



MATHIJS
MEINDERTS

DE SCHILDERTECHNIEK VAN DE LATE VAN DYCK

Mathijs Meinderts

3030628

MA-thesis Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. G.J.P. Kieft

Tweede lezer: prof. dr. J.F.H.J. Stumpel

maart 2015

Inhoudsopgave

Inleiding	2-4
Theorie en praktijk: Van Dycks penseelvoering en coloriet in woorden en werken	5-30
Inleiding: het belang van de uitvoering voor Van Dyck	5-6
Van Dycks eigen visie op zijn schilderwijze	6-9
Van Dycks coloriet en penseelvoering in de zeventiende-eeuwse literatuur	9-19
Van Dycks coloriet en penseelvoering in de moderne kunsthistorische literatuur	19-24
Van Dycks schildertechniek: voorbeelden en technische studies	24-30
Autem Titiani imprimis aemulus. Titiaans invloed op Van Dycks schildertechniek	31-39
Conclusie	40-41
Literatuurlijst	42-45
Afbeeldingen	46-76

Inleiding

'Gy zyt van Dyk, want geen mensch anders kan zulks doen (...)'¹

Dit waren volgens Arnold Houbraken (1660-1719) de lovende woorden van Frans Hals (ca. 1583-1666), nadat deze het werk zag van een voor hem tot dan toe nog onbekende man. Deze onbekende man was niemand minder dan de Vlaamse schilder Antoon van Dyck (1599-1641). In een naar alle waarschijnlijkheid verzonnen verhaal laat Houbraken Van Dyck speciaal naar Haarlem afreizen om daar de befaamde Frans Hals te kunnen ontmoeten, net voordat hij zich in Engeland zou vestigen. Hals stond immers net als hijzelf bekend om zijn kwaliteiten in de portretkunst. Nadat hij hem in een van de kroegen had aangetroffen hield hij zijn identiteit verborgen en vroeg Hals een portret van hem te schilderen. Toen het af was prees Van Dyck het werk van de Haarlemse meester en zei: '(...) gaat het schilderen zoo in zyn werk? Zou ik het ook niet kunnen doen?'². Na zelf het penseel ter hand te hebben genomen liet Van Dyck het werk zien aan Hals, die daarop met bovengenoemde woorden reageerde en hem herkende.

Hoewel de hele gebeurtenis naar alle waarschijnlijkheid nooit heeft plaatsgevonden, lijkt de anekdote toch iets heel belangrijks prijs te geven met betrekking tot Van Dyck: namelijk dat er sprake is van een duidelijk herkenbare artistieke identiteit. Hals herkent Van Dyck immers pas wanneer hij ziet wat hij heeft gemaakt. Maar wat zag hij dat zo typerend was? Helaas geeft Houbraken weinig prijs over *wat* er precies zo 'Van Dyck' was aan het werk dat hij voor Hals maakte. Wel geeft Houbraken kritiek, via het verdere verloop van de veronderstelde ontmoeting, over de schilderwijze van Hals. Want nadat Van Dyck tevergeefs Hals had meegevraagd naar Engeland, schrijft hij het volgende:

*'Egter behield hy [Van Dyck] groote achting voor deszelfs Konst, gelyk hy ook naderhand dikmaals gezegt heeft: Dat, indien hy [Hals] in zyne vermenginge wat meer van het teere, of dunne gehad had, hy een der grootste meesters zoude hebben geweest; want dat hy zyn weerga niet kende, die 't penceel zoo tot zyn wilhad, dat hy, na hy een Pourtret had aangeleid, de vaste wezenstrekken, hoogsels, en diepsels met een penceelzet, zonder verzagtinge of verandering zoo hun behoorlyke plaats wist te geven.'*³

¹ A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, dl. 1, 's Gravenhage 1753, p. 91.

² Houbraken 1753 (zie noot 1), p. 91.

³ Houbraken 1753 (zie noot 1), p. 92.

Misschien geeft de kritiek van Van Dyck op de werkwijze van Hals ook wel het wezenlijke verschil aan tussen de beide kunstenaars. Zijn het wellicht de meer geraffineerde penseelstreken van Van Dyck en zijn coloriet die Hals hem zijn identiteit liet ontdekken?

Dezelfde anekdote is door Christopher Atkins gebruikt om aan te geven dat Van Dyck eigenlijk veel ontzag had voor de penseelvoering van Frans Hals, aangezien deze 'zyn weerga niet kende'. Voor Atkins is deze virtuoze penseelvoering zelfs het handelsmerk van Hals, zijn 'signature style'.⁴ Maar wat is de signatuur van Van Dyck? Kunnen we deze ook vinden in zijn manier van schilderen, de penseelvoering en het coloriet?

