562. Hij was actief in zijn geboortestad Nuremberg. Solis maakte zowel single sheet prints als illustraties voor in boeken.¹²⁷ In het oeuvre van Solis zitten enkele smalle horizontale etsen van rond 1540, die jachten uitbeelden.¹²⁸ Zijn werk was invloedrijk en wijd verspreid.¹²⁹ De kans dat Floris ermee in contact is gekomen, is dus reëel.

¹²⁶ Lucas Cranach, *De Hertenjacht*, houtsnede, 1506, 385 x 510 mm, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum

¹²⁷ Laupichler, F., and R. von Straten, *Virgil Solis and his Time: An Iconographic Index* (Leiden, 1999)

¹²⁸ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 56

¹²⁹ Stahlberg, Karl. "Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid." *Marginalien*, 95 (1984), 29-35.



Afb 23. Naar Virgil Solis, *Zwijnenjacht*¹³⁰

Een ander belangrijk voorbeeld voor *De Jachten* van Frans Floris, was *De leeuwenjacht*, een werk van Jan Ewoutsz Muller, door van Mander een uitmuntend kopergraveur genoemd¹³¹, naar een ontwerp van de Vlaamse schilder Jan van Scorel (1495-1562).



Afb. 24. Jan Ewoutsz Muller naar Jan van Scorel, Deel 1 en 2 van *De Leeuwenjacht*¹³²

Dit werk is zowel inhoudelijk, maar zeker ook vormelijk een duidelijke voorloper van het werk van Floris: een lange, horizontale print met figuren op het voorplan. De actie wordt opgedeeld in verschillende stukken, die van elkaar worden gescheiden door bomen of aan stukken brakke grond. Net zoals bij Floris lijken de figuren die te paard rijden geïnspireerd te zijn op antieke sculpturen die via de Italiaanse kunst en Italië-reizen van kunstenaars gekend waren in de Nederlanden.¹³³

Karel van Mander vermeldt in zijn boek dat Jan van Schorel door Frans Floris “*de lantaarndrager en baanbreker der Nederlandsche kunst*”¹³⁴ werd genoemd. Floris kende dus zeker het werk van van Scorel, en dit maakt deze *De Leeuwenjacht* met behoorlijke zekerheid een voorloper van *De stieren en berenjacht*. Het grote verschil tussen de jacht van Ewoutsz Muller en die van Floris, is dat de

¹³⁰ Naar Virgil Solis, *Zwijnenjacht*, ets, ca 1550, 30 x 154 mm, sl

¹³¹ Van Mander, *Het schilder boek*, 520 en 566

¹³² Jan Ewoutsz Muller naar Jan van Scorel, Deel 1 en 2 van *De Leeuwenjacht*, houtsnede, 1540-1545, 276mm x 360mm per blad, Rijksmuseum, Amsterdam

¹³³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 40.

¹³⁴ Van Mander, *Het schilder boek*, 263

eerste de picturale conventies van ontwerpen van tapijten evoceert. Hiermee komen we op een andere mogelijke inspiratiebron van Floris, Pieter Coecke van Aelst.

Pieter Coecke van Aelst was een beroemde en heel invloedrijke Vlaamse schilder en tapijontwerper, die leefde van ca 1502 tot 1550.¹³⁵ Coecke bezocht in 1533 Istanbul, waar hij het ontwerp maakte voor een houtsnede genaamd *De gewoonten en manieren van de Turken*. Deze grote houtsnede van bijna 5 meter lang toont zeven verschillende scènes, verdeeld over tien bladen.¹³⁶ De lange, horizontale prent toont een soort panorama van Istanbul, met allerlei Ottomaanse mensen, gebouwen, kledij, ... De houtsnede is in 1553, na de dood van Pieter Coecke door zijn vrouw Mayken Verhulst gepubliceerd.¹³⁷ Hoewel de prent geen jacht toont, is de langgerekte, horizontale houtsnede waarschijnlijk een vormelijke voorloper van Floris. Het grote verschil is ook hier, net zoals bij de prent naar Jan van Scorel, het picturale. Coecke toont in deze houtsnede de kenmerken van zijn tapijontwerpen. Hoewel de prent de vorm van een langgerekt fries heeft, heeft Coecke niet getracht de andere vormelijke aspecten van een fresco te evoceren, iets wat Floris wel geprobeerd heeft.



Afb. 25: Pieter Coecke van Aelst, *Processie van Sultan Süleyman door de Atmeidan*¹³⁸

Een laatste mogelijke voorloper van Floris is Titiaan. De houtsnede naar zijn ontwerp van *De Triomf van het Geloof* (Afb. 26) is een voorbeeld van een zeer grote houtsnede waarin de figuren geschikt zijn in een lange horizontale ruimte.¹³⁹ Deze enorme houtsnede in 5 grote delen, is de eerste gedrukte wanddecoratie ooit die gesigneerd is door een groot schilder. De vroegste versie werd gedrukt in 1517.

¹³⁵ "Artcyclopedia: Pieter Coecke", laatste geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.artcyclopedia.com/artists/aelst_pieter_coecke_van.html

¹³⁶ Babette Bohn en James M. Saslow, *A Companion to Renaissance and Baroque Art* (Manhattan: John Wiley & Son, Inc, 2013), 95

¹³⁷ Bohn en Saslow, *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, 95

¹³⁸ Pieter Coecke van Aelst, *Processie van Sultan Süleyman door de Atmeidan* uit *Gewoonten en manieren van de Turken*, 1553, 352 × 873 mm, New York: Met Museum

¹³⁹ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts*, 56

Het is het eerste meesterwerk in een reeks van houtsneden uit de cirkel van Titiaan, waarmee hij de houtsnede in Venetië en ver daarbuiten liet heropleven. Deze uitbeelding van een lange optocht werd waarschijnlijk erg gewaardeerd in de zestiende eeuw, want ze is zeer vaak gekopieerd.¹⁴⁰ *De Triomf van het Geloof* was ook gekend in Antwerpen, waar Floris er mee in contact kan gekomen zijn.¹⁴¹



Afb. 26: naar Titiaan, *De Triomf van het Geloof*¹⁴²

De Jachten bevatten meerdere quotaties uit eigentijdse Italiaanse bronnen, maar Floris heeft ook antieke modellen die hij in Rome in zijn schetsboek had getekend, in de prent verwerkt. Het duidelijkste voorbeeld is de overname van een figuur uit een reliëf op de boog van Constantijn (Afb 27). Floris had het reliëf bestudeerd en delen ervan getekend in zijn schetsboek tijdens zijn Rome-reis. Een figuur die vertrappeld wordt heeft hij opgenomen in zijn houtsnede.¹⁴³ De man in *De Jachten* ligt onder de beer, die zijn been verplettert, en op zijn gezicht staat dan ook enorme pijn te lezen.

¹⁴⁰ A. Hyatt Mayor, "Prints Acquired in 1949", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1950, 158

¹⁴¹ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts*, 56

¹⁴² naar Titiaan, *De triomf van het geloof*, houtsnede, 1590-1600, 391 x 2585 mm, London: British Museum

¹⁴³ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts*, 57



Afb 27: vergelijking tussen een detail uit de schets van de *Boog van Constantijn*¹⁴⁴ en een detail uit de *De Berenjacht*

VI.2.3 Experiment met chiaroscuro in De Stieren- en Berenjacht

De Stieren- en Berenjacht is veruit de grootste houtsnede die Floris liet produceren, en is tevens wereldwijd de eerste chiaroscuro houtsnede die op een dergelijke schaal werd opgevat.¹⁴⁵ Net zoals de linnen versie van *David speelt harp voor Saul*, was ook deze print waarschijnlijk bedoeld om aan een muur te hangen. Vermoedelijk was het niet bedoeld ter vervanging van een schilderij, gezien de grootte en de vorm van de print, maar als een soort fries, misschien ter vervanging van een wandtapijt of reliëf.¹⁴⁶ *De Stieren- en Berenjacht* is opgevat als een fries à l'antica: het is een jachttafereel waarop vooral een heleboel halfnaakte mannen te zien zijn, gekleed in antieke gewaden, met op de achtergrond een Italianeske villa. Floris trachtte in zijn houtsnede menselijke figuren en ornamenten te schikken in een horizontale compositie. Het medium van de chiaroscuro houtsnede leende zich dan ook perfect voor een dergelijk experiment met een ondiepe horizontale ruimte. Het medium kon ook makkelijk de kleuren en de karakteristieken van een echte fries imiteren: de groene, bruine en oker-tinten geven de indruk van een fresco. Een mogelijk voorbeeld voor Floris waren de fresco's van Polidoro da Carragio en zijn navolgers die hij gezien had in Italië.¹⁴⁷ Vooral zijn geschilderde facades doen sterk denken aan deze houtsnede van Floris: da Carragio's fresco's worden gekenmerkt door een slimme schikking van mensen en decoratie in een compositie in een smalle horizontale ruimte.



Afb 28. (Cirkel van) Polidoro da Caravaggio, *Hommage aan Niobe*¹⁴⁸

¹⁴⁴ Detail uit: Frans Floris, *kopie van een bas-reliëf uit de oudheid, westelijke zijde van de boog van Constantijn in Rome*, afmetingen onbekend, 2e helft 16e eeuw, Parijs, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

¹⁴⁵ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 40.

¹⁴⁶ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 41.

¹⁴⁷ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 56

¹⁴⁸ (Cirkel van) Polidoro da Caravaggio, *Hommage aan Niobe*, fresco, 1499 - ca. 1543, 162 x 309 mm, s.l













VI.3. Hoofd van een Dryade



Afb. 36., Frans Floris, *Hoofd van een Dryade*¹⁴⁹

VI.3.1 Technisch

Van deze chiaroscuro (Afb. 36), die aan Frans Floris wordt toegeschreven, is er slechts 1 exemplaar bekend. Als de prent ooit onderaan gesigneerd was, dan is de signatuur waarschijnlijk verloren gegaan, aangezien de print behoorlijk beschadigd is. De houtsnede is geprint van vier blokken, net zoals de andere chiaroscuro houtsneden van Floris.¹⁵⁰ Deze prent dateert vermoedelijk uit midden jaren 1560,

¹⁴⁹ Frans Floris, *Hoofd van een Dryade*, chiaroscuro houtsnede, ca 1560, Afmetingen onbekend, Parijs Bibliothèque Nationale

¹⁵⁰ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 57

na *David speelt harp voor Saul*, en na *De Stieren- en Berenjacht*. Deze datering wordt afgeleid uit de relatie met de reeks etsen, die ook dateren uit deze periode, maar ook door een andere gebruik van het medium dan voordien. De prent is veel minder lineair en de kracht van expressie gaat nu uit van grote kleurvlakken.¹⁵¹

VI.3.2 Onderwerp

Op de prent is drie kwart van het hoofd van een vrouwelijke figuur te zien, uit wiens haren eikenbladeren en eikels groeien. Dit toont aan dat de vrouw een dryade of een nimf is. Dit onderwerp komt ook terug in een serie van 8 gravures van Cornelis Cort (1533-1578) naar een ontwerp van Frans Floris, *Pastorale Godinnen en Nimfen*. Deze *Hoofd van een Dryade*, is pas in 1983 toegeschreven aan Floris. Het gezichtstype, de lichtjes gekromde neus, kleine mond en sterke kin, liggen inderdaad in de lijn van Floris' andere werken. Bovendien zijn de gelaatstreken en de attributen van de dryade bijna exact gelijk aan deze op de gravure van Cort (afb 37).¹⁵²

VI.3.3 Experiment met chiaroscuro houtsnede

Doordat er slechts 1 versie van deze dryade is teruggevonden, en door de slechte staat van het fragment, bestaat er twijfel over of deze figuur een van de vele figuren in een grote compositie was, of bedoeld als een alleenstaande figuur, zoals in de reeks *Pastorale Godinnen and Nimfen* (Afb. 37).¹⁵³ Dit laatste is meer waarschijnlijk. Het gezicht op de print is net iets kleiner dan levensgroot weergegeven, dus als het onderdeel was van een volledige figuur zou het geheel monumentaal zijn geweest. De schaal van het werk en het bosachtige thema van de print suggereren een link naar *De Stieren- en Berenjacht*. Mogelijk was *Hoofd van een Dryade* ook bedoeld als architecturale decoratie. Indicaties hiervoor zijn de vele vouwen en scheuren in de print die suggereren dat de prent niet in een album zat, maar op een meer publiek plaats lag of, meer waarschijnlijk, hing. De schaal en de link met andere chiaroscuro's van Floris doen denken in de richting van decoratie aan de muur.¹⁵⁴

Er is ook een mogelijke link tussen deze chiaroscuro van een vrouwenhoofd, en de talrijke portretten die Floris schilderde. Floris gebruikte deze portretten als studies waarmee hij zocht naar een goede weergave van de menselijke emoties of naar de typisch uitbeelding van verschillende historische figuren. Van Mander gaf aan dat deze studies niet enkel nuttig waren voor Floris zelf, maar ook voor zijn leerlingen: Floris tekende de grote lijnen van de portretten en liet zijn leerlingen de gezichten verder afwerken en inkleuren. Hij liet hen ook de hoofden die hij al geportretteerd had, opnemen in

¹⁵¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 38.

¹⁵² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 47.

¹⁵³ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 47.

¹⁵⁴ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 47.

andere werken. Floris experimenteerde met deze portretten: eerst maakte hij ze telkens in olieverf op paneel, maar na verloop van tijd schilderde hij ze ook op papier, of op canvas, om ze later op een paneel te bevestigen.¹⁵⁵ Het is dus heel goed mogelijk dat hij ook de chiaroscuro houtsnede als medium in dit experiment ging inzetten. De kans bestaat dat Floris een leerling de opdracht heeft gegeven om een portret in chiaroscuro af te werken, en dat *Hoofd van een Dryade* hiervan het resultaat is.



Afb. 37. Cornelis Cort, naar Frans Floris, *Dryas*¹⁵⁶

¹⁵⁵ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 57-58

¹⁵⁶ Cornelis Cort, naar Frans Floris, *Dryas*, gravure, 1564, 270 x 191mm, Londen: British Museum

VI.4. Ceres



Afb 38. Frans Floris, *Ceres*¹⁵⁷

VI.4.1 Technisch

Van deze houtsnede van de godin Ceres zijn slechts twee exemplaren gekend. Hoewel deze print niet de grootste chiaroscuro is van Floris, straalt ze toch een grandeur en monumentaliteit uit.

