

KRASSE KOPPEN

KRASSE

KMSKA

KOPPEN

HANNIBAL

INHOUD

6

VOORWOORD

Luk Lemmens
Voorzitter KMSKA

Carmen Willems
Algemeen directeur KMSKA

Caroline Campbell
Directeur National Gallery
of Ireland

8

VOORWOORD

Krasse koppen: het verhaal
van een samenleving

Frank Demeyere
Nationale Loterij

11

TRONIES

Een introductie tot hun
kenmerken en oorsprong
Koen Bulckens & Nico Van Hout

37

HOOFDEN IN VERHALEN

Van gelijkenis tot type:
Verrocchio, Leonardo,
Dürer, een navolger van
Bosch en Massijs
Michael W. Kwakkelstein

63

HOOFDSTUDIES

Gezichten in noordelijke
historiestukken
Nico Van Hout

91

HOOFDDEKSELS

‘Duizend fraaie verzinsels’:

gekostumeerde koppen

Lizzie Marx

121

EXPRESSIE

Tronies als drager van

expressie en emoties

Friederike Schütt

149

LICHT EN SCHADUW

‘Volgens den eijch

van de compositie’

Over licht, tronies

en kopstudies

Koen Bulckens

REFLECTIES

52

De fascinatie van gezichten

Vicki Bruce & Andy Young

70

Gevat in volle vlucht

Cian McLoughlin

100

Hoeden maken de mens

Elvis Pompilio

130

‘Kijken naar het gelaat

van de Ander’

Sara De Bosschere

156

Tronies

Stephan Vanfleteren

180

Namenindex

181

Bibliografie

VOORWOORD

Nooit eerder werd een zo uitvoerige tentoonstelling gewijd aan studiekoppen, een van de meest vernieuwende genres in de Europese kunst van de zestiende en zeventiende eeuw. Portretten waren deze schilderijen van het menselijk gelaat absoluut niet. Ze ontstonden ter voorbereiding van grote verhalende schilderijen met thema's die zijn ontleend aan de Bijbel en de klassieke geschiedenis en mythologie, toen een van de meest prestigieuze genres in de schilderkunst, en ze werden geproduceerd door een aantal van de belangrijkste barokkunstenaars in Noord-Europa, zoals Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn en Johannes Vermeer. Deze energieke en karaktervolle koppen wekken de mensen en emoties van de zeventiende eeuw tot leven. Elk gezicht vertelt een krachtig verhaal.

In de kunstgeschiedenis staan deze werken bekend als 'tronies', wat afkomstig is van het Oudnederlandse woord voor 'gezicht'. Een tronie is in wezen een afbeelding van een gezicht. Ze fungeerde als studiekop die een meester kon gebruiken om variatie te brengen in de figuren van dichtbevolkte composities óf ze werden als afzonderlijk schilderij geproduceerd voor de kunstmarkt, waar deze karakterkoppen erg in trek waren. Bij de tweede soort gaat het vaak om kleine

werken, die altijd virtuoos zijn geschilderd. In tegenstelling tot de kunst die werd geproduceerd door een goed draaiend atelier, werden deze koppen steevast door de meester zelf geschilderd.

Vooraf Rembrandt en Jan Lievens legden een grote voorliefde voor tronies aan de dag. Toen ze beiden twintigers waren, werkten ze zo nauw samen dat het moeilijk uit te maken is wie wat heeft geschilderd. Mogelijk in een gedeelde studio lieten ze modellen poseren (soms vrienden, verwanten of de kunstenaars zelf) in opvallende en exotische kostuums, met opzichtige sieraden, sierhelmen en rijkelijke gewaden. Toch werd dit type koppen niet bedacht door deze geniale kunstenaars uit Leiden.

Al in schilderijen van de zestiende eeuw duiken almaar vaker figuren op met opvallende, soms overdreven en dan weer natuurlijke expressies. Later waren studiekoppen ook een belangrijk onderdeel van Rubens' activiteiten. Dergelijke zorgvuldig ontworpen koppen betekenden een aanzienlijke hulp bij de efficiënte uitwerking van grote schilderijen die, hoewel er meerdere handen aan werkten, toch zijn 'huisstijl' overtuigend overbrachten. In de loop van de zeventiende eeuw zetten tal van andere kunstenaars het genre naar hun hand. De tentoonstelling en

deze begeleidende publicatie schetsen deze evolutie aan de hand van verschillende thema's, zoals koppen gemaakt voor gebruik in het atelier, koppen gedecoreerd met uiteenlopende kostuums, gezichten die een breed spectrum aan uitdrukkingen weergeven, en werken waarin de schilder ook de meest verfijnde effecten van licht en schaduw naar zijn hand zet.

We danken dr. Nico Van Hout (hoofd Collecties), dr. Koen Bulckens (conservator Oude Meesters) en Veerle De Meester (manager Tentoonstellingen) bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (KMSKA), die zich onvermoeibaar voor dit project hebben ingezet. Het idee voor *Krasse koppen* kwam van Nico Van Hout, die Rubens' studiekoppen voor het *Corpus Rubenianum* onderzocht. We danken ook het volledige team van het KMSKA voor de enthousiaste en energieke medewerking aan de verwezenlijking van dit project, en de tentoonstellingspartners DCA en de Nationale Loterij voor hun generositeit. In de National Gallery of Ireland kwam de tentoonstelling tot stand onder leiding van dr. Lizzie Marx (conservator Nederlandse en Vlaamse Kunst) en dr. Brendan Rooney (hoofdconservator), die nauw samenwerkten met Kim Smit (hoofd Collecties en

Research), Lynn McGrane (hoofd Tentoonstellingen en Collectiediensten) en Mia Shirreffs (tentoonstellingscoördinator). We danken het hele team van de Gallery, dat met passie en toewijding aan de tentoonstelling heeft meegewerkt. Ook betuigen we onze erkentelijkheid aan de *Board of Governors and Guardians* en zijn voorzitter, Mary Keane, voor hun essentiële rol in dit project. We danken Sean Rainbird, voormalig directeur van de National Gallery of Ireland, en dr. Adriaan Waiboer, voormalig hoofd Collecties en Research, voor hun belangrijke bijdrage. Onze hartelijkste dank gaat tot slot ook naar Catherine Martin TD, minister voor Toerisme, Cultuur, Kunsten, Gaeltacht, Sport en Media, en haar ambtenaren voor hun niet aflatende steun en borgstelling.