Eenmaal in Engeland maakte Van Dyck, dus zonder Hals, al gauw furore als de belangrijkste hofschilder van Karel I en Henrietta Maria in de functie van 'principall Paynter in Ordinary to their Majesties'. Hij verving hiermee Daniel Mytens (ca. 1590-1647) als belangrijkste schilder aan het Engelse hof. De impact van de komst van Van Dyck, door vele kunsthistorici gezien als een omslagpunt in de Engelse portretkunst, is misschien wel het beste te zien in de twee versies van het dubbelportret van Karel I en Henrietta Maria door zowel Van Dyck als Mytens (afbn. 1 en 2). Hoewel er een hele reeks aan verschillen kan worden genoemd is er één waaraan Mytens weinig kon doen, ook al had hij zijn weergave van Henrietta Maria al aangepast naar voorbeeld van Van Dyck, namelijk de technische uitvoering van het werk. De stijfheid van het werk van Mytens zit hem niet alleen in de houding van de personen, maar vooral in de manier waarop het geschilderd is. Oliver Millar, die de versie van Van Dyck in het bijzonder prijst om de kleur en hoe het werk technisch is uitgevoerd, onderstreept niet voor niets aan het eind van zijn tekst over Van Dycks Engelse jaren het belang van de uitvoering door de meester zelf. Hoewel er kunstenaars waren in de zeventiende eeuw die erin slaagden een aantal Van Dyckiaanse kenmerken op te nemen in hun werk misten deze wel zijn 'sensitivity or even the characteristic perfunctory touches of his last manner' volgens Millar.⁵

In dit onderzoek zal er gekeken worden naar de penseelvoering en het coloriet van Van Dyck in relatie tot wat Van Dyck zelf, zijn tijdgenoten en kunsthistorici hierover hebben geschreven. Hierbij zal er ook gebruik worden gemaakt van technisch onderzoek om te kijken hoe Van Dyck daadwerkelijk zijn werken heeft uitgevoerd. De portretten uit zijn Engelse periode, vanaf 1632 tot aan zijn dood, zullen hierbij centraal staan, aangezien Van Dyck in deze periode zijn meest kenmerkende werken heeft geschilderd. Daarnaast is er over deze tijd

⁴ C.D.M. Atkins, *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam 2012.

⁵ O. Millar, 'Van Dyck in England' in: S.J. e.a. (red.), *Van Dyck a complete catalogue of the paintings*, New Haven and London 2004, p. 427.

het meeste materiaal beschikbaar om een goed beeld te kunnen scheppen van Van Dycks eigen ideeën met betrekking tot de uitvoering van zijn portretten.

Onderzoek naar specifiek deze periode levert ook enkele problemen op. Vanaf 1635 laat Van Dyck steeds meer van het schilderwerk over aan zijn assistenten, waardoor het niet altijd duidelijk is in hoeverre hij zelf heeft bijgedragen aan het eindresultaat. Daarnaast is er niet over elk werk genoeg technisch materiaal beschikbaar en zijn er in de loop van de eeuwen werken verloren gegaan. Desalniettemin zijn er genoeg werken beschikbaar om te vergelijken met de bovengenoemde bronnen, om een aardig beeld te kunnen krijgen of tekst en uitvoering met elkaar in overeenstemming zijn.

Met het resultaat van het hierboven genoemde onderzoek kan er vervolgens worden gekeken in hoeverre zijn manier van schilderen overeenkomt met die van Tiziano Vecelli (1485-1576). Het is geen geheim dat Van Dyck veel bewondering had voor het werk van de Venetiaanse meester; de hoeveelheid werken van Titiaan in zijn Italiaanse schetsboek en zijn eigen privécollectie zijn daar een helder bewijs van. Bovendien deelde Van Dyck deze passie voor Titiaan met zijn belangrijkste Engelse opdrachtgevers, zoals Karel I en Thomas Howard, de graaf van Arundel. De tweede lijkt overigens een belangrijke rol te hebben gespeeld in zijn carrière als ook zijn passie voor de Italiaanse meester. Vanwege deze passie wordt er in de literatuur over Van Dyck, zelfs die uit zijn eigen tijd, dan ook vaak een verband gelegd tussen de twee kunstenaars. Vele onderzoeken hebben bijvoorbeeld uitgewezen dat Van Dyck, soms direct en soms via zijn leermeester Rubens, gebruik maakte van composities en motieven afkomstig van het werk van Titiaan. Maar keek hij ook naar de technische uitvoering van deze werken ter inspiratie van zijn eigen portretten? En over welke werken hebben we het dan? Was Van Dyck in deze zin wel vergelijkbaar met Titiaan en zo ja hoe?

Deze vragen zullen centraal staan in de beantwoording van de hoofdvraag, namelijk: hoe verhouden de bronnen uit Van Dycks eigen tijd en de kunsthistorische literatuur van nu zich met de daadwerkelijke technische uitvoering van Van Dycks late portretten en in hoeverre komt dit overeen met Titaans manier van schilderen?