Deze houtsnede is een afbeelding van Ceres, op zoek naar haar dochter Proserpine, die ontvoerd werd door Pluto. Uit Ceres' hoofd groeien graanstengels, ze is dan ook de godin van de graanvelden. In

¹⁵⁷ Frans Floris, *Ceres*, chiaroscuro houtsnede, ca 1560-70, 430 x 295 mm, Wenen: Albertina

haar rechterhand houdt ze een toorts, die haar pad verlicht. Ceres wordt in deze prent weergegeven aan de ingang van de Onderwereld, een eerder ongewone iconografie. Links op de prent is Cerberus de hellehond te zien op een rotsformatie. Rechtsboven is een klassiek bouwwerk te zien, vermoedelijk het paleis van Pluto.¹⁵⁸

Hoewel Ceres niet gesigneerd is, is de prent duidelijk een werk van Floris. De figuur is vergelijkbaar met andere mythologische vrouwenfiguren van Floris, zoals deze uit de reeks *Pastorale Godinnen en Nimfen*, en deze van de reeks *Het verhaal van Pluto en Proserpina*. Allen hebben dezelfde delicate gelaatstrekken en een gezicht met een korte wipneus. Hun vingers zijn spits en hun lichamen hebben een duidelijke musculatuur. Bovendien hebben al deze figuren ook dezelfde relatie tot de omgeving waarin ze zich bevinden: de godin en haar attributen domineren de voorgrond, terwijl het landschap of de gebouwen op de achtergrond eerder vlak zijn.¹⁵⁹

De prent is vermoedelijk gemaakt midden jaren 1560, gezien de duidelijke link met de prent *Hoofd van een Dryade*. Ook voor deze chiaroscuro maakt Floris gebruik voor grote kleurvlakken in plaats van lijnen, om zijn figuren vorm te geven. De prent is levendiger en schilderachtiger dan *David speelt harp voor Saul* en *De Jachten*.¹⁶⁰ De kleurvlakken hebben geen duidelijke begrenzing. De dynamische gekleurde lijnen wekken de indruk op van een grote beweeglijkheid, die afstraalt van de godin op de rest van de omgevende ruimte. Deze indruk wordt versterkt door de witte hoogsels op het kleed van Ceres, en de witte hoogsels die de vlammen die haar omringen laten oplaaien. De figuur is perfect geïntegreerd in de omringende atmosfeer, die gevuld is met een vurige warmte, duidelijk uitgedrukt door de bewuste gekozen rode tinten. Er is voor deze chiaroscuro geen gebruik gemaakt van een zwarte lijnblok, de schaduwen worden weergegeven met een donker rode kleur.¹⁶¹ De chiaroscuro is opgebouwd met 3 houtblokken. De twee lichtere blokken zorgen voor de basistonen, terwijl de highlights en accenten gevormd worden met de donkerste blok. Volumewerking in de prent werd bekomen door het over elkaar drukken van de verschillende blokken, waardoor de prent ook schilderachtige kwaliteiten kreeg.¹⁶²

VI.4.2 Onderwerp

Ceres kan stilistisch en iconografische gelinkt worden aan een serie van 4 gravures uit 1566 door Cornelis Cort, *Het verhaal van Pluto en Proserpina*, naar Frans Floris (Afb. 39). Het hierboven omschreven typische vrouwentype van Floris is te zien in de werken van Cort. Ook het thema van

¹⁵⁸ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 38.

¹⁵⁹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 38.

¹⁶⁰ Achim Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien* (Wenen: Albertina, 2014), 306

¹⁶¹ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 306

¹⁶² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 38.

Ceres kan aan deze reeks etsen gelinkt worden: de afbeelding van Ceres op zoek naar haar dochter is een episode uit het verhaal van Pluto en Proserpina. Cornelis Cort beeldde Ceres in 1564 ook af in zijn reeks *Pastorale Godinnen en Nimfen*. In diezelfde reeks maakte Cort een afbeelding van de godin Daphne. Deze doet sterk denken aan de chiaroscuro van Ceres: beiden zijn te zien van op de rug, en beide hebben een verfijnde haartooi met lange haren met daarin verweven planten of gewassen, die lijken te ontspruiten aan het hoofd. Tenslotte is ook de sterke dynamiek van beide prenten heel erg vergelijkbaar. Al deze etsen stammen uit de jaren 1560, wat de vermoedelijke datering voor *Ceres* in diezelfde periode lijkt te versterken.



Afb 39. Cornelis Cort naar Frans Floris, *Ceres*¹⁶³



Afb 40. Cornelis Cort naar Frans Floris, *Daphne*¹⁶⁴

VI.4.3 Experiment met chiaroscuro houtsnede

Mogelijk was de chiaroscuro houtsnede van Ceres bedoeld als een onderdeel deel van een reeks. Een tekening van de hand van Frans Floris (Afb. 41), opgehoogd met blauwe was, is vermoedelijk een ontwerptekening voor een reeks chiaroscuro over hetzelfde onderwerp als de reeks van Cort: de mythe van Pluto en Proserpina. De tekening zou één episode zijn, en de chiaroscuro *Ceres* een volgende. Aangezien er geen enkele andere chiaroscuro over het verhaal van Pluto en Proserpina bekend is, is deze reeks waarschijnlijk nooit voltooid, of verloren gegaan.

¹⁶³ Cornelis Cort naar Frans Floris, *Ceres*, gravure, 1564, 256 x 191 mm, Amsterdam: Collectie Boijmans

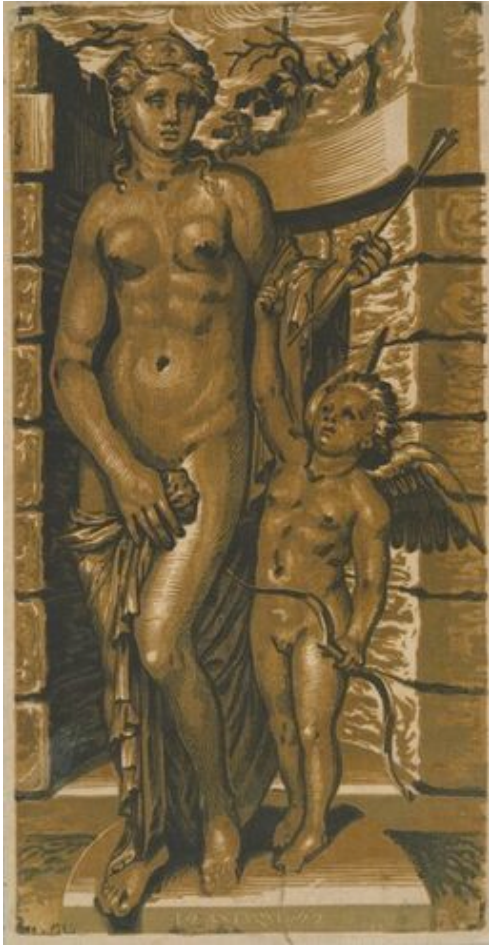
¹⁶⁴ Cornelis Cort naar Frans Floris, *Daphne*, gravure, 1564, 266 x 193 mm, Rijksmuseum Amsterdam



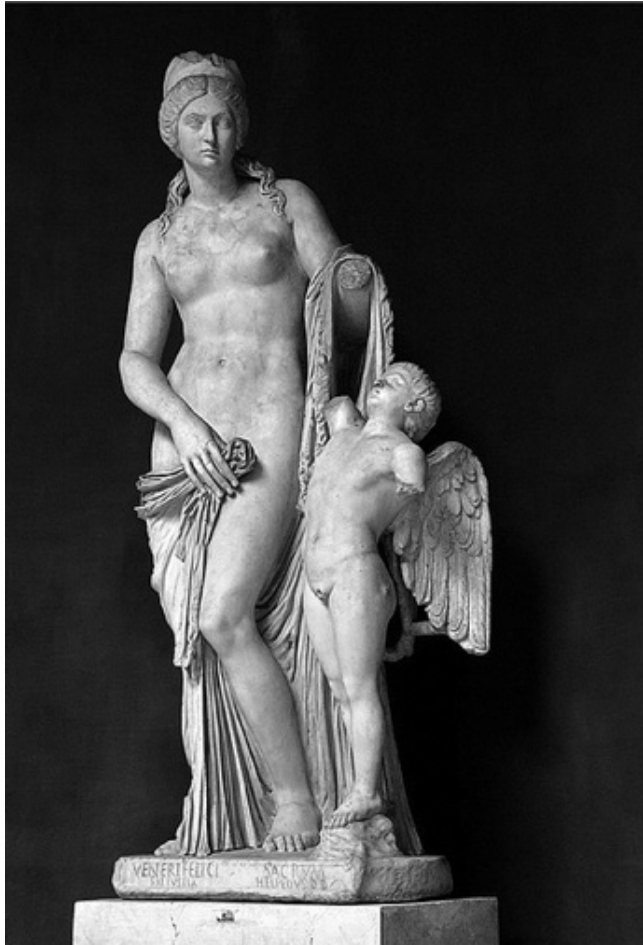
Afb. 41. Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*¹⁶⁵

¹⁶⁵ Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*, chiaroscuro tekening, 1531-1570, 284 x 195 mm, Londen: British Museum

VI.5 Venus en Amor



Afb 42. Frans Floris, *Venus en Amor*¹⁶⁶



Afb 43. standbeeld van Venus Felix en Amor

VI.5.1 Technisch

Deze chiaroscuro houtsnede is pas heel recent beschreven in de literatuur. Op de achterkant van de prent staat de inscriptie “*Copiert dessin de Francois Floris d’après une antique*”. De toeschrijving aan Frans Floris wordt onderschreven door Edward Wouk, die het mogelijk acht dat Joos Gietleughen ofte Jocodus de Curia de houtsnijder was.¹⁶⁷

VI.5.2 Onderwerp en toeschrijving

Op de prent is het antieke beeld van Venus Felix (de gelukkige Venus) en Amor te zien. Dit beeld werd in 1509 door de toenmalige paus Julius II in het Belvedere in een nis geplaatst. Dit wordt gedocumenteerd door andere tekeningen en prenten naar het beeld. Het is bekend dat Frans Floris een Italië-reis heeft ondernomen, en daar vele schetsen en studies getekend heeft. Er zijn schetsboeken van hem overgeleverd, met daarin tekeningen naar reliëfs, oude gebouwen, en ook antieke standbeelden uit het Belvédère. Vaak staat er onder deze tekeningen de term: “*antick*”, “*antica*” of “*antygo*”.

¹⁶⁶ Frans Floris, *Venus en Amor*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 432 x 215 mm, Wenen: Albertina

¹⁶⁷ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 308

Het lijkt dan ook aannemelijk dat de inscriptie op de achterzijde van de houtsnede dit overgenomen heeft van de schets van Floris. Er is echter geen tekening van Floris naar dit beeld gekend. Dit wil niet zeggen dat het niet ooit bestaan heeft, er zijn vele tekeningen van zijn hand verloren gegaan, zelfs hele schetsboeken zijn verdwenen. De dunne parallelle lijnen die met de twee donkerste toonblokken worden afgedrukt, zorgen voor een strakke omlijning van de twee lichamen. Dit ligt zeer dicht bij de techniek waarmee Floris beelden van de antieken kopieerde. In zijn tekeningen zien we ook de lange verticale arceringen, die te zien zijn op het doek dat Venus in haar hand houdt. De ietwat gezette figuur van de godin, met haar brede hoofd, smalle mond, volle lippen en vlezige handen is vergelijkbaar met andere vrouwelijke figuren in de schilderijen van Frans Floris. Het motief van de afgebroken nis met daarop groeiende planten is ook te zien op een prent van Sint Lucas, uit de serie van de vier evangelisten die Balthasar van den Bos gestoken heeft in 1551 naar een ontwerp van Floris (Afb 44).¹⁶⁸



Afb 44. Balthasar (van den) Bos, *Evangelist Lucas*, naar Frans Floris¹⁶⁹

Een groot verschil echter met de houtsnede *Venus en Amor*, en schetsen van Floris naar antieke beelden, is dat het beeld niet waarheidsgetrouw is weergegeven. Op de houtsnede is het beeld vervolledigd: de linkerarm van Venus ontbreekt niet langer. Ze houdt in deze hand een pijl vast, waarnaar Cupido zich uitstrekt. Ook Cupido heeft op de houtsnede zijn twee armen. In zijn linkerhand houdt hij een boog vast. Dit staat in tegenstelling tot zijn schetsen, die een heel documentair karakter hebben, en de oudheid met al hun gebreken proberen weer te geven. Vermoedelijk is dit bij de houtsnede niet gebeurd, om het beeld een afgewerkte en volledig indruk te doen geven.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 308

¹⁶⁹ Balthasar (van den) Bos, *Evangelist Lucas*, naar Frans Floris, gravure, 1551, 334x233mm, Prentenkabinet Museum Boijmans Van Beuningen

¹⁷⁰ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 308

Een laatste argument dat de toeschrijving aan Floris plausibel maakt, is de datum van de prent. De prent is gedateerd in 1555, het jaar waarin Floris met chiaroscuro begon te experimenteren. Hij maakte in datzelfde jaar *David speelt harp voor Saul* en zijn *De Jachten*. Het is aannemelijk dat *Venus en Amor* op zijn minst uit hetzelfde atelier stamt. Aangezien de andere twee houtsneden uit 1555 vermoedelijk van de hand van Joos Gietleughen zijn, is de toeschrijving van ook *Venus en Amor* aan hem niet onwaarschijnlijk.

VI.5.3. Experiment met chiaroscuro houtsnede

Aangezien *Venus en Amor* net zoals de andere werken van Floris in dit medium een tamelijk grote prent is, kan weer gedacht worden in de richting van wandbekleding. De kleuren op de houtsnede doen dan weer denken aan de kleuren op *De Jachten*, waarmee Floris trachtte een fresco te imiteren. Misschien zijn de kleuren die doen denken aan een fresco bewust gebruikt voor het uitbeelden van een beeld dat zich in Italië bevond, de plaats waar Floris zowel met chiaroscuro als met fresco's in contact kwam.

¹⁷¹ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 308

VII. Chiaroscuro houtsneden uit de cirkel van Frans Floris; de anonieme meesters

Hieronder volgt een opsomming van een aantal chiaroscuro houtsneden waar Floris zelf vermoedelijk geen hand heeft in gehad, maar wel duidelijk de voornaamste inspiratiebron was. Deze anonieme werken zijn dan ook waarschijnlijk van de hand van een van zijn vele leerlingen en navolgers.

VII.1 De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen



Afb. 45. Cirkel van Frans Floris, *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen*¹⁷²

VII.1.1 Technisch

Deze chiaroscuro houtsnede is opgebouwd uit 1 lijnblok en 2 toonblokken. Er zijn slechts twee exemplaren van bekend: een in de tinten zwart, olijfgroen en bruin, en een in bruin, zwart en een ander bruin. De twee prints zouden ongeveer rond dezelfde tijd zijn gedrukt, ergens in het derde kwart van de 16e eeuw.¹⁷³

¹⁷² Cirkel van Frans Floris, *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen*, chiaroscuro houtsnede, 1550-1560, 319 x 423 mm, Albertina Wenen

¹⁷³ Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, 64

VII.1.2 Onderwerp

De prent toont de gruwelijke marteldood van Hanna en haar zeven zonen. Dit verhaal wordt beschreven in de Makkabeeën¹⁷⁴, een van de apocriefe boeken naast de Hebreeuwse Bijbel. Het verhaal gaat dat Hanna en haar zonen gestraft werden door koning Antiochus, omdat ze weigerden varkensvlees te eten omdat dit tegen hun geloof was. Ze werden daarop aan allerlei martelingen onderworpen. Op de prent is op de achtergrond te zien hoe een van de zeven zoons weigert om het varkenshoofd te eten dat hem wordt aangeboden. Linksachter zit de koning op zijn troon, op een verhoogd platform. Op de voorgrond zien we een tweede man die wordt geroosterd. Daarnaast is er een derde man te zien, van wie zijn tong wordt uitgesneden. Waarschijnlijk worden hier al de verschillende stappen van de marteling van de woordvoerder van de broers getoond. Als woordvoerder werd eerst zijn tong uitgesneden. Daarna werd hij,



Afb 46. detail uit De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen

naar Scytische traditie, gescalpeerd en zijn ledematen afgehakt. Vervolgens werd hij in een grote pan gelegd en geroosterd. Zijn broers zouden vervolgens hetzelfde lot moeten ondergaan.¹⁷⁵

VII.1.3 Invloed van Floris

De houtsnede vertoont duidelijke invloeden van Frans Floris. De architecturale setting in de achtergrond, doet sterk denken aan enkele andere werken van Floris. De Italianeske gebouwen zijn vergelijkbaar met deze op bijvoorbeeld de tekening *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel* (afb 47).