Luk Lemmens,
voorzitter KMSKA

Carmen Willems,
algemeen directeur KMSKA

Caroline Campbell,
directeur National Gallery of Ireland

Krasse koppen: het verhaal van een samenleving

Het lijkt misschien vreemd, maar deze tentoonstelling gaat over onze samenleving. Door de nadruk te leggen op de 'kop' wordt de voorgestelde persoon op het doek onttrokken aan de anonimiteit en de onverschilligheid. Wie aandacht krijgt, krijgt gehoor, krijgt betekenis in onze maatschappij.

Bij de kijker wekt de 'kop' belangstelling op voor de persoon, niet het beeld op het doek. Het gaat niet langer over het portret, maar over wat we lezen in de blik van de geportretteerde. Deze manier van kijken, of eerder vragend observeren, heeft ook een impact op de toeschouwers. Aan hen wordt een inspanning gevraagd. We worden deelgenoot van het leven van de persoon op het doek. Er ontstaat een levendige interactie tussen toeschouwer en afgebeelde. Van passiviteit gaat het naar activiteit. Van tweeheid gaat het naar eenheid.

Dat is wat ook de spelers van de Nationale Loterij doen als ze een lotje kopen. Toen in 1441 in Brugge voor het eerst een trekking plaatsvond, de *lotinghe*, ontstond een herverdelingsmechanisme waarbij een deel van de inzet werd gebruikt om maatschappelijke noden te ondersteunen. Dit crowdfundingplatform avant la lettre heeft de voorbije zeshonderd jaar aan duizenden mensen een 'kop' gegeven. Mensen die door sociale omstandigheden in onze maat-

schappij niet aan de bak komen, burgers die bij hun geboorte een verkeerd DNA-lot hebben getrokken of die onderweg brute pech hebben gehad. Zij krijgen dankzij de steun van onze spelers de aandacht die ze verdienen. Ze vertoeven niet langer in de onverschilligheid, maar krijgen de kans om op een volwaardige manier deel te nemen aan het leven.

Het gaat om de realisatie van ethische waarden als sociale integratie, gendergelijkheid, gelijke kansen en vele andere die anders, vaak vanuit een dogmatische en verstarde kijk op onze samenleving, geen of in het beste geval een weinig volwaardige invulling krijgen.

De tentoonstelling *Krasse koppen* vertelt niet het verhaal van individuen, maar van een samenleving waarin burgers in hoog aanzien staan. Die respect opbrengt voor de diversiteit. Daarom schrijft de Nationale Loterij met haar spelers en samen met het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen en de Nationale Gallery of Ireland in Dublin zeer graag mee aan dit mooie verhaal.

We hopen dat u, beste lezer, deze visie deelt en zo deelgenoot wordt van een open en verdraagzame samenleving.

Frank Demeyere
Nationale Loterij





TRONIES

Een introductie tot hun kenmerken en oorsprong

Koen Bulckens & Nico Van Hout

Dit boek gaat over ‘tronies’, schilderijen zoals *Lachende man* van Rembrandt (afb. 11). Tronies zoomen in op een gezicht dat is afgebeeld tegen een monochrome achtergrond. Meestal zijn het kleine schilderijen, wat wil zeggen dat de koppen levensgroot of kleiner zijn, en ze lijken meestal naar levend model te zijn geschilderd. Een laatste erg belangrijk kenmerk is dat voor een tronie de identiteit van het model onbelangrijk is. Zo gebruikte Rembrandt voor het al genoemde schilderij zijn eigen gezicht en poseerde daartoe voor een spiegel. Het was echter niet zijn bedoeling dat het werk werd bekeken als een zelfportret. In werken als *De lachende man* is het echte onderwerp het gezicht zelf, zijn vorm en expressieve kracht.

De term ‘tronie’ is gangbaar en vormt geen problemen in algemene uitspraken zoals die hierboven. Toch heeft de precieze definitie ervan al heel veel stof tot discussie geleverd.[‡] De afbakening van een genre is wel vaker een heikele aangelegenheid, en dat is hier zeker het geval. Er zijn schilderijen die kunnen doorgaan voor een tronie, maar net zo goed voor iets anders, zoals een genrestuk met één figuur. Andere werken lijken enerzijds erg op tronies,

maar kijken er anderzijds van af in één cruciaal aspect. Deze problemen zijn deels te wijten aan onenigheid over waar en wanneer tronies zijn ontstaan en welke werken als de vroegste voorbeelden kunnen gelden.

In dit essay trachten we beide kwesties op te helderen. Het eerste deel verkent de kenmerken van het genre. Dat doen we door tronies te vergelijken met andere geschilderde gezichten – zoals portretten, studiekoppen en historische genrestukken. We wijzen op verschillen én gelijkenissen, en ook op de moeilijkheden om die te interpreteren. Op die manier brengen we enkele grijze zones rond de categorie ‘tronies’ in kaart. Deze aanpak is volgens ons waardevoller dan trachten de grenzen van het genre te bepalen in zwart-wittermen. Het tweede deel onderzoekt de oorsprong van tronies. De meeste publicaties situeren die in de vroege zeventiende eeuw, toen de kunstmarkt in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden plots werd overspoeld met tronies. Wij zijn van mening dat er al vroeger, in het Antwerpen van de zestiende eeuw, belangrijke voorlopers werden geproduceerd. Voor het eerst plaatsen wij deze werken in de bredere context van de geschiedenis van het genre.