¹⁷⁴ II Makkabeen 7:1-42

¹⁷⁵ Gnan, *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance*, 310

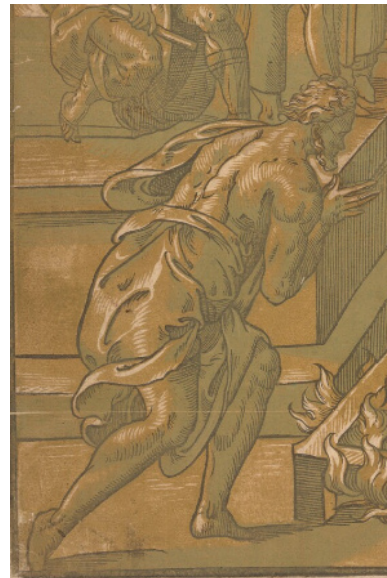


Afb. 47. Frans Floris, *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel*¹⁷⁶

Daarnaast zijn er de halfnaakte lichamen van de slaven op *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen*, gehuld in antieke gewaden, die kunnen vergeleken worden met de mannen op *De Jachten* (Afb 48 en 49). Tenslotte is ook de typische composite in een halve cirkel waarschijnlijk beïnvloed door Floris. Als we de vergelijking maken met Floris' tekening *Johannes de Evangelist in de kokende olie* (Afb. 50), zien we een duidelijke overeenkomst. Zelfs de groepering van bepaalde figuren is vergelijkbaar met deze op *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen*. Beide gaan ook over de marteldood van een heilige.



Afb 48: detail uit *De Berenjacht*

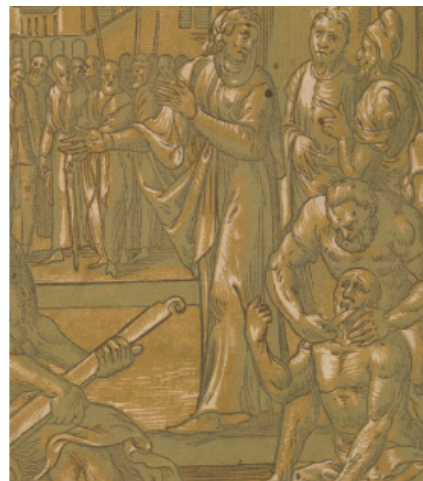


Afb 49: detail uit *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen*

¹⁷⁶ Frans Floris, *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel*, tekening, 1530-70, 157 x 199mm, New York Met Museum



Afb 50. Frans Floris, *Johannes de Evangelist in de kokende olie*¹⁷⁷



Afb 51 en 52: vergelijking tussen groeperingen op *Johannes de Evangelist* en op *De Marteldood*

¹⁷⁷ Frans Floris, *Johannes de Evangelist in de kokende olie*, tekening, 1530-1570, afmetingen onbekend, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

VII.1.4 Verschillen met Floris

Hoewel de houtsnede duidelijke invloeden van Floris verraadt, is het toch waarschijnlijker dat het van de hand van een navolger is. Ze is alleszins niet gesneden door Joos Gietleughen, vermoedelijk de houtsnijder van alle andere chiaroscuro's van Floris, daarvoor wijkt de kwaliteit van deze prent teveel af van degene die wel aan Gietleughen zijn toegeschreven. De figuren in *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen* zijn duidelijk gebaseerd op de typische figuren in het werk van Floris, maar zijn veel vlakker, stijver, minder goed getekend, en de bewegingen zijn veel onnatuurlijker dan bij andere werken van Floris.¹⁷⁸ Als we de man rechtsonder die de plateau omhoogduwt aandachtig bekijken, wordt duidelijk dat de houding van deze man veel meer gekunsteld is dan bijvoorbeeld de mannen op *De Jachten*, en anatomisch niet correct lijkt. De typische vloeiende lijnen die de bewegingen van de figuren op Floris' voorgaande chiaroscuro's steeds meer leken te krijgen, zijn hier niet terug te vinden.



Afb 53: detail uit *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen*

Deze houtsnede is ook op een andere manier geproduceerd dan de chiaroscuro's van Floris. Ze is veel meer lineair opgevat, met een volledig onafhankelijke lijnblok die alle details op de compositie bepaalt. De toonblokken zijn nogal scherp van elkaar gescheiden door deze lijnblok, wat ervoor zorgt dat de schilderachtige kwaliteiten zoals bijvoorbeeld te zien op *De Jachten*, totaal afwezig zijn. Nancy Bialler heeft waarschijnlijk gelijk wanneer zij stelt dat Floris zelf geen directe hand zal gehad hebben in de uitvoering van deze prent.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 64

¹⁷⁹ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 64

VII.1.5 Experiment met chiaroscuro houtsnede

Het onderwerp van de prent, dat duidelijk gaat over vasthouden aan je geloof en de regels van je geloof, was in de tijd dat de prent gedrukt werd heel actueel. We staan aan de vooravond van de beeldenstorm en er zijn heel wat religieuze twisten in Antwerpen. Dit inspelen op de religieuze actualiteit is eerder atypisch voor Floris. Floris wordt gezien als een “officiële” schilder: hij werkte voor machthebbers, civiele commissies, werd aangesteld voor de decoratie van publieke gebouwen en optochten...¹⁸⁰ De vader van Floris was in dienst van de heersers van de Nederlanden. De carrière van Floris zelf werd gelanceerd na het nodige gevecht bij de hooggeplaatsten, voor wie hij ook ging werken. Voor het grootste deel van zijn leven was Floris niet iemand die rebelleerde tegen het gezag, eerder integendeel. Hij verzorgde de decoratie voor de blijde intocht van Karel V en Filips II in 1549 in Antwerpen, en schilderde diezelfde Filips als eerbetoon later nog in een aantal schilderijen.¹⁸¹ De hierboven besproken chiaroscuro die aan Floris zijn toegeschreven, gaan ook niet over religieuze twisten. Het is toch niet uit te sluiten dat de prent wel degelijk gemaakt is naar een ontwerp van Floris. Deze chiaroscuro houtsnede valt wat later dan *David speelt harp voor Saul* en *De Jachten*. Het is bekend dat Floris rond de jaren 1560, samen met nog heel wat loyale katholieke, zijn mening over de regerende macht in Antwerpen en hun repressieve politiek begonnen te herzien. Floris was bevriend geraakt met enkele dissidenten, onder andere Egmont Hand. Een van zijn leerlingen, Maarten van Cleef, was een protestant, en ook zijn leerling Lukas de Heere was hoogstwaarschijnlijk een protestant. De uitwisseling van ideeën met deze dissidenten zouden Floris aan het denken gezet hebben. Bovendien was Floris zijn tweede zoon, Jan Baptist Floris, gedood door de Spanjaarden.¹⁸² Het is dus mogelijk dat deze prent, die inspeelt op religie en op gewelddadige praktijken, een soort verborgen aanklacht is tegen het beleid van de Spanjaarden in Antwerpen.

Aan de andere kant zou deze houtsnede natuurlijk ook kunnen ingepast worden in het tegenovergestelde discours: met de nadruk op het vasthouden aan het juiste geloof zou deze prent ook kunnen passen in het straatje van de Spaanse Katholieken, die hun geloof als enige juiste trachtten naar voor te brengen.

¹⁸⁰ Jo Eldridge Carney, *Renaissance and reformation: 1500-1620: A Biographical Dictionary*, (Connecticut: Greenwood; 2000) 141

¹⁸¹ David Kunzle, *Criminal to courtier: the soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, (Leiden: Brill, 2002): 152

¹⁸² Kunzle, *Criminal to courtier*, 153

VII.2 Josia verbiedt afgoderij



Afb 54. cirkel van Frans Floris, *Josia verbiedt afgoderij*¹⁸³

VII.2.1 Technisch

Deze chiaroscuro houtsnede is gedrukt van 1 lijnblok en twee toonblokken. Over deze print zijn doorheen de jaren enkele foute veronderstellingen gemaakt. Walter Strauss had geopperd dat het onderwerp van deze prent het oordeel van Solomon zou zijn. Hij schreef de prent ook toe aan Adriaen Thomasz Key. Beide veronderstellingen bleken fout.

Dit blijkt ten eerste uit de vergelijking met een gravure *Het Oordeel van Solomon* van Dirk Volkertsz Coornhert naar Floris (Afb 56). Op deze print zijn twee vrouwen te zien die vechten om een kind. Op de grond ligt nog een kind, dat dood lijkt te zijn.¹⁸⁴ De twee kinderen op de chiaroscuro houtsnede (een op het voorplan in het midden, en een op de schoot van de vrouw rechtsonder) zijn helemaal niet dood, noch wordt er om hen gevochten (Afb 55).



Afb 55: Detail uit *Josia Verbiedt Afgoderij*

¹⁸³ Cirkel van Frans Floris, *Josia verbiedt afgoderij*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 285 x 420mm, Londen, British Museum

¹⁸⁴ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 66



Afb 56: Dirk Volkertsz Coornhert, *Het Oordeel van Solomon*¹⁸⁵

VII.2.2 Onderwerp

Wat er wel te zien is op de houtsnede, is een verhaal uit het leven van Koning Josia van Juda. We zien Koning Josia, met een kroon op en een scepter in de hand, die zijn onderdanen de opdracht geeft om alle afgodsbeelden die voor Baal, Asjera en de hemellichamen waren gemaakt en die in Jeruzalem stonden, te vernietigen.¹⁸⁶ Deze voorwerpen verbrandde hij daarna buiten de stad. Het verhaal komt uit de 2 Koningen 23:1-4, en de meeste elementen uit dit Bijbelse verhaal zijn ook op de prent te zien. Naast Josia zien we links zijn secretaris en hofschrijver, Safan, die voorleest uit het verbondsboek waarin volgens het verhaal de ware wet van de Heer staat. Op de troon waarop Safan zit, is de inscriptie *Josias Rex* ofte Koning Josia te zien. Op de achtergrond rechts is te zien hoe de afgodsbeelden verbrand worden. Waar *De Marteldood van Hanna en Haar Zeven Zonen* aanleiding geeft tot verschillende verklaringen, lijkt dit bij *Josia Verbiedt Afgoderij* veel minder het geval. De prent lijkt het iconoclasmе, zoals op de houtsnede afgebeeld, niet af te doen als iets slechts, maar als een uiting van vasthouden aan het ware geloof.

VII.2.3 Toeschrijving aan Adriaen Thomaszn Key

Dit is een van de redenen waarom *Josia Verbiedt Afgoderij* waarschijnlijk ooit aan Adriaen Thomaszn Key is toegeschreven. Key staat immers bekend als een tegenstander van het Spaanse regime. Maar

¹⁸⁵ Dirk Volkertsz Coornhert, *Het Oordeel van Solomon*, gravure, 1556, 318 x 412 mm, Londen: British Museum

¹⁸⁶ 2 Koningen 23:1-4

stilistisch lijkt *Josia Verbiedt Afgoderij* slechts oppervlakkig op de twee gesigioneerde chiaroscuro houtsneden van Key, die in het volgende hoofdstuk worden besproken. *Josia Verbiedt Afgoderij* heeft, in vergelijking met de twee houtsneden van Key, veel meer diepte. De lijnen op het podium en op de gebouwen zorgen voor een perspectief, wat bij de andere werken van Key veel minder aanwezig is. De figuren op *Josia Verbiedt Afgoderij* zijn dan weer van een mindere kwaliteit dan die van Key, hoewel ze wel hetzelfde type figuren zijn. Het grootste verschil tenslotte is de omgang met het medium van de chiaroscuro houtsnede. De twee chiarosuri van Key zijn geprint van 3 toonblokken, *Josia Verbiedt Afgoderij* is gedrukt met twee toonblokken en een onafhankelijke lijnblok die alle details bevat. Dit zorgt ervoor dat de prent veel meer lineariteit heeft dan de werken van Key, die vooral op toon werken en veel vrijer en schilderachtiger opgevat zijn.¹⁸⁷

VII.2.4 Invloed van Floris

De opbouw van een chiaroscuro met twee toonblokken en 1 onafhankelijke lijnblok die alle details bevat, zagen we eerder al bij *De Marteldood van Hanna en haar Zeven Zonen*. Ook de vlakke figuren, die wel lijken op die van Floris, maar die niet dezelfde verfijning en 3D werking hebben, zijn vergelijkbaar met deze op *De Marteldood van Hanna en haar Zeven Zonen*. De invloed van Floris is in beide prenten te zien, maar de verfijning die de beide chiarosuri missen, doet vermoeden dat ze werken zijn van leerlingen of navolgers van Floris.

VII.2.5 Experiment met chiaroscuro houtsnede

Het onderwerp van de prent leunt eigenlijk dicht aan bij dat van *De Marteldood van Hanna en haar Zeven Zonen*. Het gaat ook hier over vasthouden aan je geloof en de regels van je geloof, indertijd een heel actuele kwestie. Wellicht is ook hier een prent gebruikt om in te spelen op de publieke opinie, en om een mening te uiten. Het uitbeelden van een verbod op afgoderij in tijden van twisten over iconoclasme, is een duidelijk toespeling op de eigen leefwereld door gebruik te maken van een Bijbels verhaal. Deze strategie zullen we ook bij Adriaen Thomaszn Key tegenkomen.

¹⁸⁷ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 67

VIII. Chiaroscuro houtsneden van Adriaen Thomasz Key

Adriaen Thomasz Key staat niet te boek als een ontwerper van prenten, maar aan het begin van zijn carrière, rond 1568-70, creëerde hij wel twee chiaroscuro's, namelijk *Joab Vermoordt Absalom* en *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*.¹⁸⁸ Deze werken dragen beide zijn monogram ATK.¹⁸⁹ Key ging in zijn chiaroscuro's nog verder dan Floris. Hij ging ook werken met van elkaar afhankelijke blokken, maar benadrukte nog meer de tonale waarden in plaats van de lineaire aspecten van de prints. Hij elimineerde de zwarte lijnblok volledig, en ging deze vervangen door schaduwen, door gebruik te maken van kleurencombinaties. Key printte zijn werken ook in verschillende versies met verschillende kleuren. Net zoals die van Floris, zijn de chiaroscuro houtsneden van Key groot en schilderachtig, en totaal verschillend van andere Nederlandse chiaroscuro's uit deze periode.¹⁹⁰ Bovendien printte Key zijn chiaroscuro's niet alleen op textiel, maar ook op een combinatie van papier en textiel. Het zijn de vroegste voorbeelden van werken in deze techniek, en tonen aan dat Key nog een stap dichterbij zette in de richting van de schilderkunst.¹⁹¹

De onderwerpen die Key behandelt in zijn chiaroscuro's, zijn onderwerpen die in zijn tijd niet vaak uitgebeeld werden. Key heeft zijn thema's niet willekeurig gekozen; ze zijn goedgekozen zinnspelingen op de gebeurtenissen die toen het leven van alledag in Antwerpen bepaalden: de religieuze twisten, het iconoclasme,...¹⁹² Met zijn twee chiaroscuro's leek Key, gekend als medestander van de Calvinisten, op een manier waardoor hij zich nog steeds kon wegsteken achter zijn werken. Hoewel zijn mening uit de werken af te lezen viel, was het nog altijd geen uitgeschreven, expliciete mening die voor hem kwalijke gevolgen kon hebben. Het was een slimme manier om zijn mening te uiten, en mogelijk ook een manier om de mening van andere mensen te beïnvloeden. Immers, prenten waren een ideaal middel om iets te verspreiden bij een groter publiek dan schilderijen: een houtsnede kon meermaals gedrukt en verkocht worden, en was ook goedkoper.

¹⁸⁸ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 15.