(DETAIL AFB. 11)
Rembrandt, *Lachende man*, 1629–1630, olieverf op koper, Mauritshuis, Den Haag, 598

Kenmerken

Een recent probleem

De betekenis van 'tronie' werd pas relatief recent als een probleem ervaren. Vanaf de late middeleeuwen tot de negentiende eeuw betekende 'tronie' in het Nederlands gewoon 'gezicht'.² De term had ook een brede en eenvoudige betekenis in vroegmoderne bronnen over kunst: correspondenties, rechtszaken, inventarissen van kunstcollecties... In deze contexten verwees 'tronie' naar elke beeldhouwde, gedrukte, maar meestal geschilderde afbeelding van het menselijk gezicht. Het ging om koppen van boeren, narren en soldaten, maar ook van apostelen, keizers of figuren uit de klassieke mythologie. Het betrof voorbereidende studies voor gebruik binnen het atelier, maar ook volwaardige kunstwerken die in schilderijengalerijen werden opgehangen. In de contemporaine kunsttheorie bestond geen specifieke definitie van het genre, wat op zich al veelzeggend is. Hoewel ze populair waren en soms deel uitmaakten van voorname collecties, golden tronies niet als de meest ambitieuze vorm van schilderkunst.³

In de twintigste eeuw werd de omvattende definitie een heikel punt. Sommige geschilderde koppen hadden een functie of betekenis die duidelijk verschilde van andere. Kunsthistorici gingen daarom op zoek naar een meer werkbare versie van het concept. Tronies werden vergeleken met andere geschilderde gezichten – vooral portretten, studiekoppen en eenfigurige historie- en genrestukken – met het doel elke categorie nauwgezet te omschrijven.⁴ Voor de



Tronies lieten een grote variëteit zien van gezichtsuitdrukkingen: representaties van basisemoties, zoals vreugde, angst, woede en verdriet, maar ook rare karaktertrekken. Men geloofde dat kijkers de emotie beleefden die ze geportretteerd zagen.

AFB. 1
Anthony van Dyck,
met toevoegingen van
Jacques Jordaens I,
*Apostel met gevouwen
handen*, ca. 1618–20,
olieverf op papier
gekleefd op paneel,
Gemäldegalerie,
Berlijn, 790F

kunstenaren die deze werken schilderden zonder welbepaalde theoretische formules te volgen, had een aantal van die definities allicht redelijk zinloos geklonken. Terwijl het vroegmoderne begrip ‘tronie’ erg breed was, sloeg de slinger nu wellicht wat te ver door naar de andere kant.

De vele gezichten van Abraham Grapheus

Zoals hierboven al aangegeven, denken we niet dat het productief is om de scheidslijn tussen tronies en hun zogenaamde tegenpolen definitief te trachten te bepalen. In plaats daarvan analyseren we hun relatie met meer nuance. Hiervoor vertrekken we van een reeks afbeeldingen van hetzelfde model, Abraham Grapheus. Grapheus was boodschapper van het Antwerpse Sint-Lucasgilde en in die hoedanigheid een bekende figuur in de kunstwereld van de stad. Hij stond regelmatig model voor gildeleden in verschillende soorten schilderijen. In wat volgt vergelijken we uiteenlopende afbeeldingen van Grapheus’ gezicht met een tronie die Anthony van Dyck (afb. 1)⁵ naar hem maakte. We beginnen met eenvoudige verschillen en gaan vervolgens over tot de meer complexe kwesties.

Tronies zijn geen portretten⁶

Portretten zijn de bekendste schilderijen van gezichten. Ze leggen de gelaatstreken vast van een specifiek individu. Ze bestaan in verschillende media, in uiteenlopende culturen in tijd en ruimte. In Europese schilderijen van oude meesters volgden portretten een aantal conventies en codes wat pose, kostuum en attributen betreft. Al deze elementen droegen bij tot het bewaren van de identiteit van het subject voor het nageslacht. Een mooi voorbeeld van deze dynamiek is het portret van Abraham Grapheus door Cornelis de Vos (afb. 9). Dit werk werd gemaakt voor de schilderkamer van het Antwerpse Sint-Lucasgilde, waar kunstenaars vergaderden en hun banketten organiseerden. Grapheus heeft een fijne molensteenkraag om zijn nek en fier draagt hij aan elkaar bevestigde gildebreuken op zijn borst. De pose, de blik naar buiten en de hand die een van de gouden bekers van het gilde vasthoudt, zijn zorgvuldig doordachte details die een indruk van spontaneïteit moeten wekken. Het schilderij portretteert Grapheus als een eerbiedwaardig lid van het gilde.

Meestal werden portretten geschilderd naar levend model, waarbij de kunstenaar het gezicht van het personage neerzette zoals hij het waarnam. Hetzelfde geldt voor tronies. Terwijl portretten bijna altijd op bestelling van het

model werden geschilderd, werden tronies daarentegen gemaakt op initiatief van de kunstenaar en voor de vrije markt. Maar vooral: het resultaat had een andere betekenis. Laten we het portret door De Vos vergelijken met de tronie van Grapheus (afb. 1) door Van Dyck. In dit laatste schilderij liet Van Dyck de conventies van de portretkunst van de oude meesters volledig los. De aandacht is hier niet gericht op de sociale identiteit van het model, althans niet in de eerste plaats. Belangrijk is de manier waarop de uitdrukking is weergegeven en welke reactie dit bij de toeschouwer uitlokte.⁷ Tijdgenoten apprecieerden tronies ook als het resultaat van artistieke vakkundigheid, die resulteerde in een levendig beeld, soms uitgevoerd in schetsmatige penseeltoetsen, wat eveneens werd gezien als een demonstratie van artistieke virtuositeit.⁸ En wellicht hadden sommige gezichten een voorbeeldfunctie, door de connotaties die ze opriepen met deugden als wijsheid of vroomheid.⁹

Portretten gaan over ‘wie’, terwijl tronies gaan over ‘wat’.¹⁰ Historisch hadden beide genres een verschillende betekenis, en ze vertonen ook duidelijke visuele verschillen. In de meeste gevallen is het geen probleem om ze van elkaar te onderscheiden, hoewel er uitzonderingen zijn.¹¹