¹⁸⁹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 49.

¹⁹⁰ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 16.

¹⁹¹ Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 53.

¹⁹² Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum 1566-1585*, (New Haven en Londen: Yale University Press, 2013), 61

VIII.1 Joab Vermoordt Absalom



Afb 57. Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*¹⁹³



Afb 58. Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*¹⁹⁴

¹⁹³ Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*, chiaroscuro houtsnede, 1570, 308 x 475 mm, Londen: British Museum

¹⁹⁴ Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*, chiaroscuro houtsnede, 1570, 302 x 484 mm, Londen: British Museum

VIII.1.1 Technisch

Deze chiaroscuro van rond 1570 werd geprint in verschillende kleurencombinaties. Ten eerste is er de versie in drie verschillende schakeringen groen waarvan afbeelding 57 een voorbeeld is. Naast deze versie uit het British Museum zijn er nog 4 andere versies in deze kleuren overgeleverd. Daarnaast is er een versie bekend in de kleuren zwart en twee schakeringen groen, maar van deze prent is helaas geen afbeelding te vinden. Tenslotte is er nog de versie in drie schakeringen blauwachtig-groen, waarvan afbeelding 58 een voorbeeld is. Er zijn 2 versies van de print die eenzelfde watermerk dragen (Briquet 9879, 1570-1578). Er wordt verondersteld dat alle prints ongeveer rond hetzelfde tijdstip gedrukt zijn. Het is zeer moeilijk om een chronologie van de verschillende versies vast te leggen: er zijn weinig versies van de prent bekend, en bovendien is er door de grove manier van snijden veel minder snel slijtage op de houtblokken gekomen dan bij een fijngesneden houtsnede.

VIII.1.2 Onderwerp en invloeden

Het onderwerp dat wordt uitgebeeld op de houtsnede is dat van de moord op Absalom door Joab, zoals beschreven in II Samuel 18:9-15. Absalom is de zoon van Koning David, die de strijd tegen zijn vader aanbindt. Terwijl hij op zijn muilezel ten strijde trekt, raakt hij met zijn haren vermisteld in de takken van een eik. Absaloms muilezel vlucht weg en Absalom blijft hulpeloos hangen in de boom tot Joab, een van de drie legeraanvoerders van Koning David, hem ziet hangen. David had zijn mannen op het hart gedrukt dat Absalom goed behandeld moest worden zou hij gevangengenomen worden, en zeker niet mocht gedood worden. Joab geeft het bevel aan een van zijn boogschutters om Absalom neer te schieten, maar deze weigert. Joab neemt tenslotte het heft in eigen handen en steekt Absalom neer met drie pijlen.¹⁹⁵ Key heeft het verhaal trachten weer te geven in één beeld, en heeft enkele details veranderd. Rechts zien we hoe het paard van Absalom wegloopt. In het midden van het beeld zien we Absalom zelf, met zijn haren in de boom vermisteld. Hij wordt door een speer neergestoken door Joab, die links naast hem staat. Naast en achter Joab is een deel van zijn mannen te zien.

Het onderwerp was in de zestiende eeuw een eerder ongebruikelijk thema. Hoewel er maar weinig werken gemaakt zijn rond de dood van Absalom, kan de houtsnede vergeleken worden met twee gelijkaardige werken uit de 16e eeuw. Ten eerste toont de houtsnede van Key een verwantschap met de ontwerptekening voor een rond glasraam, toegeschreven aan Volkert Claesz. Op de rondel is hetzelfde thema te zien: Absalom die met zijn haren vasthangt in een boom, Joab die hem neersteekt, en Absaloms paard dat wegloopt. Vooral het paard dat wegloopt en omkijkt naar Absalom lijkt sterk op het paard op de chiaroscuro van Key. Het is mogelijk dat Key ofwel de tekening, ofwel het glasraam kende en daar inspiratie heeft uit gehaald.¹⁹⁶

¹⁹⁵ II Samuel 18:9-15

¹⁹⁶ Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, 49



Afb 59: Volkert Claesz, *De dood van Absalom*¹⁹⁷



Afb 60: detail uit *De dood van Absalom* van Claesz



Afb 61: detail uit *Joab vermoordt Absalom* van Key

¹⁹⁷ Volkert Claesz, *De dood van Absalom*, pentekening in bruine inkt, 16e eeuw, 219 x 215 mm, Parijs: Louvre

Joab vermoordt Absalom van Key kan ook vergeleken worden met een later werk van Johannes Wierix naar Maarten de Vos. Het werk *De dood van Absalom* is er een uit een hele reeks over het leven van Absalom. Heel wat componenten uit de compositie van Key zijn gelijkaardig aan die van de Vos: de centrale plaats en de houding van Absalom die zijn beide handen in de lucht houdt, zijn paard dat zonder hem wegrijdt en achterom kijkt, Joab die Absalom neersteekt met een speer... Het is niet helemaal duidelijk wie er wie beïnvloed zou kunnen hebben, of of beide werken teruggaan op eenzelfde ander werk dat niet tot ons gekomen is.¹⁹⁸



Afb 62: Johannes Wierix naar Maarten de Vos, *De dood van Absalom*¹⁹⁹

VIII.1.3 Experiment met chiaroscuro houtsnede

De keuze voor de moord op Absalom door Joab als onderwerp is bij Key zeker geen willekeurige keuze. Key staat erom bekend een overtuigd Calvinist te zijn en speelt daar in zijn chiaroscuro op in. Het verhaal van Absalom is er niet toevallig een van rebellie tegen de regerende macht. Key speelt

¹⁹⁸ Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, 49-50

¹⁹⁹ Johannes Wierix naar Maarten de Vos, *De dood van Absalom*, gravure, ca 1585, 195 x 260mm, Londen: British Museum

met dit historische bijbelverhaal in op de toestanden in zijn tijd, waarin de Calvinisten opkomen tegen de Spaanse overheersers. De dood van Absalom wordt in verband gebracht met de veroordeling van twee vooraanstaande edellieden in de Nederlanden. De graven Egmont en Horne werden door de Hertog van Alva terechtgesteld wegens opstandigheid tegenover de koning. De link met Absalom, die ook gedood werd door een aanhanger van de koning wegens opstandigheid tegen diezelfde koning, is duidelijk.²⁰⁰

Zoals al eerder vermeld, maakte Key zijn chiaroscuro met 3 afhankelijke blokken. De reden hiervoor is duidelijk het nabootsen van een schilderij in zijn chiaroscuro. Door geen zwarte, onafhankelijke lijnblok te gebruiken, maar een donkere afhankelijke lijnblok, krijgt de chiaroscuro houtsnede een schaduwwerking zoals op een schilderij. De prent is niet lineair, de vormen zijn niet met een strakke zwarte lijn omrand zoals op een ets of houtsnede meestal wel het geval is. Het schilderachtige van de prent komt ook door de sterke werking op toon die bij Key heel uitgesproken is. Door deze methode is de leesbaarheid van *Joab vermoordt Absalom* wel minder dan bijvoorbeeld de prenten van Floris. De prenten van Key zijn ook minder verfijnd: door gebruik te maken van grote toonvlakken, is de houtsnede veel grover gesneden, met veel dikkere lijnen. Key experimenteert in zijn eerste chiaroscuro ook al volop met verschillende kleuren en kleurencombinaties. *Joab vermoordt Absalom* is de eerste poging van Key om met een chiaroscuro houtsnede een schilderij te imiteren. In zijn volgende chiaroscuro zullen we zien dat hij nog een stap verder gaat om zo dicht mogelijk bij een schilderij te komen.

²⁰⁰ Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum*, 61

VIII.2 Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven



Afb 64: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*²⁰¹



Afb 65: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*²⁰²

²⁰¹ Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1570, 309 x 479mm, Londen: British Museum

²⁰² Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1570, 305 x 478 mm, Amsterdam: Rijksmuseum



Afb 66: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*²⁰³

VIII.2.1 Technisch

Deze gesigioneerde chiaroscuro houtsnede wordt net zoals *Joab vermoordt Absalom* rond 1570 gedateerd. De prent is eveneens geprint in verschillende kleuren. Ten eerste is er een versie in drie schakeringen groen zoals te zien op afbeelding 64. Ten tweede zijn er twee versies bekend in drie schakeringen blauw-groen, een voorbeeld daarvan is afbeelding 65. Daarnaast is er een versie in roodachtig-bruin gekend, te zien op afbeelding 66. Er is ook een versie gedrukt in de kleuren geelbruin, lichtbruin en grijs. Tenslotte is er een versie overgeleverd in de kleuren groenachtig blauw, geelbruin en bruin.

VIII.2.2 Experiment met chiaroscuro houtsnede

De prent is niet alleen gedrukt in uitzonderlijk veel verschillende kleuren, maar ook in verschillende texturen. In de experimenten met textuur in deze chiaroscuro's wordt duidelijk dat Key echt op zoek gaat naar hoe hij op de beste manier een kleurenhoutsnede op een schilderij kan doen lijken. Zo heeft hij zeker vier versies van *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven* geprint in een zeer lopende inkt om zo de textuur van verf na te bootsen. Daarnaast heeft Key ook een versie op stof geprint. Deze print doet sterk denken aan de versie op stof van Floris' *David speelt harp voor Saul*. Beide zijn gedrukt op linnen dat niet opgespannen is en en zijn zwaar beschadigd door de tand des tijds.²⁰⁴

²⁰³ Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1570, 310 x 485 mm, Londen: British Museum

²⁰⁴ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 51

De grootste vernieuwing die Key doorvoerde in zijn zoektocht naar de weergave van textuur, is het printen op papier met de textuur van stof. Er zijn drie dergelijke versies bekend. De techniek die Key gebruikte was even simpel als geniaal: hij plaatste een stuk stof tussen het papier en de drukpers. De inkt moest door de stof gedrukt worden om op het papier te raken. Het geweven stuk stof was oneffen: plaatsen waar de stof dik was lieten minder inkt door, plaatsen waar de stof dunner was lieten dan weer meer inkt door. Zo werd de textuur van het stuk stof door het printen overgezet op het blad papier, dat bijgevolg ook een geweven textuur leek te hebben door de ongelijke verspreiding van de inkt. *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven* is waarschijnlijk de eerste chiaroscuro ooit die in deze techniek is geprint. De techniek was een grote verbetering op het drukken op stof, de versies op papier zijn veel beter bewaard gebleven. Bovendien was het een goedkope en snelle techniek om imitaties van schilderijen te maken, die veelvuldig gereproduceerd konden worden. Dit was commercieel gezien een groot voordeel: er kon meer mensen de werken kopen, en bovendien kon door de goedkope techniek ook een groter publiek de prints betalen. Ondanks al deze voordelen heeft Adriaen Thomasz Key geen gekende navolgers gehad in deze techniek, tot ze in de vroege zeventiende eeuw herontdekt werd door Hercules Seghers. Ook Key zelf lijkt niet verder te zijn gegaan met zijn innovatieve techniek.²⁰⁵

VIII.2.3 Onderwerp

Het onderwerp van *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven* komt uit Daniel 3:22-26. Nebukadnezar is de koning van Babylon, die zijn onderdanen had opgedragen een gouden beeld van hemzelf te aanbidden. Op de prent is te zien hoe hij de opdracht gaf om drie jonge Joden; Shadrach, Mesach en Abednego, vast te binden en in een brandende oven te gooien omdat ze weigerden het standbeeld te aanbidden. De drie jongelingen worden in het vuur geworpen, maar de vlammen deren hen niet, de bewakers die rond het vuur staan raken wel gewond. God nam zijn drie volgelingen in bescherming door een engel te zenden. Op de houtsnede staat Nebukadnezar centraal. Hij wijst met zijn staf naar de brandende oven. Rechts zien we de oven, met bovenin de drie jongelingen en een engel (Afb 67). Onder hen zien we bewakers vluchten voor de vlammen. Links is het gouden beeld van Nebukadnezar te zien, dat aanbeden wordt door omstanders (Afb 68). Rond Nebukadnezar staan enkele omstanders verbaasd naar de gebeurtenissen te kijken.

²⁰⁵ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 52



Afb 67: detail uit *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*



Afb 68: detail uit *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*

Net zoals de dood van Absalom, is ook het verhaal van Nebukadnezar een in die tijd weinig voorkomend thema in de beeldende kunsten. Een voorbeeld van een andere uitbeelding van dit thema uit de zestiende eeuw is een boekillustratie van Hans Holbein (Afb 69), maar naast het onderwerp zijn er geen gelijkenissen met het werk van Key. Een prent waarmee de chiaroscuro van Key wel kan vergeleken worden, is een gravure van Philips Galle naar ontwerp van Maarten van Heemskerck (Afb 70).



Afb 69: Hans Holbein II, *Nebukadnessar kijkt naar drie mannen in de oven*²⁰⁶



Afb 70: Philips Galle naar Maarten van Heemskerck, *zonder titel*²⁰⁷

²⁰⁶ Hans Holbein II, *Nebukadnessar kijkt naar drie mannen in de oven*, houtsnede, 1538, 60 x 85mm, s.l.

²⁰⁷ Philips Galle naar Maarten van Heemskerck, *zonder titel*, uit de serie *Geschiedenis van Sadrach, Mesach en Abednego*, gravure, 1565, 206 x 248mm, s.l.

De prent naar ontwerp van van Heemskerck bevat veel dezelfde elementen als die van Key: de brandende oven met daarin de drie jongelingen en een engel, het afgodsbeeld op de achtergrond, de koning die met een scepter wijst, de gewonde bewakers voor de oven, de verbaasde omstaanders, ... Het grote verschil is de grote focus op Nebukadnessar bij Key: hij wordt centraal geplaatst, al de andere elementen van het verhaal worden naar het achterplan verdrongen en zijn ook veel minder duidelijk weergegeven.

Het thema van Nebukadnessar en de drie jongelingen is net zoals de prent over Absalom niet willekeurig gekozen en kenmerkt zich door relevantie met eigentijdse gebeurtenissen in het leven van Key. De prent heeft duidelijk de boodschap dat God almachtig is en beschermt wie in hem gelooft. De niet-gelovigen worden gestraft. Daarnaast is er ook de kwestie van de idolatrie die hier wordt aangeraakt met Nebukadnessar en zijn afgodsbeeld. Key, die calvinist was en dus tegen de aanbedding van beelden, toont met deze prent dat afgodsbeelden verwerpelijk zijn en dat wie ze aanbidt gestraft zal worden. Er kan een verband gelegd worden tussen Nebukadnessar, die zijn onderdanen beval om zijn beeld te aanbidden, en Filips II, die het katholicisme in de Nederlanden wou opleggen. De drie jongelingen die vervolgd en gestraft werden omdat ze weigerden een beeld te aanbidden, kunnen vergeleken worden met de calvinisten in de Nederlanden die vervolgd en gestraft werden omdat ze weigerden zich te bekeren tot het katholicisme. Het verhaal van Nebukadnessar was dus een dankbaar verhaal voor verschillende kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Pieter Aertsen en Frans Pourbus, die in tijden van religieuze twisten en iconoclasme hun mening wouden uiten in hun werk.²⁰⁸

Het verhaal van Nebukadnessar, dat ingaat op idolatrie, doet terugdenken aan de chiaroscuro houtsnede *Josia verbiedt Afgoderij*. Dit is waarschijnlijk ook de voornaamste reden waarom die prent zo lang in het oeuvre van Key geplaatst is. Nu we de twee chiaroscuro van Key voorzien van een monogram behandeld hebben, wordt duidelijker waarom de toeschrijving wel degelijk fout was. De stijl van de houtsneden *Joab doodt Absalom* en die van *Nebukadnessar* zijn heel erg gelijkend. Beide zijn gedrukt van drie afhankelijke blokken, met een donker gekleurde lijnblok die niet zwart is. De twee chiaroscuro zijn uitgesproken schilderachtig en niet lineair. Dit staat in groot contrast met de prent van Josia, die duidelijk lineair opgevat is, en een zwarte onafhankelijke lijnblok heeft. Een ander duidelijk verschil is de dieptewerking in *Josia Verbiedt Afgoderij*, bij de twee chiaroscuro van Key zijn de composities nogal vlak. Daarnaast is de uitwerking van de figuren veel beter op de prenten van Key.

²⁰⁸ Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum*, 61

IX. Crispijn Van Den Broeck

Crispijn Van Den Broeck was een leerling van Frans Floris, die leefde van 1524 tot circa 1591. Hij werkte tot rond 1555 bij Floris, daarna ontwierp Van Den Broeck een heel aantal belangrijke boekillustraties bij uitgeverij Plantijn. Er zijn in totaal tien werken die gebruik maken van de techniek van chiaroscuro aan hem toegeschreven, niet allemaal met even grote zekerheid. De werken van Crispijn Van Den Broeck zijn geen echte chiaroscuro houtsneden, ze zijn allen gedrukt door middel van een geëtste plaat en een toonblok.²⁰⁹ De prenten die zijn monogram dragen, worden hieronder kort behandeld omdat ze een mooi voorbeeld zijn van het experimenteren met kleurendrukken in de zestiende eeuw onder invloed van Frans Floris.

De techniek van van den Broeck doet denken aan de techniek van Hubert Goltzius, die voor zijn *Vivae Omnium Fere Imperatorum Imaginas* ook gebruik maakte van de combinatie ets – houtsnede met kleur. Het doel van deze techniek is bij de twee kunstenaars wel verschillend. Goltzius trachtte zo goed mogelijk oude munten te imiteren, terwijl Crispijn van den Broeck waarschijnlijk eerder een soort tekenstijl trachtte te imiteren. De inspiratie hiervoor haalde hij waarschijnlijk bij Italiaanse voorbeelden: daar dienden de chiaroscuro voornamelijk als reproductie van bestaande werken of technieken. In het geval van van den Broeck is het aannemelijk dat hij trachtte pentekeningen op geprepareerd papier en gehoogd met wit te imiteren. Er zijn immers een heel aantal werken van zijn hand in die techniek bekend. Er zijn geen pentekeningen gekend die mogelijk ontwerptekeningen waren voor zijn chiaroscuro, dus waarschijnlijk probeerde Crispijn van den Broeck eerder de tekenstijl zelf te imiteren, dan bepaalde tekeningen.²¹⁰



Afb 71: Crispijn van den Broeck, *De slag bij Trasimeno*²¹¹

²⁰⁹ Bialler, Chiaroscuro woodcuts, 16.

²¹⁰ Bialler, Chiaroscuro woodcuts, 55

²¹¹ Crispijn van den Broeck, *De slag bij Trasimeno*, pen in bruine inkt, blauw gewassen, wit gehoogd, 16e eeuw, 257 x 518 mm, New York: Met Museum

IX.1 Het leven van de maagd Maria

Deze serie van vijf rondellen uit 1571 zijn gedrukt met een geëtste plaat en één gekleurde toonblok. Alle vijf de prenten dragen het monogram van Crispijn Van Den Broeck, en twee ervan zijn gedateerd in 1571. De prenten zijn conventioneel qua beeldtaal, maar springen in het oog door hun ronde vorm. Mogelijke invloeden voor het gebruik van deze ronde vorm voor de weergave van een Bijbels thema in de grafiek zijn onder andere de reeks ronde houtsneden *De Grote Passie* van Jacob Cornelisz van Oostsanen (afb 71), of de reeks gravures *De Ronde Passie* (Afb 72) van Lucas van Leyden. Er kan ook een link gelegd worden met schilderingen op glas, die vaak in een ronde vorm gemaakt werden, of met glasramen (Afb 73).²¹²



Afb 72: Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Ecce Homo* uit *De Grote Passie*²¹³



Afb 73: Lucas van Leyden, *Christus draagt het kruis*, uit *De Ronde Passie*²¹⁴



Afb 74: Meester van de Verloren Zoon, *Simeon en Levi*²¹⁵

²¹² Bialler, *Chiaroscuro woodcuts*, 54

²¹³ Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Ecce Homo*, uit *De Grote Passie*, gravure, 1514, Ø 233, Londen: British Museum

²¹⁴ Lucas van Leyden, *Christus draagt het kruis*, uit *De Ronde Passie*, gravure, 1509, Ø 285 mm, Chicago, The Art Institute of Chicago

²¹⁵ Meester van de Verloren Zoon, *Simeon en Levi*, tekening in donkerbruine inkt, grijs en bruin gewassen, over zwart krijt, omcirkeld in het rood, 1530-1550, 265 x 258 mm, Londen: British Museum

Crispijn van den Broeck heeft de ronde vorm ook nog in een andere reeks prenten rond een Bijbels verhaal gebruikt, namelijk *Het verhaal van Tobias*.

Alle prenten uit de reeks zijn gemaakt van een ets en een enkele toonblok, in de kleuren zwart, bruin, groen of blauw. De prenten zijn erg zeldzaam, vijf is het grootste aantal versies dat gekend is van een van de prenten.²¹⁷

Het grote probleem met de reeks *Het leven van de maagd Maria*, is dat de prenten, ondanks het feit dat ze voorzien zijn van zijn monogram, niet sterk lijken op andere werken van Crispijn van den Broeck. De chiaroscuro's vertonen wel enkele kenmerken van de stijl van van den Broeck, zoals de grote handen met gebogen vingers, en de figurentypes. Maar er zijn vooral grote verschillen. De figuren en hun bewegingen op de chiaroscuro's zijn veel stijver, karikaturler en zwakker vormgegeven dan die op de gekende etsen van Crispijn van den Broeck. Vooral de veel te grote hoofden springen hierbij in het oog. De manier van arceren en schaduwen is ook verschillend.²¹⁸ Het hele geëtste oeuvre van Crispijn van den Broeck is problematisch en onzeker gebleken, door de aanwezigheid van zijn monogram is de reeks *Het leven van de maagd Maria* hier toch opgenomen onder zijn naam.²¹⁹



Afb 75: Claes Jansz. Visscher naar Crispijn van den Broeck, *Tobias zit geknield bij de Rivier* uit *Het verhaal van Tobias*²¹⁶

²¹⁶ Claes Jansz. Visscher naar Crispijn van den Broeck, *Tobias zit geknield bij de Rivier* uit *Het verhaal van Tobias*, gravure geplakt op oud opzetvel, 1570-1580, 187 x 145 mm, Amsterdam: Rijksmuseum

²¹⁷ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 55

²¹⁸ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 55

²¹⁹ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 55

IX.1.1 De Annunciatie



Afb 76. Crispijn van den Broeck, *De Annunciatie*²²⁰

Van deze eerste chiaroscuro in de reeks over het leven van de maagd Maria is er slechts 1 gekend exemplaar. De prent draagt het monogram van van den Broeck, en het jaartal 1571 is uit de toonblok gesneden. Op de prent is een eerder klassieke en statische uitbeelding van het verhaal van de annunciatie te zien. Het meest beweeglijke element is de duif die zijn vleugels uitslaat. Door de stralen rondom de duif lijkt zijn bewegingsroute doorheen de prent zichtbaar te zijn.²²¹

²²⁰ Crispijn van den Broeck, *De Annunciatie*, ets en kleurenhoutsnede, 1571, 235 x 237 mm, Antwerpen: Prentenkabinet

²²¹ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 56

IX.1.2 De visitatie



Afb 77: Crispijn van den Broeck, *De Visitatie*²²²

Van deze print zijn vier verschillende versies gekend, waarvan 3 met een zwarte etsplaat en een groene toonblok, en één met een zwarte etsplaat en een blauwe toonblok. Uit de gekleurde toonblok is het monogram van Crispijn van den Broeck gesneden. Op de prent is het verhaal van de visitatie te zien.

Wanneer we deze prent vergelijken met een ontwerptekening van van den Broeck over hetzelfde onderwerp, maar voor een andere reeks, worden de bovenvermelde twijfels over de toeschrijving duidelijker (Afb 78). De figuren op de tekening zijn waarheidsgetrouwer, hun bewegingen zijn vloeiender, en hun hoofden lijken niet te groot voor hun lichaam. Er zijn aan de andere kant ook

²²² Crispijn van den Broeck, *De Visitatie*, ets en kleurenhoutsnede, ca. 1571, 235 x 235mm, Museum Boijmans van Beuningen

overeenkomsten: de schatplichtigheid aan Dürer (Afb 79), te zien in de weergave van de visitatie in een gesloten voorgrond, maar met een opening naar een ver doorlopende achtergrond.²²³ Ook de weergave van de twee vrouwen op een soort podium, de verstrengeling van hun handen en hun kledij is gelijkend.



Afb 78: Crispijn van den Broeck, *De visitatie*²²⁴



Afb 79: Albrecht Dürer, *De visitatie*²²⁵

²²³ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 57

²²⁴ Crispijn van den Broeck, *De visitatie*, ontwerptekening, c 1570, 157 x 115 mm, Londen; British Museum

²²⁵ Albrecht Dürer, *De visitatie*, houtsnede, 1503-1504, 299 x 210 mm, Amsterdam; Rijksmuseum

IX.1.3 De aanbidding van de herders



Afb 80: Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de herders*²²⁶

Van deze prent zijn twee volledige versies gekend, een in zwart en groen, en een in zwart en blauw. Er is van deze print ook een aparte geëtste lijnblok gekend, weliswaar in zeer slechte staat. Het is onmogelijk om te zeggen of deze gemaakt is voor de chiaroscuro, tegelijkertijd of erna.²²⁷

Deze prent is mogelijk geïnspireerd door het werk over hetzelfde onderwerp van de Italiaanse schilder Jacopo Bassano (Afb 81). Beide werken tonen opvallend ontspannen mensen en dieren. Vooral de weergave van een liggende man die zijn hoofd op zijn handen laat rusten, die op beide werken te zien is, is gelijkend.

²²⁶ Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de herders*, ets en kleurenhoutsnede, 1571, 235 x 233, Antwerpen: Prentenkabinet

²²⁷ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 58



Afb 81: Jacopo Bassano, *De aanbidding van de herders*²²⁸



Afb 82: detail uit *De aanbidding van de Herders* van Bassano



Afb 83: Detail uit *De aanbidding van de Herders* van van den Broeck

²²⁸ Jacopo Bassano, *De aanbidding van de herders*, olie op doek, 1544-1545, 139.5 x 219 cm, s.l.

IX.1.4 De aanbidding van de wijzen



Afb 84: Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de wijzen*²²⁹

Van *De aanbidding van de wijzen* zijn twee versies gekend: een met zwart en groen, en een met zwart en blauw. Uit de gekleurde toonblok is het monogram CVB gesneden.²³⁰

Deze uitbeelding van het verhaal van de drie wijzen is eerder ongewoon. De figuren staan, door het plaatsen van de belangrijkste figuren voor een centrale pilaar, sterk op het voorplan en komen zo als het ware uit de prent, de man rechts lijkt zelfs letterlijk uit het beeld te stappen.²³¹

²²⁹ Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de wijzen*, ets en chiaroscuro, 1571, 235 x 233mm, Antwerpen: Prentenkabinet

²³⁰ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 59

²³¹ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 59

IX.1.5 De besnijdenis



Afb 85: Crispijn van den Broeck, *de Besnijdenis*²³²

Van deze prent zijn twee verschillende versies bekend, een in zwart en blauw zoals bovenstaande, en een in zwart en groen.

Op de prent is de besnijdenis van Christus te zien, een onderwerp waarvoor van den Broeck ongetwijfeld ten rade is gegaan bij de prent over hetzelfde onderwerp van Dürer. Hij heeft de positie van de zittende man die de besnijdenis uitvoert overgenomen, en ook de posities van de andere figuren in de compositie zijn vergelijkbaar. De man met de kaars heeft van den Broeck van de linkerkant van de prent naar de rechterkant verplaatst. De uitbeelding van van den Broeck is wel losser en minder devotieel dan die van Dürer.²³³

²³² Afb 85: Crispijn van den Broeck, *de Besnijdenis*, ets en chiaroscuro, 1571, 237 x 237, Londen: British Museum

²³³ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 60



Afb 86: Albrecht Dürer, *De besnijdenis van Christus*²³⁴

²³⁴ Albrecht Dürer, *De besnijdenis van Christus*, houtsnede, 1505, 302 x 213 mm, Wenen: Albertina

IX.2 Christus in Gethsemane



Afb 87: Crispijn van den Broeck, *Christus in Gethsemane*²³⁵

Deze prent, waarvan er drie versies bekend zijn, wordt omwille van de ronde vorm, het Bijbelse onderwerp en de combinatie ets en chiaroscuro toegeschreven aan Crispijn van den Broeck. Van den Broeck heeft het onderwerp meermaals in zijn oeuvre gebruikt, wat de toeschrijving aannemelijk maakt. Vaak werd de prent ook vermeld als onderdeel van de reeks *Het leven van de maagd Maria*, maar dit lijkt zeer onwaarschijnlijk aangezien het verhaal op deze prent pas veel later in het leven van Christus aan bod komt dan de vijf andere prenten, en de reeks dus wel zeer uitgebreid zou moeten zijn.²³⁶

²³⁵ Crispijn van den Broeck, *Christus in Gethsemane*, ets en chiaroscuro, 16e eeuw, afmetingen onbekend, Amsterdam: Rijksmuseum

²³⁶ Bialler, *chiaroscuro woodcuts*, 62

X. Markt voor chiaroscuro houtsneden

X.1 Algemeen

Al van bijna meteen na de uitvinding van de chiaroscuro houtsnede, werd deze techniek gebruikt voor de reproductie van tekeningen van grote meesters. Tekeningen werden gekoesterd als waardevolle kunstwerken, en de wens om reproducties van de werken van grote meesters te bezitten was in de 16e eeuw al even sterk als vandaag de dag. Deze prenten werden gekoesterd door verzamelaars die zich eigenlijk geen tekeningen van alle artiesten die ze bewonderden konden permitteren.²³⁷

Er bestaat sinds lang een discussie over het doel van de chiaroscuro: was het enkel een techniek om tekeningen van grote meesters te vermenigvuldigen, of was het ook een middel om te voorzien in goedkope wanddecoratie?²³⁸ Chiaroscuro zijn sowieso van oorsprong een imitatieve vorm van grafische kunst. Vele prentmakers hielden zich dan ook bezig met het interpreteren van verschillende ontwerpen van meer prominente kunstenaars. Tekeningen van Rafael, Parmegiano, Titiaan, Romano, Caravaggio - om maar enkele te noemen - werden succesvol en vaak prachtig weergegeven in verschillende chiaroscuro. De prints van de 16e en 17e eeuw werden, die vaak grof, gewaagd en van aanzienlijke grootte waren, ongetwijfeld gebruikt als goedkope wanddecoraties of als vervangmiddel voor duurdere schilderijen. Door hun fysieke aspecten lijken chiaroscuro dan ook meer op schilderijen, dan elke andere vorm van gedrukte prints. De kleuren voor chiaroscuro werden royaal met olie gemengd, en gedrukt op zwaar en dik papier, waardoor ze lang meegingen en goed waren bestand tegen slijtage.²³⁹ Er moeten oorspronkelijk, zoals bij de meeste vormen van prints, meer chiaroscuro geproduceerd zijn, maar slechts weinigen hebben de tand des tijds overleefd. Er is gesuggereerd dat ze meer waarschijnlijk eerder aan muren bevestigd werden, dan dat ze ingelijst of in boeken gekleefd werden. Vele chiaroscuro zouden overpleisterd zijn, en zo verloren gegaan.²⁴⁰

X.2 Markt voor chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden

De 16e eeuw was een tijd van nieuwe samenwerkingsverbanden tussen uitgevers, graveurs en kunstenaars. De markt ging sterk inzetten op reproductiegrafiek. De Nederlanden kenden een golf van prenten vanaf het 3e decennium van de 16e eeuw, geïnitieerd door deze reproductiegrafiek. Deze grafiek kenmerkte zich door grote oplagen van een bepaalde prent, vaak naar een bekend of populair

²³⁷ Farn en Jones, *"The Pembroke Album"*, 9-10.