Tronies zijn geen studiekoppen

Een ander belangrijk type van naar het leven geschilderde gezichten is de studiekop. Dergelijke studies, meestal uitgevoerd in olieverf en met snelle penseelstreken, werden gemaakt als voorbereiding voor grotere composities. De gezichten werden nadien ingevoegd in verhalende taferelen, meestal gebaseerd op Bijbelse of klassieke thema’s. In grotere ateliers waren studiekoppen bovendien een belangrijk didactisch instrument voor leerlingen die ze tijdens hun opleidingsperiode vaak kopieerden. Het verschil tussen een studiekop en een tronie ligt in de functie. Kunstenaars maakten tronies om ze te verkopen, waarna ze werden opgenomen in de collectie van een verzamelaar. Een studiekop daarentegen diende binnen het atelier. In sommige gevallen is het verschil tussen een tronie en een studiekop meteen duidelijk. Dat geldt bijvoorbeeld voor de *Twee hoofdstudies van Abraham Grapheus* (afb. 10), dat vanwege zijn compositie en erg losse toets duidelijk geen autonoom werk is. Voor andere werken, zoals *Hoofdstudie van Abraham Grapheus naar boven kijkend* (afb. 51), is het verschil minder duidelijk. In het laatste is de kop op dezelfde levendige manier afgebeeld als vaak in voor de markt geschilderde tronies, zoals het voorbeeld

van Van Dyck. Het is echter zeker dat het paneel van Douai als studiekop fungeerde, want er zijn meerdere schilderijen bekend waarvoor het als prototype diende.¹²

De gelijkenis tussen tronies en studiekoppen zorgt voor een interpretatieprobleem. Hoewel deze werken in de ogen van de kunstenaar met een ander doel werden geschilderd, kunnen wij ze niet altijd van elkaar onderscheiden. Bovendien kon een en hetzelfde object de twee functies hebben, wat het nog ingewikkelder maakt. Dit was het geval voor Van Dycks tronie van Grapheus. Het centrale gedeelte van dit schilderij was ooit een voorbereidende studie, bedoeld voor intern gebruik als model in het atelier. In een later stadium werd de drager vergroot en werden de ineengevouwen handen toegevoegd, zodat de studie als een autonoom werk kon worden verkocht.¹³

Tronies zijn geen historiestukken

Grote composities waarin kunstenaars hun studiekoppen integreerden, noemen we historiestukken of -stukken. In de schilderkunst van de vroegmoderne tijd stonden zij het hoogst aangeschreven. Om meerdere figuren in een picturale ruimte overtuigend weer te geven, was veel talent en de beheersing van perspectief en anatomie nodig. Er bestaan ook zogenaamde 'eenfigurige historiestukken'.¹⁴ Deze werken beperken zich tot één specifiek personage uit een verhaal. Soms is deze figuur afgebeeld in een ruimtelijk decor, zoals de profeet in zijn grot op Rembrandts *Jeremiah treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (afb. 102). In andere gevallen werd de context weggelaten, wat resulteerde in afbeeldingen ten halven lijve of op busteformaat tegen een monochrome achtergrond. Deze figuren kunnen aan de hand van hun kostuum of attributen gekoppeld worden aan een specifiek verhaal. Er zijn meerdere voorbeelden bekend van eenfigurige historiestukken waarvoor Grapheus model stond.¹⁵ Zo kunnen we dankzij de sleutel en de gele en blauwe mantel in het schilderij *De apostel Petrus* (afb. 3) Christus' belangrijkste apostel herkennen. *De apostel Andreas* (afb. 2) is dan weer herkenbaar aan het X-vormige kruis.

Niettemin moeten we erop wijzen dat tronies en eenfigurige historiestukken los van betekenisvolle attributen of kostumelementen niet altijd van elkaar te onderscheiden zijn. Zoals dat het geval was met studiekoppen, ontstaat er soms een interpretatieprobleem door de gelijkenis tussen beide types. In sommige gevallen kunnen we ons alleen maar baseren op veelzeggende kostuums of attributen om het

onderscheid te maken. Als we in het duister tasten over de betekenis van deze elementen, kunnen we niet achterhalen wat de bedoeling van de kunstenaar was.

Een in blauw en geel geklede man die een sleutel vasthoudt is onmiskenbaar een voorstelling van Petrus. In andere werken is de situatie minder eenduidig.¹⁶ Van Dycks tronie van Grapheus werd door sommige auteurs als een Bijbelse figuur geïnterpreteerd. Net als andere Antwerpse schilderijen met een biddende of lezende figuur tegen een donkere achtergrond werd het werk soms 'een apostel' genoemd. Deze identificatie zou het schilderij als tronie diskwalificeren. Door het ontbreken van attributen zijn wij echter van mening dat Van Dyck Grapheus hier niet als apostel wou voorstellen. In die zin verschilt het werk volgens ons dus van de hierboven vermelde eenfigurige





AFB. 2
Toegeschreven aan
Jacques Jordaens I,
De apostel Andreas,
(1616–1622), olieverf
op paneel, privé-
verzameling. Veiling
Wenen, Dorotheum,
29.04.2014, lot nr. 535

AFB. 3
Anthony van Dyck,
De apostel Petrus,
(1613–1621), olieverf op
paneel, Hermitage, Sint-
Petersburg, inv.nr. 556

historiestukken met Petrus en Andreas. Het is echter goed eraan te herinneren dat Van Dyck zelf deze werken alle drie als 'tronies' zou hebben bestempeld.