²³⁸ Ames, *"chiaroscuro woodcuts"*, 6.

²³⁹ H.P.R. *"chiaroscuro prints"*, 16.

²⁴⁰ Ames, *"chiaroscuro woodcuts"*, 6.

werk dat herdrukt werd. Sommige mensen zoals Pieter Bruegel produceerden ook nieuwe werken in deze reproductietechniek.²⁴¹ In de tweede helft van de 16e eeuw was Antwerpen het grote centrum van de graveerkunst. Ook de boekdrukkunst kwam tot volle bloei, met bijvoorbeeld de drukkerij van Christoffel Plantin, opgericht in 1555. Prenten waren heel populair en werden ook gebruikt als een ultiem middel in de religieuze twisten om de contrareformatie, dan wel de reformatie te steunen.²⁴² In het midden van de 16e eeuw was Antwerpen bijvoorbeeld een vluchtoord voor Lutheranen, die hun ideeën gingen verspreiden via prenten.²⁴³ Prenten beantwoordden aan de vraag van verschillende belangengroepen in de Nederlandse samenleving, konden rekenen op een grote verspreiding en op een relatief lage kostprijs. Prenten waren niet enkel verspreiders van ideeën over religieuze zaken, maar ze waren ook het perfecte middel om het grote publiek vertrouwd te maken met nieuwe smaken en stijlen in de kunst. Het zorgde er ook voor dat kunstenaars vertrouwd waren met elkaars werken. Ze gingen vaak motieven en technieken van hun collega's overnemen. Prentenuitgevers zoals Cock wonnen dan ook steeds meer aan belang in de 16e eeuw.

Over de markt voor chiaroscuro in de Nederlanden, toch ook een ideaal reproductiemiddel, is niet zo veel geweten. Men weet dat er in de 16e eeuw waren er chiaroscuro houtsneden van Parmigiannino te koop waren in de Nederlanden. Het is bekend dat Cornelis Metsys chiaroscuro van Antonio da Trento kopieerde, en dat ook Lamberd Lombard enkele chiaroscuro kopieerde. Lombard zou er ook enkele in zijn bezit hebben gehad, maar er zijn geen bewijzen dat hij er ook zelf zou ontworpen hebben.²⁴⁴ Daar stopt zowat de kennis over de populariteit van de chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden. Interessanter is om te kijken welk doel kunstenaars zoals Frans Floris en Adriaen Thomasz Key hadden met hun chiaroscuro, waarom zij trachtten hun chiaroscuro aan de man te brengen in de Nederlanden.

²⁴¹ Stefaan Hautekeete, "Meesterwerken op papier", *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, nr 3, 1992, p 86

²⁴² Rudy Vercauteren en Willy Le Loup, "Vijf eeuwen prent en prentkunst, van de 15e tot in de 19e eeuw," *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1983, 144

²⁴³ Harriet Pearson en Alexandra Thom, *Job and his comforters*, (Courtauld Institute Of Art Research Forum, 2011), 28

²⁴⁴ Wouk en Luijten, *The new Hollstein Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts*, 55

X.3 Doel van chiaroscuro in de Nederlanden

Bij Hubert Goltzius, de eerste die met de techniek ging werken in de Nederlanden, is het doel duidelijk: zo goed mogelijke imitaties maken van antieke munten. Deze afbeeldingen werden gedrukt in zijn boek met als doel goed te verkopen. Bij de chiaroscuro van Frans Floris, Adriaen Thomasz Key en Crispijn van den Broeck, is er geen sluitend antwoord en meer ruimte voor speculatie.

Zoals al eerder vermeld maakte Frans Floris met zijn chiaroscuro houtsnede waarschijnlijk ten eerste imitaties van zogenaamde chiaroscuro tekeningen. Deze waren populair in de 16e eeuw, en mogelijk trachtte Floris dit succes te evenaren met een prent die gelijkend was qua uitzicht, maar die makkelijk mechanisch meerdere malen kon gereproduceerd worden.

Verder hebben we gezien dat Floris met zijn chiaroscuro ging inspelen op trends op het vlak van schilderkunst en architectuur in de 16e eeuw. Hij liet zich inspireren door de traditie van het schilderen in waterverf of tempera op linnen.²⁴⁵ Deze techniek was niet zo populair als schilderen in olieverf op paneel, maar was een snelle en vooral relatief goedkope manier van werken. Mogelijk was dus ook hier weer de keuze voor de chiaroscuro een economische keuze. De relatieve goedkope kostprijs van een chiaroscuro die vele malen kon herdrukt worden eens hij gesneden was, zou inderdaad een economisch slim alternatief zijn voor een enkel geschilderd werk op linnen. Dat Floris ook werken op doek ging drukken, versterkte de indruk van een authentiek geschilderd werk, dat in feite veel goedkoper was en aan een groter publiek verkocht kon worden.

Daarnaast hebben we kunnen vaststellen dat Floris zijn chiaroscuro mogelijk ook produceerde als een soort vervangmiddel voor schilderijen op paneel. De chiaroscuro's van Floris, met hun grote schaal en grove stijl, lijken een gelijkaardig effect te willen oproepen. Ook bij Adriaen Thomasz Key lijkt dit sterk het geval te zijn: zijn werken zijn enorm schilderachtig en hebben een groot formaat. Bovendien is bekend dat hij drukte op linnen, en op papier met het reliëf van stof. Dit had waarschijnlijk als doel om zo goed mogelijk te lijken op een schilderij.

De chiaroscuro van Floris, met name zijn *Jachten*, lijken soms ook een imitatie te zijn van een fresco of langwerpige fries. Opnieuw lijkt het imiteren van een medium in een ander, goedkoper en mechanisch reproduceerbaar medium het doel te zijn geweest. Het zoeken naar goedkope wandbekleding lijkt te passen bij Floris. Frans Floris had interesse in het decoreren van huizen met kunst. Zijn eigen huis bijvoorbeeld, voorzag hij in 1565 als eerste in de Nederlanden van een geschilderde façade.²⁴⁶

²⁴⁵ Bialler, Chiaroscuro woodcuts, 16.

²⁴⁶ Catherine King, "Artes Liberales and the Mural Decoration on the house of Frans Floris in Antwerp, ca 1565", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989, 251

Een voordeel van de chiaroscuro, dat zowel Frans Floris en zijn navolgers, als Crispin van den Broeck en Adriaen Thomaszn Key hebben uitgebuit, is de mogelijkheid tot verschillende drukken in verschillende kleuren. Dit kan verschillende redenen gehad hebben. Ten eerste is het mogelijk dat men gewoon ging inspelen op smaak: de ene mens ziet nu eenmaal liever die en die kleur dan de andere mens. Bij het werken voor de markt zou dit wel eens een belangrijke reden kunnen geweest zijn. Anderzijds is het ook goed mogelijk dat men de mogelijkheden van het medium trachtte te exploreren: welke kleurencombinaties zorgen voor een duidelijke weergave van het contrast, welke kleuren creëren een zo goed mogelijke imitatie van een schilderij of fresco?

Bij Adriaen Thomazn Key kan ook religie een rol gespeeld hebben. Zijn prenten, met duidelijke allusies op de godsdienstperikelen van zijn tijd, lijken zijn steun aan de protestanten te zijn. Prenten waren dan ook een ideaal middel om ideeën te verspreiden. Mogelijk hoopte Key op te vallen met zijn prenten in kleur, om zijn boodschap zo nog beter aan de man te brengen.

Tenslotte is het mogelijk dat men allemaal trachtte met chiaroscuro een nieuw luxeproduct op de markt te brengen dat hen geld zou opleveren. Men was vertrouwd met Italiaanse kunst en wie in Italië was geweest wist dat daar chiaroscuro populair waren. Misschien wou men de Italiaanse bezoekers in Antwerpen verleiden tot het kopen van een Nederlandse chiaroscuro, of wou men ook de Nederlanden warm maken voor een relatief nieuw medium in onze streken.

Vanaf 1555 begon de Antwerpse economie aan een neerwaartse spiraal, en zo ook de kunsthandel. Mogelijk is dat de kunstenaars met hun chiaroscuro trachtten op te vallen op een slabakkende markt, en alsnog geld te verdienen.

X.4. Link met de Antwerpse economie

In 1550 was Antwerpen het economische centrum bij uitstek. Antwerpse kunstenaars en hun werken kwamen daardoor in het centrum van de commerciële en financiële wereld van toen. De Antwerpse kunstenaars wisten dit, en dit zorgde voor een grote zelfbewustheid. Kunstenaars gingen bovendien werken gaan produceren “on spec”, voor de markt, wat leidde tot aan de ene kant standaardisatie van beelden, en aan de andere kant tot de ontwikkeling van diverse individuele stijlen. Dit kan een rol gespeeld hebben in de productie van chiaroscuro houtsneden. Door iets te doen dat in de Nederlanden allesbehalve populair was in de jaren 1550, kon Floris zich profileren als extravagant kunstenaar met een heel individuele stijl.

Ook de situering in de tijd van de chiaroscuro van Floris doet een economische reden voor de ontwikkeling ervan vermoeden. Zijn chiaroscuro kunnen opgedeeld worden in twee groepen. Aan de ene kant zijn er de werken die hij in 1555 maakte: David speelt harp voor Saul, De Stieren- en Berenjacht en Venus en Amor. 1555 was waarschijnlijk niet toevallig het laatste jaar van bloei in de Antwerpse economie. Nog in 1555 kwamen er overstromingen, in jaren daarna gevolgd door hongersnoden en een financiële crisis. Mogelijk heeft Floris zijn experimentele prenten willen aan de man brengen in economisch goede tijden. Dit zou verklaren waarom zijn tweede groep chiaroscuro, namelijk Hoofd van een Dryade en Ceres pas gemaakt werden in de jaren 1560-70. Tot het midden van de jaren 60 was er namelijk weer een heropbloei van de economie en de kunstmarkt. Als Floris inderdaad economische redenen in overweging nam voor het maken van zijn chiaroscuro, waren de jaren 1560 inderdaad een beter keuze dan eind jaren 1550. De kunsthandel in Antwerpen hing erg nauw samen met de economie in Antwerpen, en de keuze van het moment om chiaroscuro op de markt te brengen zou daaruit kunnen voortvloeien. Ook de chiaroscuro van Crispijn van den Broeck, gedateerd in 1571, zijn geproduceerd vlak voor de crisis van de jaren 70, mogelijk met dezelfde reden. De twee chiaroscuro van Adriaen Key zijn eveneens te situeren in de jaren 1570, vlak voor of net in een nieuwe financiële depressie van de stad Antwerpen. De twee chiaroscuro van Key gaan over religie en religieuze praktijken. Mogelijk was de economie bij deze werken niet de voornaamste reden, maar wel de religieuze context, en de mogelijkheid om via prenten te communiceren over dergelijke onderwerpen.

Floris motivering kan ook totaal anders geweest zijn, maar wel ingegeven door economische motieven. Zoals gezegd werd zijn eerste groep chiaroscuro geproduceerd in 1555. Aangezien de precieze maand of dag niet te achterhalen valt, is het ook moeilijk te zeggen of ze voor of na de overstromingen en het begin van de financiële crisis gemaakt werden. Als Floris zijn chiaroscuro houtsneden aan het

begin van de financiële en economische crisis op de markt bracht, was dit misschien om prenten aan de man te kunnen brengen die goedkoper waren dan schilderijen, en die mechanisch reproduceerbaar waren. Misschien was dit zijn manier om in moeilijke tijden geld te verdienen met een relatief nieuw medium in de Nederlanden. Deze mogelijk is iets minder waarschijnlijk dan de vorige, omdat Floris een gekende schilder was, die waarschijnlijk niks tekort kwam. De stelling verklaart ook niet de tijdspanne tussen de eerste en de tweede groep chiaroscuro in het oeuvre van Floris. Het zou wel kunnen dat een aantal navolgers van Floris deze reden hanteerden om chiaroscuro op de markt te brengen. Het is immers opvallend dat de werken *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen* en *Josia verbiedt afgoderij* gemaakt zijn in de late jaren 1550, midden in de financiële crisis.

Het is alleszins duidelijk dat financieel gewin een reden zal geweest zijn voor de productie van de chiaroscuro in het oeuvre van Floris. Al zijn werken spelen zoals gezien in op populaire trends in andere media, of proberen andere media na te bootsen op een goedkopere manier. Dat de chiaroscuro dus bedoeld waren als iets dat geld ging opleveren, lijkt aannemelijk. Ook de aanpak van Key, met zijn prints gedrukt op linnen en op papier met de textuur van stof, lijkt erop te duiden dan winst maken door middel van goedkopere “namaak-schilderijen” een belangrijk doel was.

Tenslotte is het ook opvallend dat geen chiaroscuro's meer gemaakt worden vanaf midden jaren 1570. De stad Antwerpen verkeerde vanaf toen in een onomkeerbare crisis. Met de afname van de handel en de minder sterke economie, nam ongetwijfeld ook de handel en productie in luxegoederen zoals kunst af. Er was waarschijnlijk geen markt meer voor chiaroscuro houtsneden: drukken in kleur was nog altijd een stuk duurder dan de gewone houtsneden, gravures of etsen in één kleur, en bovendien waren vele handelaars de stad Antwerpen ontvlucht. Mogelijk waren de chiaroscuro houtsneden gewoon ook niet erg populair op de markt en werd de productie, die heel moeilijk en arbeidsintensief was, stopgezet. Het einde van de leidende economische positie van Antwerpen was hoe dan ook ook het einde van de productie van chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden.

Conclusie

De belangrijkste productie van chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden vanaf 1555 tot de vroege jaren 1572 is het resultaat van het werk van kunstenaars Frans Floris, Adriaen Thomasz Key en Crispijn van den Broeck. Al de behandelde werken in dit onderzoek zijn voorbeelden van het experimentele karakter van het medium dat in de Nederlanden sterk werd geëxploreerd: ze zijn geprint in grote formaten, in ronde vormen, in verschillende kleuren en kleurencombinaties, op verschillende media, ze experimenteren met conventies en beeldtalen uit andere beeldende kunsten,...

Het is opvallend dat het medium van de chiaroscuro houtsnede voornamelijk gebruikt werd om een ander medium zoals schilderijen op doek, fresco's, wandbekleding,... te imiteren. Al de experimenten met chiaroscuro lijken vooral pogingen om zo dicht mogelijk bij een ander medium te komen met een kleurendruk die goedkoper en mechanisch reproduceerbaar is. Men kon meer dezelfde werken verkopen aan een lagere prijs, en aan een breder publiek. De chiaroscuro in het Antwerpen van de 16e eeuw werden geproduceerd voor de markt. Antwerpen, toen de leidende economische stad van de wereld, was gekend voor de verkoop en handel van luxeproducten. Chiaroscuro houtsneden passen in deze context. Kunstenaars als Frans Floris en Adriaen Thomasz Key konden met deze kleurrijke prints opvallen op de kunstmarkt van die tijd, en hun stijl en werk aan de buitenwereld tonen en verspreiden. Door in te spelen op trends zoals chiaroscuro tekeningen en schilderen op doek, en door het maken van relatief goedkope wandbekleding, verhoogde men de kans op verkoop. Het maken van eenzelfde prent in verschillende kleuren en kleurencombinaties lijkt ook een experiment te zijn dat als doel heeft zoveel mogelijk prenten te verkopen. Er zijn meer keuzemogelijkheden voor de mogelijke klanten, die mogelijk meer appelleren aan de verschillende smaken van de verschillende kopers.

Prenten waren daarnaast ook een ideaal middel om ideeën te verspreiden. Bij de werken van Adriaen Key en de anonieme meesters is duidelijk hoe experimentele chiaroscuro houtsneden ook gebruikt werden in een poging om meningen over de religieuze twisten in Antwerpen in de 16e eeuw te uiten.

Tenslotte hebben we gezien hoe de productie van chiaroscuro in de Nederlanden mogelijk samenhangt met de economie van de stad Antwerpen. De invloed van bloeiperiodes en depressies op de kunsthandel is algemeen bekend, en lijkt ook de productie van chiaroscuro te beïnvloeden. In 1550 was Antwerpen het economische centrum van de wereld, en ook het belangrijkste centrum voor kunsthandel. Chiaroscuro houtsneden ontstaan in de Nederlanden in deze periode. We zien de eerste werken van Frans Floris in deze methode verschijnen in 1555, het laatste jaar van bloei en welvaart voor een financiële crisis.

Daarna valt de productie van chiaroscuro door Floris stil, tot rond 1560-70, wanneer de economie enigszins hersteld is. In diezelfde periode verschijnen ook de werken van Adriaen Thomasz Key en Crispijn van den Broeck. Mogelijk waren de experimenten met chiaroscuro in goede financieel tijden bedoeld om een luxeproduct op de kunstmarkt te brengen en met succes te verkopen. Er waren veel mensen die niet de mogelijkheid hadden om een duur schilderij te kopen, maar wel om een goedkopere houtsnede aan te schaffen. Dat de prent, eenmaal gesneden, meermaals en in meerdere kleuren kon gedrukt worden, zal ook wel een van de redenen voor het maken van chiaroscuro geweest zijn.

De twee anonieme werken, *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen* en *Josia verbiedt idolatrie vallen enigszins uit de boot*, deze werden gemaakt tijdens de financiële crisis in 1558. Religieuze redenen kunnen hiervoor de aanleiding geweest zijn. Mogelijk was de crisis ook wel een invloed op de productie in die zin dat verarmde bevolking die zich toch nog een luxeproduct wou aanschaffen, sneller een kleurendruk dan een schilderij zou kunnen betalen. Deze mogelijkheid geldt ook voor Floris, Key en van den Broeck: al hun werken zijn geproduceerd aan de vooravond van een financiële crisis. Misschien zagen zij de bui al hangen, en trachtten ze met hun experimentele chiaroscuro houtsneden een plaats op de markt te veroveren en goedkopere werken aan de man te brengen.

De invloed van de Antwerpse economie op het einde van de productie van de chiaroscuro houtsneden lijkt ook een duidelijk fenomeen. Na 1570 duikt de economie in een niet te stoppen neerwaartse spiraal, wat in 1580 leidt tot een algehele crisis. Het is niet duidelijk of de verkoop achteruitging omwille van minder financiële middelen bij de handelaars, het dalende aantal kunsthandelaars in de stad, of dat het medium niet erg in trek was op de markt. Het einde van de positie van Antwerpen als financieel centrum van de wereld is alleszins ook het einde van de chiaroscuro houtsneden in de Nederlanden.

Bibliografie

Literatuur

Albrecht Dürer in de Nederlanden: zijn reis (1520-1521) en invloed. Brussel: Paleis voor schone kunsten Brussel, 1977

Benezit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.* Parijs: Grund, 1999

Bialler, Nancy. *Chiaroscuro Woodcuts, Hendrik Goltzius and his time.* Amsterdam: Rijksmuseum, 1992

Carney, Jo Eldridge. *Renaissance and reformation: 1500-1620: A Biographical Dictionary.* Connecticut: Greenwood, 2000

Delen, A. J. J. *De grafische kunsten door de eeuwen heen.* Antwerpen/Amsterdam: nv Standaard Boekhandel, 1956

Gnan, Achim. *In Farbe! Clair-obscur Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien.* Wenen: Albertina, 2014

Grebe, Anja. *Dürer in clair-obscur: Early Modern Graphic Aesthetics and the Posthumous Production of colour prints.* Bamberg: University of Bamberg

Hammann, J.M. *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression, considérés sous le double point de vue historique et pratique.* Genève: J. Cherbuliez, 1857

Hind, Arthur M. *An introduction to a History of Woodcut.* New York: Dover Publications, 1963

Honig, Elizabeth Alica. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp.* Londen: Yale University Press, 1998

Imperial Augsburg: Renaissance Prints and Drawings, 1475-1540. Farnham: Ashgate Publishing, 2012

Jonckheere, Koenraad. *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum 1566-1585.* New Haven en Londen: Yale University Press, 2013

Kemp, Martin. *The Oxford History of Western Art.* Oxford: Oxford University Press, 2000

Klein, Alice. *Hans Wechtlin and the production of the German chiaroscuro Woodcuts,* Parijs: University of Paris IV Sorbonne, 2011

- Kunzle, David. *Criminal to courtier: the soldier in Netherlandish Art 1550-1672*. Leiden: Brill, 2002
- Lambert, Susan. *Art and technology*. Londen: V&A Publications, 2001
- Landau, David, en Parshall, Peter. *The Renaissance Print 1470-1550*. Londen/ New Haven: Yale University Press, 1994
- Linnig, Benjamin. *La gravure en Belgique*. Antwerpen: Janssens freres, imprimeurs-editeurs, 1911
- Mayor, A. Hyatt. *Prints & People, a social history of printed pictures*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971
- Meesterprenten/Images de maitre*. Brussel: De Markten, 2003
- Pearson, Harriet en Thom, Alexandra. *Job and his comforters*. Londen: Courtauld Institute Of Art Research Forum, 2011
- Peignot, Gabriel. *Essai historique sur la lithographie*. Parijs: A. A. Renouard, 1819
- Piltz, Georg. *Deutsche Graphik*. Berlijn: URANIA, Verlag Leipzig
- Redgrave, Gilbert R. *Erhard Ratdolt and his work at Venice*. London: The Bibliographical Society, 1894
- Renouvier, Jules. *Des types et des manières des maîtres graveurs: pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France. XVIe et XVIIe siècles. 2e partie*. Montpellier: impr. de Boehm, 1853-1856
- Riggs, Timothy A. *Hieronymus Cock, printmaker and publisher*. Londen en New York: Garland Publishing inc, 1977
- Strauss, Walter. *Chiaroscuro - The clair-obscur woodcuts by the german and Netherlandish Masters of the XVIth and XVIIth century*. Londen: Thames and Hudson, 1973
- Turner, Jane. *The Dictionary of Art 6*, New York: Grove, 1996
- Turner, Jane. *The Dictionary of Art 33*, New York: Grove, 1996
- Van Der Wee, Herman. *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*. Leuven: M. Nijhoff, 1963
- Van De Velde, Carl. *Frans Floris (1519/20 – 1570) Leven en werken*. Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1975
- Van Mander, Carel. *Het schilder boek, het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders*. Amsterdam: Wereldbibliotheek n.v., 1926

Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects, vol IX: Michelangelo to the Flemings*. Londen: Macmillan and co, 1914.

Vermeyleen Filip. "Antwerpen: het Onze-Lieve-Vrouwepand. Vernieuwingen in de kunsthandel," in red. Blockmans, Wim en Pley, Herman. *Plaatsen van herinnering. Nederland van prehistorie tot Beeldenstorm*. Amsterdam, 2007, 460-469.

Vermeyleen, Filip. "The colour of money. Dealing in pigments in sixteenth-century Antwerp," in red. Atkinson, Jo Kirby. *European Trade in Painters' Materials to 1700*, Londen: National Gallery of Art London, 2010. 56-365

Vermeyleen Filip. "Marketing Paintings in Sixteenth-century Antwerp: Demand for Art and the Role of the Panden" in red. Stabel, Peter, Blondé Brune en Greve, Anke. *International Trade in the Low Countries (14th – 16th centuries). Merchants, Organization and Infrastructure*. Leuven en Apeldoorn: Garant, 2000. 193-213

Vroom, W.H. *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen. De financiering van de bouw tot de Beeldenstorm*. Antwerpen/Amsterdam, 1983

Wouk, Edward H., en Luijtz, Ger. *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Frans Floris*. Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2011

Artikels

Ames, Winslow. "Chiaroscuro Woodcuts", *Parnassus*, Vol. 9, nr. 2 (1937): 4-8.

Bertini, Giuseppe. "Otto van Veen, Cosimo Masi and the Art Market at the end of the Sixteenth Century", *The Burlington Magazine*, vol. 140, nr 1139 (1998): 119-120.

Boorsch, Suzanne, en Orenstein, Nadine M. "The Print in the North: The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 54, nr. 4 (1997): 13-60.

Dodgson, Campbell. "Chiaroscuro Woodcuts", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 57, nr. 332 (1930): 242-243.

Ewing, Dan. "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand", *The Art Bulletin*, vol 72, nr 4, 558-584

Farn, Alan M, en Jones, Karen F. "The "Pembroke" Album of Chiaroscuro Woodcuts", *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, Vol. 26, nr. 1 (1969): 8-20.

H. P. R., "Chiaroscuro Prints." *Museum of Fine Arts Bulletin*, Vol. 22, nr. 130 (1924): 15-16.

Hautekeete, Stefaan. "Meesterwerken op papier." *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, nr 3 (1992): 82-119

King, Catherine. "Artes Liberales and the Mural Decoation on the house of Frans Floris in Antwerp, ca 1565". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1989): 239-256

Laupichler, F. en Von Straten, R. "Virgil Solis and his Time: An Iconographic Index to Bartsch", *Early German Prints*, Vol. IV. (1999)

Luijten, Ger. "Recent acquisitions (2008-12) at the Fondation Custodia, Frits Lugt Collection, Paris", *The Burlington Magazine* (2012): 162.

Mayor, A. Hyatt. "Prints Acquired in 1949", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (1950): 157-162

Montias, John Michael. "Le marché de l'art aux Pays-Bas: Xve et XVIe siècles". *Annales. Histoire, Sciences Sociales* nr 6 (1993): 1541-1563

Myers, Mary L. "Rubens and the Woodcuts of Christoffel Jegher", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 25, nr. 1 (1966): 7-23.

Nichols, Lawrence W. "Amsterdam and Cleveland. Goltzius' chiaroscuro woodcuts." *The Burlington Magazine*, Vol. 135, nr 1081 (1993): 298-300.

Popham, A. E. "Chiaroscuro Woodcuts in Paris and Rotterdam." *The Burlington Magazine*, Vol. 108, nr. 754 (1966): 48.

Stahlberg, Karl. "Virgil Solis und die Holzschnitte zu den Metamorphosen des Ovid." *Marginalien* nr 95 (1984): 29-35

Vercruyse, Rudy en Le Loup, Willy. "Vijf eeuwen prent en prentkunst, van de 15e tot in de 19e eeuw". *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* (1983): 143-163

"Woodcuts", *The British Museum Quarterly*, Vol. 2, nr. 2 (1927): 48-50.

Internet

"Artcyclopedia: Pieter Coecke", laatste geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.artcyclopedia.com/artists/aelst_pieter_coecke_van.html

"British Museum, Hans Wechtlin," Laatste geraadpleegd op 25 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1453265&partId=1&people=103414&peopleA=103414-2-60&page=1

“Cleveland Art,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.clevelandart.org/art/1997.189>

“Cleveland Art: Frans Floris,” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.clevelandart.org/art/1997.189>

“History of Information: Hubert Goltzius,” Laatst geraadpleegd op 25 mei 2014, www.historyofinformation.com/expanded.php?id=3667id=3667

“MFA: Frans Floris,” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.mfa.org/collections/object/david-playing-harp-before-saul-269964>

“Museum Stanford: Chiaroscuro”, Laatst geraadpleegd op 25 mei 2014, http://museum.stanford.edu/news_room/chiaroscuro.html

“Live Auctioneers: Hubert Goltzius,” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.liveauctioneers.com/item/8865756>

“Spencer Art: chiaroscuro”, Laatst geraadpleegd op 25 mei 2014, <http://www.spencerart.ku.edu/collection/print/maps/zanmap.shtml>

Lijst van afbeeldingen met bronvermelding

Afb 1: Sebald Beham, *Geliefden in gesprek*, houtsnede, 1520-1530, 76x67 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Sebald Beham", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1429868&partId=1&searchText=sebald+beham&page=1

Afb 2: Antonio Maria Zanetti, *Staande jongeman* (naar Parmigianino), chiaroscuro houtsnede, geen datum, 162 x 88 mm, Kansas: Spencer Museum of Art

Bron: Spencer Art: Antonio Zanetti, laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.spencerart.ku.edu/collection/print/maps/zanmap.shtml>

Afb 3: Cornelis Anthonisz, *Het laatste avondmaal*, chiaroscuro houtsnede, 1545-1550, 305 x 545 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Cornelis Anthonisz Theunissen", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1503216&partId=1&searchText=last+supper&technique=17102&page=1

Afb. 4: Hubert Goltzius, *Portret van Caesar*, chiaroscuro houtsnede en ets, 1557, afmetingen onbekend, S.L.

Bron: "Live Auctioneers: Hubert Goltzius," Laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.liveauctioneers.com/item/8865756>

Afb 5: Pieter Coecke van Aelst, *Tafereel met een bordspel in een herberg*, chiaroscuro tekening, 1529, 201 x 161 mm, Rotterdam:Collectie Boijmans

Bron: "Collectie Boijmans: Pieter Coecke van Aelst," laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, [www.collectie.boijmans.nl/en/work/MB 330 \(PK\)?research=1](http://www.collectie.boijmans.nl/en/work/MB_330_(PK)?research=1)

Afb 6: Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*, chiaroscuro tekening, 1531-1570, 284 x 195 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Frans Floris nr 1," laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712598&partId=1&searchText=floris+proserpine&page=1

Afb 7: Jan van Scorel, *De Zondvloed*, houtsnede, 1524, 471 x 655 mm, Harris Brisbane Dick Fund

Bron: Boorsch, Suzanne en Orenstein Nadine. "Print in the North. The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* vol 54 nr 4, p 46

Afb 8: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 337 x 480 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Frans Floris nr 2," laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1468821&partId=1&people=46734&peopleA=46734-1-7&page=1

Afb 9: Lucas van Leyden, *David speelt harp voor Saul*, gravure, 1508, 254 x 185 mm, s.l

Bron: "Wikimedia: Lucas van Leyden", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_van_Leyden_David_spielt_vor_Saul_die_Harfe.jpg

Afb 10: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *Marteldood van de heilige Petrus*, Fresco, 1546-50, 625 x 662 cm, Cappella Paolina, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad

Bron: "Nieuwbronnen", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.nieuwbronnen.com/tenbunderen/bedevaarten/romestpieter.html>

Afb 11: detail uit afb. 8 *David speelt harp voor Saul* van Floris

Afb 12: Nicolas Beatrizet, *Man met Frygische muts met de armen gevouwen*, gravure, s.d, s.l.