Een conclusie en complicatie: tronies en genrestukken

Tot nog toe was de relatie tussen tronies en andere categorieën van schilderijen relatief eenduidig, hoewel al werd gewezen op verschillende mogelijke interpretatieproblemen. De afbakening tussen tronies en genrestukken is dubbelzinniger. We zullen zien dat 'genreschilderkunst' net als 'tronie' een anachronistisch concept is. We moeten er dus rekening mee houden dat geen van beide categorieën voor eeuwig en altijd afgebakend is.¹⁷

Historiestukken verbeelden de grote daden van beroemde figuren, terwijl een andere categorie werken het dagelijkse leven van gewone, anonieme mensen afbeeldt. Het betreft tafereelen van kermissen, herbergen en boeren of vissers. Meestal gaat het om werken op klein formaat, terwijl historiestukken in de regel groter zijn. In de zestiende eeuw ontstonden in Antwerpen meerdere types van schilderijen over het dagelijkse leven.¹⁸ Deze werden pas in de zeventiende eeuw als één groep beschouwd en 'genreschilderijen' genoemd.¹⁹ In die tijd gold genreschilderkunst als minderwaardig aan historieschilderkunst: men ging ervan uit dat ze artistiek minder talent vergde en een geringere morele waarde had. Hoewel die hiërarchie van de genres al lang achterhaald is, bleef 'genreschilderkunst' de gebruikelijke term voor scènes van het dagelijkse leven.

Net als bij historiestukken werd een variant van het genrestuk als een 'eenfigurig genrestuk' bestempeld. Dit heeft dan weer verschillende subtypes. Sommige tonen de figuren in een

- 1 Er werden twee monografieën aan tronies gewijd: Hirschfelder 2008 en Gottwald 2011. Deze erg grondige studies behandelen relevant wetenschappelijk materiaal en bronnen en geven veel voorbeelden van tronies. Ze fungeerden als referentie voor deze bijdrage. Niettemin is er een belangrijk verschil tussen ons standpunt en dat van deze auteurs: wij wijzen op de vage grenzen van tronies als genre, terwijl zij deze categorie strikt willen definiëren. De in deze inleiding geciteerde kunstwerken komen ook aan bod in de andere essays in dit boek. Een referentie aan recente wetenschappelijke literatuur betreffende deze werken is terug te vinden in de noten bij deze essays.
- 2 'tronie' in S.n. 2007. Voor een korte etymologie, Gottwald 2011: II–I3.
- 3 Zoals verder meer gedetailleerd wordt uiteengezet, gold historieschilderkunst als de grootste uitdaging voor een kunstenaar. Een historiestuk toont meerdere figuren ten voeten uit in een ruimtelijk decor, terwijl tronies alleen het gezicht van één enkele figuur tonen.
- 4 De studies van Hirschfelder (2008) en Gottwald (2011) volgen deze benadering met een negatieve definitie.
- 5 In Barnes et al. 2004: 45, nr. I. 29 werd het werk omschreven als 'een apostel met gevouwen handen' en hypothetisch geïdentificeerd als een 'boetvaardige Petrus (?)'.
- 6 Deze juxtapositie was een vertrekpunt voor Hirschfelder 2008, vooral hoofdstuk II.3.
- 7 Hirschfelder 2008: hoofdstuk V.
- 8 Het etaleren van virtuoos penseelwerk in tronies is een belangrijk onderdeel van Gottwalds (2011, vooral pp. 127 e.v.) analyse van het genre. Zie ook Hirschfelder 2008: 340–43 en 347 e.v. over de 'schilderachtige' aspecten van het genre. Er zijn echter ook tronies, zoals die van Vermeer, waarin de levendige toets geen belangrijk kenmerk is.
- 9 Geopperd in Hirschfelder 2008: 310 e.v.
- 10 Volgens de opvatting van Belting (2017: 199–201) lijken tronies eerder op maskers (die iets voorstellen) dan portretten (die iemand voorstellen).
- 11 Zie onder meer voorbeelden bestudeerd in Hirschfelder 2009: 49–59.
- 12 Bv. *Offerande aan Ceres* in het Museo Nacional del Prado (afb. 52) en *Petrus vindt een munt in de bek van een vis* in het Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, allebei geschilderd door Jordaens.
- 13 De penseelvoering van dit tweede stadium wordt toegeschreven aan Jordaens in Von Bode 1906: 264–265.
- 14 Zoals gedefinieerd door De Vries 1989.
- 15 Het gaat hier wel degelijk om 'historiestukken' waarvoor Grapheus model stond en niet om 'historische portretten (of 'portraits historiés') van Grapheus. Dit laatste is een portrettype waarin het model gekleed is als een fictief personage of historische figuur. Over dit fenomeen, zie de bijdragen in Manuth et al. 2016.
- 16 Cf. Hirschfelder 2008: 310. De auteur stelt dat tronies refereren aan kostuums van figuren in historiestukken en dat ze via deze referenties dezelfde waarden willen overbrengen (zoals wijsheid), geassocieerd met deze figuren in hun originele context.
- 17 Hirschfelder en Gottwald hebben in hun studies evidente problemen met categorisering. In haar bespreking van tronies rekent de eerste afbeeldingen van boeren (2008: 158–162, als een 'excursus') en herders (2008: 190–91) ook tot deze categorie, terwijl ze toegeeft dat deze werken ook genreschilderijen zijn. Volgens de tweede (2011: 113), was Rembrandts 'eerste tronie' ook een eenfigurig genrestuk.
- 18 Over deze context, zie Silver 2006. Verbanden tussen de iconografie van genrestukken van de zestiende eeuw in Antwerpen en die van de Hollandse Republiek in de zeventiende eeuw, worden verder onderzocht in De Clippel 2006.
- 19 Voor een inleiding in de vroege geschiedenis van deze categorie, zie Kleinert 2006: 23–26; Van der Coelen en Lammertse 2015: vooral 10–11.
- 20 Het is opmerkelijk dat auteurs die zich vooral toespitsen op de zestiende-eeuwse schilderkunst, deze werken als tronies beschouwen. Zie bv. Muylle 2001; Silver 2006: 199 e.v. Hirschfelder en Gottwald daarentegen, die vooral focussen op de zeventiende eeuw, doen deze af als voorbeelden van genrestukken. Hun argumenten worden in wat volgt nader bekeken. Het is opmerkelijk dat zij ook zeventiende-eeuwse werken in de stijl van Bruegel, zoals die van Bruegels zoon Pieter II, als genrestukken beschouwen.
- 21 Hirschfelder 2008: 40, 60. Gottwald (2011: 78) beschouwt de voorbeelden van Bruegel veeleer als genrestukken dan als tronies, maar haar argumentatie hiervoor ontbreekt.
- 22 Zie vooral Hirschfelder: 2008, 40–42 e.v.
- 23 Bv. Sellink 2012: 257. De auteur verwijst naar een passage in Karel van Mander (1604: fol. 233v), waarin deze stelt dat Bruegel het plateland bezocht en zich mengde onder boeren om hun kleren en gedrag te bestuderen. Van Mander schrijft ook dat Bruegel 'makende veel ghesichtkens nae t'leven' ('veel gezichten naar het leven maakte'). In deze context is het vooral belangrijk dat Van Mander expliciet zegt dat ze 'met de Pen' werden getekend en niet in olieverf op paneel, zoals de tronie van München.
- 24 Dit is het centrale argument van Gottwald 2011.
- 25 Van Gelder 1950–1951: 120; De Smet 1977: 199–200.

- 26 In een dorp buiten Haarlem werden de Antwerpenaren als bij verrassing door de vermomde schilders van die stad 'gearresteerd', waarop zij elkaar op een feestmaaltijd '*vreedschap ende foy*' toedronken. Aldus lezen we in een gedicht op het overlijden van Hendrick Goltzius in 1617 van de hand van Balthasar Gerbier. Zie Hymans 1882: 402; Hirschmann 1920: 118–119
- 27 Voordien hadden ook andere graveurs uit Goltzius' omgeving, zoals Jacob Matham en Willem Buytewegh, prenten naar Rubens gesneden. Vermeylen en de Clippel 2012: 149.
- 28 Sluijter 1991: 396, nr. 24.
- 29 Barrett 2012: 24–51.
- 30 Duverger 1973: 242–245.
- 31 Van Thiel-Stroman 1989–1990: 19; Idem s.d.: 377, doc. 17 en 378, doc. 22.
- 32 Van Hout 2020: 171–173, nrs. 57–58.
- 33 Van Thiel-Stroman 2006: 163–164 en 168.
- 34 Van Hout 2020: 81–86, nr. 7.
- 35 Hemmer 2015: 205–206.
- 36 Schnackenburg 2001: 107.
- 37 Von Sandrart 1675: 291, hoofdstuk XVI.
- 38 In een aantal zestiende-eeuwse Antwerpse ateliers werden studiekoppen gebruik. Een bekend voorbeeld is het atelier van Frans Floris, dat in dit boek wordt besproken door Nico Van Hout. Deze vroege studiekoppen zijn volgens ons echter niet de enige inspiratiebronnen voor vroege tronies.
- 39 Zo benadrukt Büttner 2006 dat er een brede waaier was aan visuele precedenten en veranderende ideeën die samen de opkomst en ontwikkeling van de landschapsschilderkunst hebben beïnvloed. Vermeylen 2001 daarentegen is terughoudender en benadrukt dat de stijgende vraag op de Antwerpse kunstmarkt van de zestiende eeuw de aanzet gaf tot vernieuwingen. Een interessante biologische metafoor over de opkomst en overleving van nieuwe genres is te vinden in de inleiding van Silver 2006.
- 40 Deze context wordt in detail onderzocht door Silver 2006.
- 41 In een recente studie over Vermeer worden tronies als een bijzonder vruchtbaar genre voor experimenten beschouwd: Libby et al 2022.
- 42 Benadrukt door Gottwald 2011: 132.
- 43 Hirschfelder 2008: 239 bespreekt dit voor zeventiende-eeuwse voorbeelden.
- 44 Zie de bijdrage van Michael W. Kwakkelstein in dit boek.
- 45 Capron 2023. In een bespreking van Massys als schilder van gezichten verdienen zijn *Doedelzakspeler* (Yale University Art Gallery, inv. 2020. 37.5, Silver 1984: 219–20, nr. 30 'a drunkard') en *Kop van een oude man* (Museo Nacional d'Art de Catalunya, inv. 064998-000, Silver 1984: 221, nr. 33) ook een vermelding. Beide hebben het kleinere formaat van een tronie. Silver stelt dat het laatste een fragment zou kunnen zijn, hoewel een technische studie die dit bevestigt of ontkent, nog ontbreekt.
- 46 Wouk 2018: hoofdstuk 6, vooral 237–39.
- 47 Zie Pousão-Smith 2001.
- 48 Van Fornenbergh 1658: 16–18. De bespreking van gelaatsuitdrukkingen in de werken van Massijs en Bruegel in literatuur van de zestiende en zeventiende eeuw werd onderzocht door Jan Muylle (2001: 174 e.v.; 2002; 2011).
- 49 De Clippel 2004: 315: 'twee kleine gezichten en een tondo van Bruegel de Oude' ('*deux petits visages en rondeaux, du vieux Bruegel*'), 'een geuwer van Bruegel the Oude' ('*Vn baillieur, du vieux Bruegel*') en 'Het gezicht van een bedelaar, van de zogenaamde Bruegel' ('*Vn visage d'un geux, en rond, du dict Bruegel*').
- 50 De populariteit van de reeks, waarvan verschillende edities verschenen, wordt benadrukt in Muylle 2001: 174–204, vooral 194; De Clippel 2004: 332, noot 55.
- 51 Een overzicht van deze waardevolle verwijzingen is te vinden in Hirschfelder 2008: 321–49; Gottwald 2011: 19–26.
- 52 Vandenbroeck 1984: 106–8; Muylle 2002: 115 e.v.
- 53 Erasmus' bespiegelingen over fysiognomie werden in verband gebracht met het werk van Massijs in Schütt 2021: 18–22.
- 54 Over Da Vinci, zie de bijdrage van Michael W. Kwakkelstein in dit boek. Panofsky 1955: 265–73 is nog altijd een belangrijke inleiding tot Dürer als anatoom en fysiognoom.
- 55 Zo stelt Bos (2010) dat zeventiende-eeuwse theorieën over emoties (zoals die van Descartes) ideeën over de morfologie van het gezicht hebben beïnvloed.
- 56 Een uitstekende studie over de veelvormigheid van gezichten in de visuele en materiële cultuur en ook intellectuele tradities over dit thema, is Belting 2017.
- 57 Een toegankelijke inleiding tot dit thema met referenties aan belangrijk onderzoek, is Bruce en Young 2012: 37–44. De auteurs vervolledigen momenteel een nieuwe editie van het boek. Zie ook Little et al. 2011, de inleiding tot een thematische publicatie over 'Face perception: social, neuropsychological and comparative perspectives'.
- 58 Yarbus 1967: 191. Gezichten trokken de aandacht tijdens een vrije bestudering van het schilderij, maar het belangrijkste argument van de auteurs is dat de kijkers hun blik elders richtten als ze specifieke hints kregen.
- 59 Uit recente studies is gebleken dat de hersengebieden die actief zijn bij gezichts-pareidolia, dezelfde zijn als diegene die actief zijn bij de perceptie van echte gezichten, Akdeniz, Toker en Atli 2018; Palmer en Clifford 2020. Dit impliceert dat gezichts-pareidolia zich heeft ontwikkeld uit de aandacht voor reële gezichten.