Bron: "Artnet: Nicolas Beatrizet", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.artnet.com/artists/nicolas-beatrizet/standing-man-in-phrygian-cap-with-arms-folded-nvrXxiS9Baz202mjGHXOFA2>

Afb 13: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede gedrukt op stof, 1555, afmetingen onbekend, Parijs: Fondation Custodia, F. Lugt collectie

Bron: Bialler, Nancy. *Chiaroscuro Woodcuts, Hendrick Goltzius and his time*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1992, p 37

Afb 14: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, Chiaroscuro houtsnede, 1555, 330 x 475 mm, Rijksmuseum Amsterdam

Bron: "Rijksmuseum: Frans Floris", laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-2164>

Afb 15: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 338 x 485 mm, Londen: British Museum

Bron: British Museum: Frans Floris nr 3,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2013, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1468834&partId=1&people=46734&peoA=46734-1-7&page=1

Afb 16: (kopie naar) Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 2e helft 16e eeuw, 330 x 470 mm, Parijs: Louvre

Bron: “Joconde: Frans Floris”, laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0208/m503501_d0109178-000_p.jpg

Afb 17: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 334 x 479 mm, Cleveland Museum of Art

Bron: “Cleveland Art: Frans Floris”, laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.clevelandart.org/art/1997.189>

Afb 18: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede van 4 blokken, 1555, 332 x 481 mm, Washington D.C.: National Gallery of Art

Bron: “National Gallery of Art: Frans Floris”, laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.98195.html>

Afb 19: Frans Floris, *David speelt harp voor Saul*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 338 x 478 mm, Londen: British Museum

Bron: “British Museum: Frans Floris nr 4,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2013, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1503229&partId=1&people=46734&peoA=46734-1-7&page=1

Afb 20: detail uit *David speelt Harp voor Saul* van Frans Floris (afbeelding 14)

Afb 21: detail uit *David speelt Harp voor Saul* van Frans Floris (afbeelding 14)

Afb 22: Lucas Cranach, *De Hertenjacht*, houtsnede, 1506, 385 x 510 mm, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum

Bron: “Art Wallpaper: Lucas Cranach” laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.art-wallpaper.com/5232/Cranach+%28the+elder%29+Lucas/Deer+hunting?Width=1600&Height=1200>

Afb 23: Naar Virgil Solis, *Zwijnenjacht*, ets, ca 1550, 30 x 154 mm, sl

Bron: Antiquarian Prints: Virgil Solis, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://nathanflis.com/portfolio-item/art-collection/>

Afb 24: Jan Ewoutsz Muller naar Jan van Scorel, Deel 1 en 2 van *De Leeuwenjacht*, houtsnede, 1540-1545, 276mm °— 360mm per blad, Rijksmuseum, Amsterdam

Bron: “Europeana: Jan van Scorel nr 1,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2014, <http://www.europeana.eu/portal/record/90402/C88183D47B1352C35248A6370824B27B2599BD2F.html>

Afb 25: Pieter Coecke van Aelst, *Processie van Sultan Süleyman door de Atmeidan uit Gewoonten en manieren van de Turken*, 1553, 352 °— 873 mm, New York: Met Museum

Bron: “Met Museum: Pieter Coecke”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/375772?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=pieter+coecke&pos=15>

Afb 26: naar Titiaan, *De triomf van het geloof*, houtsnede, 1590-1600, 391 x 2585 mm, London: British Museum

Bron: “British Museum: Titian”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1361395&partId=1

Afb 27: vergelijking tussen een detail uit de schets van de Boog van Constantijn 144 en een detail uit de *De Berenjacht*. Detail uit: *Frans Floris, kopie van een bas-reliëf uit de oudheid, westelijke zijde van de boog van Constantijn in Rome*, afmetingen onbekend, 2e helft 16e eeuw, Parijs, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Bron Boog van Constantijn: “*Joconde: Frans Floris nr 2*”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0091/m503501_d0110835-000_p.jpg

Afb 28: (Cirkel van) Polidoro da Caravaggio, *Hommage aan Niobe*, fresco, 1499 - ca. 1543, 162 x 309 mm, s.l

Bron: “Master Drawings: Polidoro da Caravaggio”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://www.master-drawings.com/drawings_details.php?codice=149

Afb 29 – 35: Frans Floris, *De Stieren en Berenjacht* (5 delen), chiaroscuro houtsnede, 1555, Parijs: Bibliothèque Nationale

Bron: “Bnfr: Frans Floris”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

Afb 36: Frans Floris, *Hoofd van een Dryade*, chiaroscuro houtsnede, ca 1560, Afmetingen onbekend, Parijs Bibliothèque Nationale

Bron: “BnFr: Frans Floris 2”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>

Afb 37: Cornelis Cort, naar Frans Floris, *Dryas*, gravure, 1564, 270 x 191mm, Londen: British Museum

Bron: British Museum: Cornelis Cort 1”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1520782&partId=1&searchText=cornelis+cort+dryas&page=1

Afb 38: Frans Floris, *Ceres*, chiaroscuro houtsnede, ca 1560-70, 430 x 295 mm, Wenen: Albertina

Bron: “Albertina: Frans Floris nr 1”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG85339\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG85339]&showtype=record)

Afb 39: Cornelis Cort naar Frans Floris, *Ceres*, gravure, 1564, 256 x 191 mm, Amsterdam: Collectie Boijmans

Bron: “Collectie Boijmans; Cornelis Cort”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://collectie2008.boijmans.nl/nl/work/L%201965/99%20b%20%28PK%29>

Afb 40: Cornelis Cort naar Frans Floris, *Daphne*, 1564, 266 x 193 mm, Rijksmuseum Amsterdam

Bron: “Rijksmuseum: Cornelis Cort”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1986-370>

Afb 41: Frans Floris, *De ontvoering van Proserpina*, chiaroscuro tekening, 1531-1570, 284 x 195 mm, Londen: British Museum

Bron: “British Museum: Frans Floris nr 5”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712598&partId=1&searchText=floris+proserpine&page=1

Afb 42: Frans Floris, *Venus en Amor*, chiaroscuro houtsnede, 1555, 432 x 215 mm, Wenen: Albertina

Bron: “Albertina: Frans Floris nr 2”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG2013/20\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG2013/20]&showtype=record)

Afb 43: standbeeld van Venus Felix en Amor

Bron: “Wikimedia: standbeeld”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:VatMus_Statue_Woman_and_Boy.jpg

Afb 44: Balthasar (van den) Bos, *Evangelist Lucas*, naar Frans Floris, gravure, 1551, 334x233mm, Prentenkabinet Museum Boijmans Van Beuningen

Bron: “het geheugen van Nederland: Balthasar Bos”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://www.geheugenvannederland.nl/?nl/items/BVB01:L1965130CPK>

Afb 45: Cirkel van Frans Floris, *De marteldood van Hanna en haar zeven zonen*, chiaroscuro houtsnede, 1550-1560, 319 x 423 mm, Albertina Wenen

Bron: “Albertina: Frans Floris nr 3”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG85323\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG85323]&showtype=record)

Afb 46: detail uit afb 45, *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen*

Afb 47: Frans Floris, *Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel*, tekening, 1530-70, 157 x 199 mm, New York: Met Museum

Bron: “Met Museum: Frans Floris nr 2”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/336019?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=frans+floris+temple&pos=1>

Afb 48: detail uit *De Berenjacht*, afb 30

Afb 49: detail uit afb 45, *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen*

Afb 50: Frans Floris, *Johannes de Evangelist in de kokende olie*, tekening, 1530-1570, afmetingen onbekend, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Bron: “Codart”, laatst geraadpleegd op 16 mei 2014, <http://www.codart.nl/585/>

Afb 51: vergelijking tussen groeperingen op *Johannes de Evangelist* (afb 50) en op *De Marteldood* (afb 45)

Afb 52: vergelijking tussen groeperingen op *Johannes de Evangelist* (afb 50) en op *De Marteldood* (afb 45)

Afb 53: detail uit afb 45, *De Marteldood van Hanna en haar zeven zonen*

Afb 54: cirkel van Frans Floris, *Josia verbiedt afgoderij*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 285 x 420mm, Londen: British Museum

Bron: “British Museum: Josiah”, laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1479216&partId=1&searchText=adriaen+key&page=1

Afb 55: detail uit afb 54 *Josia verbiedt afgoderij*

Afb 56: Dirk Volkertsz Coornhert, *Het Oordeel van Solomon*, gravure, 1556, 318 x 412 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Coornhert", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1468644&partId=1&searchText=coornhert&page=2

Afb 57: Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 308 x 475 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Key 1", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3038826&partId=1&searchText=adriaen+key&page=1

Afb 58: Adriaen Thomasz Key, *Joab Vermoordt Absalom*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 302 x 484 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Key 2", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3038830&partId=1&searchText=adriaen+key&page=1

Afb 59: Volkert Claesz, *De dood van Absalom*, pentekening in bruine inkt, 16e eeuw, 219 x 215 mm, Parijs: Louvre

Bron: "Joconde: Claesz", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0091/m503501_d0109308-000_p.jpg

Afb 60: detail uit afb 59 *De dood van Absalom* van Claesz

Afb 61: detail uit afb 57 *Joab vermoordt Absalom* van Key

Afb 63: Johannes Wierix naar Maarten de Vos, *De dood van Absalom*, gravure, ca 1585, 195 x 260mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Wierix", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1545892&partId=1&searchText=wierix+absalom&page=1

Afb 64: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 309 x 479mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Key 3", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3038847&partId=1&searchText=key+adriaen&page=1

Afb 65: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 305 x 478 mm, Amsterdam: Rijksmuseum

Bron: "Rijksmuseum: Adriaen Key", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=1&ps=12&f.principalMaker.sort=Adriaen+Thomasz.+Key&ii=2#/RP-P-OB-2165,2>

Afb 66: Adriaen Thomasz Key, *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*, chiaroscuro houtsnede, 1558, 310 x 485 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Key 4", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3038842&partId=1&searchText=key+adriaen&page=1

Afb 67: detail uit afb 65 *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*

Afb 68: detail uit afb 65 *Nebukadnezar werpt de drie jongelingen in de vurige oven*

Afb 69: Hans Holbein II, *Nebukadnessar kijkt naar drie mannen in de oven*, houtsnede, 1538, 60 x 85mm, Rijksmuseum Amsterdam

Bron: "Rijksmuseum: Hans Holbein", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-4511MM%28R%29>

Afb 70: Philips Galle naar Maarten van Heemskerck, zonder titel, uit de serie *Geschiedenis van Sadrach, Mesach en Abednego*, gravure, 1565, 206 x 248mm, s.l.

Bron: "Statenvertaling: Galle", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <http://www.statenvertaling.net/kunst/iconclass/71P13/2>

Afb 71: Crispijn van den Broeck, *De slag bij Trasimeno*, pen in bruine inkt, blauw gewassen, wit gehoogd, 16e eeuw, 257 x 518 mm, New York: Met Museum

Bron: "Met Museum: Crispijn", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338007?rpp=30&pg=1&rndkey=20140519&ft=* &where=Netherlands&what=Ink&who=Crispijn+van+den+Broeck&pos=2

Afb 72: Jacob Cornelisz van Oostanen, *Ecce Homo*, uit *De Grote Passie*, gravure, 1514, Ø 233, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Jacob Cornelisz", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1463012&partId=1&searchText=Jacob+Cornelisz+van+Oostanen+ecce&page=1

Afb 73: Lucas van Leyden, Christus draagt het kruis, uit *De Ronde Passie*, gravure, 1509, Ø 285 mm, Chicago, The Art Institute of Chicago

Bron: "Art Institute Images: Van Leyden", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <http://www.artinstituteimages.org/searchresults.asp?X5=106573>

Afb 74: Meester van de Verloren Zoon, *Simeon en Levi*, tekening in donkerbruine inkt, grijs en bruin gewassen, over zwart krijt, omcirkeld in het rood, 1530-1550, 265 x 258 mm, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: Master of the prodigal son", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712753&partId=1&searchText=simeon+and+levi+master+prodigal&page=1

Afb 75: Claes Jansz. Visscher naar Crispijn van den Broeck, *Tobias zit geknield bij de Rivier* uit *Het verhaal van Tobias*, gravure geplakt op oud opzetvel, 1570-1580, 187 x 145 mm, Amsterdam: Rijksmuseum

Bron: "Rijksmuseum: Crispijn van den Broeck", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?v=list&f=1&p=1&ps=10&maker=Crispijn+van+den+Broeck&place=Nederland&ii=0#/RP-P-1999-9,0>

Afb 76: Crispijn van den Broeck, *De Annunciatie*, ets en kleurenhoutsneede, 1571, 235 x 237 mm, Antwerpen: Prentenkabinet

Bron: Bialler, Nancy. *Chiaroscuro Woodcuts, Hendrick Goltzius and his time*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1992, p 56

Afb 77: Crispijn van den Broeck, *De Visitatie*, ets en kleurenhoutsneede, ca. 1571, 235 x 235mm, Museum Boijmans van Beuningen

Bron: "Geheugen van Nederland: van den Broeck", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/BVB01:BDH11492PK>

Afb 78: Crispijn van den Broeck, *De visitatie*, ontwerptekening, c 1570, 157 x 115 mm, Londen; British Museum

Bron: "British Museum: van den Broeck", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712621&partId=1&searchText=crispijn+van+den+broeck+visitation&page=1

Afb 79: Albrecht Dürer, *De visitatie*, houtsneede, 1503-1504, 299 x 210 mm, Amsterdam: Rijksmuseum

Bron: "Rijksmuseum: Dürer", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1409>

Afb 80: Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de herders*, ets en kleurenhoutsneede, 1571, 235 x 233, Antwerpen: Prentenkabinet

Bron: Bialler, Nancy. Chiaroscuro Woodcuts, Hendrick Goltzius and his time. Amsterdam: Rijksmuseum, 1992, p 58

Afb 81: Jacopo Bassano, *De aanbidding van de herders*, olie op doek, 1544-1545, 139.5 x 219 cm, s.l.

Bron: "Webzin: Bassano", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <http://www.webzin.nl/oek/fotos.php?id=840>

Afb 82: detail uit afb 81 *De aanbidding van de Herders* van Bassano

Afb 83: Detail uit afb 80 *De aanbidding van de Herders* van van den Broeck

Afb 84: Crispijn van den Broeck, *De aanbidding van de wijzen*, ets en chiaroscuro, 1571, 235 x 233mm, Antwerpen: Prentenkabinet

Bron: Bialler, Nancy. Chiaroscuro Woodcuts, Hendrick Goltzius and his time. Amsterdam: Rijksmuseum, 1992, p 59

Afb 85: Crispijn van den Broeck, *de Besnijdenis*, ets en chiaroscuro, 1571, 237 x 237, Londen: British Museum

Bron: "British Museum: van den Broeck 2", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3023362&partId=1&searchText=crispijn+van+den+broeck+circumcision&page=1

Afb 86: Albrecht Dürer, *De besnijdenis van Christus*, houtsneede, 1505, 302 x 213 mm, Wenen: Albertina

Bron: "Albertina: Dürer", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <http://sammlungenonline.albertina.at/Default.aspx#3179b810-615d-4384-ae47-25fdf0c848d2>

Afb 87: Crispijn van den Broeck, *Christus in Gethsemane*, ets en chiaroscuro, 16e eeuw, afmetingen onbekend, Amsterdam: Rijksmuseum

Bron: "Rijksmuseum: van den Broeck 2", laatst geraadpleegd op 19 mei 2014, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?p=2&ps=12&maker=Crispijn+van+den+Broeck&ii=2#/RP-P-1886-A-10318,11>