AFB.10
Jacques Jordaens I,
*Twee hoofdstudies van
Abraham Grapheus*,
ca. 1620-21, olieverf
op papier, gekleefd
op paneel, Museum
voor Schone Kunsten,
Gent, 1899-B



AFB. 11
Rembrandt, *Lachende
man*, 1629-1630,
olieverf op koper,
Mauritshuis,
Den Haag, 598



AFB. 12
Adriaen van Ostade,
Lachende boer,
ca. 1646, olieverf op
paneel, Rijksmuseum,
Amsterdam, SK-A-302



AFB. 13
Pieter Bruegel I,
Hoofd van een boerin,
s.d., olieverf op paneel,
Bayerische Staats-
gemäldesammlungen,
Alte Pinakothek,
München, 7057

AFB. 14
Michael Sweerts,
Hoofd van een vrouw,
ca. 1654, olieverf op
paneel, The J. Paul
Getty Museum,
Malibu, 78.PB.259

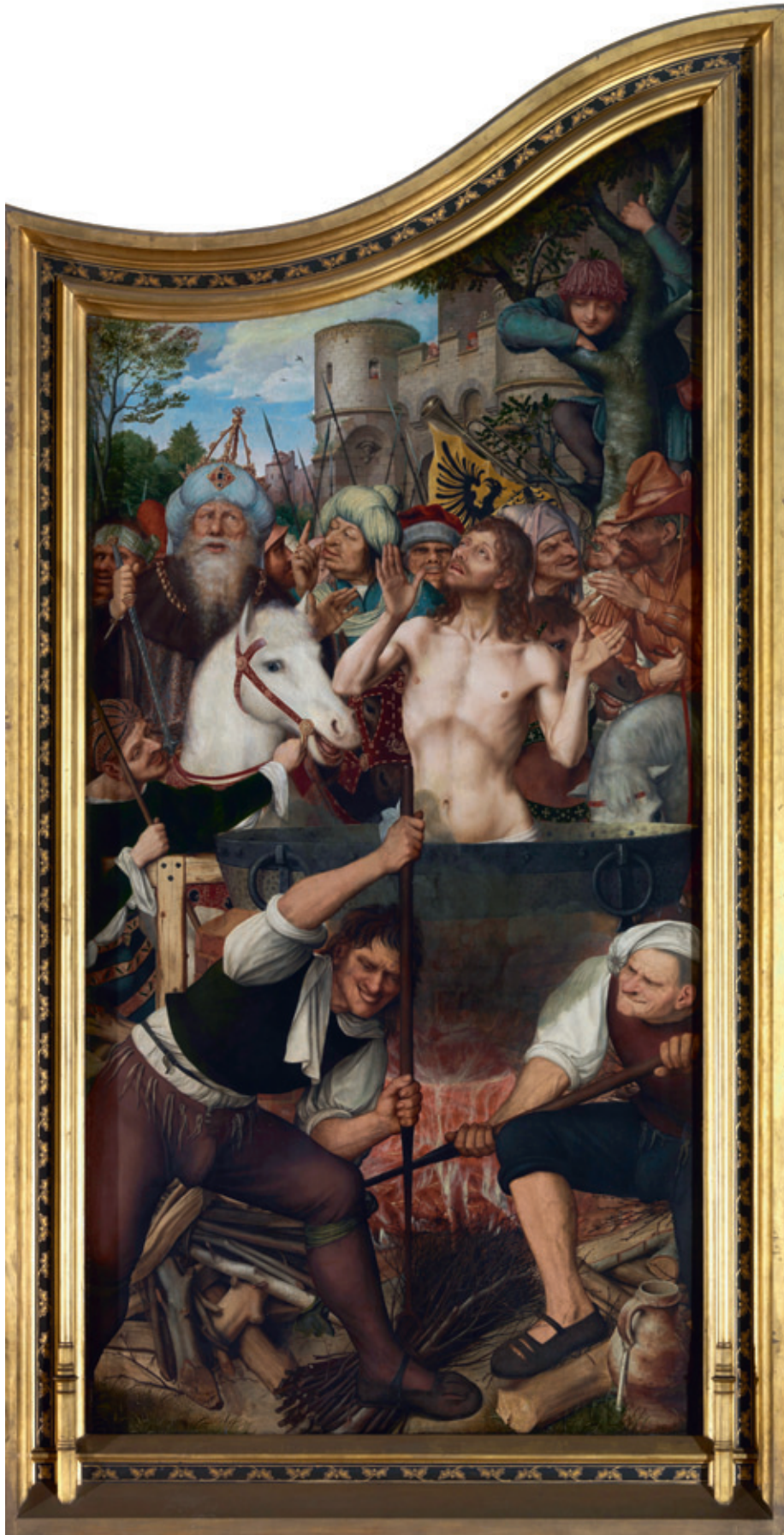






AFB.15
Quinten Massijs,
The Ugly Duchess,
ca. 1513, olieverf
op paneel, National
Gallery Londen,
NG5769

AFB.16
Quinten Massijs,
Oude man, ca. 1513,
olieverf op paneel,
privéverzameling,
New York



AFB.17
Quinten Massijs,
*Heilige Johannes in de
olie (rechtervleugel)*,
(1511), olieverf op
paneel, Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen,
inv.nr. 248





HOOFDEN IN VERHALEN

Van gelijkenis tot type: Verrocchio, Leonardo, Dürer, een navolger van Bosch en Massijs

Michael W. Kwakkelstein

De Biblioteca Reale van Turijn bezit talrijke tekeningen van oude meesters, waaronder een tekening in rood krijt van Leonardo da Vinci (1452–1519) met een in driekwart aanzicht uitgevoerde kop van een oude man met borstelige wenkbrauwen, lang golvend haar en een lange baard (afb. 18). Die zou nooit de status hebben bereikt van een van de bekendste tekeningen ter wereld, als niet talloze keren werd verkondigd dat het gaat om een zelfportret van de kunstenaar in de laatste jaren van zijn leven.¹ De melancholie of bezorgde uitdrukking van de op de tekening voorgestelde man verleidde Leonardo's biografen er vaak toe om te speculeren over zijn gemoedsleven, ter compensatie van het feit dat in zijn vele geschriften heel weinig is te vinden over zijn persoonlijk leven.²

Niettemin werden soms twijfels geuit over de identiteit van de geportretteerde man. Sommige wetenschappers merkten op dat het gezicht van de oude man weinig lijkt op dat van Da Vinci in het enige bekende portret van de kunstenaar dat naar het leven is getekend. Anderen hebben gewezen op de gelijkenis van het gelaat van de man met Leonardo's standaardtype dat hij in de loop van zijn carrière in verschillende contexten gebruikte. Bovendien

werd geopperd dat de stijl en techniek van de tekening eerder doen denken aan een datering in de jaren 1490, toen Da Vinci in de veertig was dan aan een datering rond 1515–1517 zoals gewoonlijk wordt aangenomen.³

Als we van deze vroegere datering uitgaan, is het inderdaad moeilijk te begrijpen waarom hij zichzelf zou hebben afgebeeld als een oude man met een baard, in een tijd waarin in Italië baarden werden gezien als 'een overblijfsel van de barbaarse, Germaanse, oriëntaalse figuren uit de oude geschiedenis, mythologie en Bijbelse tijden, filosofen, kluizenaars en boetelingen'.⁴ Deze overtuigende argumenten ondermijnen de hypothese van een zelfportret. Die werd overigens in het begin van de negentiende eeuw, toen de nu vermaarde tekening werd herontdekt, geopperd door de Milanese schilder en schrijver Giuseppe Bossi (1777–1815).

Verrocchio: twee koptypes

De tekeningen van Leonardo getuigen van zijn grote interesse in de menselijke fysionomie en de expressieve kracht ervan. Hij maakte niet alleen portrettekeningen, waarvan er slechts weinig zijn bewaard gebleven, maar tekende ook graag bustes in profiel van oude mannen

(DETAIL AFB. 28)
Francesco Melzi
(naar Leonardo da
Vinci), *Hoofd van een
man in driekwart naar
rechts*, s.d., Gallerie
dell'Accademia,
Gabinetto dei disegni
e stampe, Venetië, 262

COLOFON

Deze publicatie is uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Krasse koppen – Bruegel, Rubens en Rembrandt* van 20 oktober 2023 tot 24 januari 2024 in het KMSKA, Antwerpen, en *Turning Heads* van 24 februari tot 26 mei 2024 in de National Gallery of Ireland, Dublin.

Voorzitter KMSKA
Luk Lemmens

Algemeen directeur KMSKA
Carmen Willems

Directeur National Gallery of Ireland
Caroline Campbell

Curatoren tentoonstelling
Nico Van Hout en Koen Bulckens [KMSKA]
Lizzie Marx [NGI]

Publicatiemanager KMSKA
Frédéric Jonckheere

Coördinatie van deze publicatie KMSKA
Véronique Van Passel

Teksten
Nico Van Hout
Koen Bulckens
Michael W. Kwakkelstein
Lizzie Marx
Friederike Schütt

Met bijdragen van
Vicki Bruce & Andy Young
Sara De Bosschere
Cian McLoughlin
Elvis Pompilio
Stephan Vanfleteren

Met dank aan de KMSKA-medewerkers

Eindredactie
Patrick De Rynck

Projectcoördinatie Hannibal Books
Sofie Meert
Hadewych Van den Bossche

Vormgeving
Thomas Soete

Beeldresearch
Madeleine ter Kuile [KMSKA]
Eline Wellens [KMSKA]
Séverine Lacante [Hannibal Books]

Beeldbewerking
Pascal Van den Abbeele [die Keure]

Druk
die Keure, Brugge

Inbinding
Brepols, Turnhout

Uitgever
Gautier Platteau

ISBN 978 94 6466 664 9
D/2023/11922/47
NUR 646

HANNIBAL

KMSKA



De tentoonstelling werd mogelijk gemaakt met de steun van de tentoonstellingspartners



en vele anderen

© Hannibal Books en KMSKA, 2023
www.hannibalbooks.be
www.kmska.be

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

De uitgevers hebben geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgevers te richten.

Coverbeeld:
Joos van Craesbeeck,
De roker [detail], 1630–1640,
olieverf op doek, Musée du
Louvre, Parijs, M.I.906

Backcoverbeeld:
Michael Sweerts,
Hoofd van een meisje [detail],
ca. 1654, olieverf op doek,
Leicester Museum and Art
Gallery, L.F201.1975.0.0