Theorie en praktijk: Van Dycks penseelvoering en coloriet in woorden en werken

Inleiding: het belang van de uitvoering voor Van Dyck

Anders dan sommigen van zijn tijdgenoten hield Antoon van Dyck, prentkunst daargelaten, zich vrijwel alleen bezig met het vervaardigen van schilderijen. Van Dyck ontwikkelde zijn talent in een van de belangrijkste culturele centra van de eeuw, de stad Antwerpen. Opgeleid door twee van de meest vooraanstaande schilders die de stad rijk was, Hendrik van Balen (1575-1632) en bovenal Peter Paul Rubens (1577-1640), groeide hij al snel uit tot een van de meest gewilde schilders. Kijkend naar zijn vroege werken valt meteen op dat Van Dyck bijzonder bekwaam was in het belangrijkste onderdeel van het maken van een schilderij, het schilderen zelf. In de onlangs verschenen tentoonstellingscatalogus *The Young Van Dyck* staat niet voor niks als een van de meest fascinerende aspecten van de jonge kunstenaar 'the conspicuous awareness of style in his art'.⁶ Opvallend is de enorme rol die de uitvoering speelt in de uiting van stijl. Al vroeg experimenteerde Van Dyck met de manier waarop hij zijn werk ten uitvoering bracht, de stijl waarin hij wilde werken. De ene keer werkte hij met brede virtuoze penseelstreken, waarmee hij de nadruk legde op zijn technische capaciteiten, de andere keer liet hij de penseelstreken zich met elkaar vermengen, om meer zacht gemodelleerde vormen te creëren. Zijn twee vroegste zelfportretten, naast andere werken, tonen dit duidelijk aan (afbn. 3 en 4). De eerste is veel vrijer in uitvoering en toont duidelijke en trefzekere toetsen waardoor de uitvoering belangrijker lijkt dan het resultaat. Di terwijl de tweede meer lijkt uitgevoerd in een manier verwant aan Rubens, met veel gladderde, vermengende verfstreken waardoor het geheel het meer sculpturale karakter van een echt gezicht krijgt.

De redenen voor het experimenteren met verschillende stijlen zijn volgens het onderzoek in *The Young Van Dyck* te vinden in de positionering ten opzichte van Rubens en het groeiende belang van stijl in de kunsttheorie.⁷ Van Dyck probeerde via zijn schilderachtige manier van werken zich artistiek te ontworstelen aan Rubens, terwijl hij tegelijkertijd een appèl deed op de kunsttheoretische kennis van de culturele elite waarbinnen hij zich begaf. Met name de tweede reden is van belang wanneer we kijken naar de invloed

⁶ De auteur heeft meegewerkt aan het desbetreffende onderzoek tijdens de masterstage in het Museo Nacional del Prado. F. Lammertse en A. Vergara (red.), *The Young Van Dyck*, tent. cat. Madrid (Museo Nacional del Prado) 2012-3, p. 19.

⁷ Het laatste deel van het artikel is geheel gewijd aan Van Dycks artistieke persoonlijkheid en het belang van stijl. Lammertse en Vergara 2012-3 (zie noot 6), pp. 61-4.

van Titiaan op de manier van schilderen van de jonge Van Dyck, waar verderop in het onderzoek dieper op zal worden ingegaan.

Men kan in het oeuvre van de jonge Van Dyck bemerken dat de technische uitvoering, het schilderen zelf, een cruciale rol speelt in zijn artistieke ontwikkeling, ook wanneer het gaat om zijn portretten. In hoeverre dit zich heeft voortgezet in zijn latere jaren, zowel in zijn ideeën als in daadwerkelijke portretten, zal hieronder worden uiteengezet. Daarnaast zal er ook aandacht worden geschonken aan de manier waarop zijn tijdgenoten en moderne kunsthistorici zijn penseelvoering hebben omschreven en of deze eenzelfde rol blijft spelen bij de beschrijving van zijn late werk.

Van Dycks eigen visie op zijn schilderwijze

Voor zover bekend heeft Van Dyck nooit direct over zijn eigen manier van schilderen geschreven, niet zelf in ieder geval. Wel is er een drietal bronnen die indirect Van Dycks eigen ideeën blootleggen omtrent zijn werkwijze. Het is zelfs opvallend dat de enige drie teksten omtrent zijn visie in het bijzonder de nadruk leggen op de manier *waarop* hij schilderde. Dit wekt het vermoeden dat de penseelvoering en kleurgebruik de meest cruciale onderdelen van zijn kunst waren. De concrete vraag is nu wat deze visie nu precies was en of de drie bronnen hierover eenduidig zijn.

De eerste is een collectie van technische gegevens over de methodes die schilders bezigden, samengebracht door hofarts Théodore Turquet de Mayerne (1573-1654/5).⁸ De collectie bevat niet alleen gegevens over de schildermethode van Van Dyck, maar ook over die van andere hofschilders als Rubens, Mytens, Van Somer en Cornelis Jonson van Ceulen I.

Het document geeft vooral een goed inzicht in de pigmenten en bindmiddelen die Van Dyck zou hebben gebruikt. De meeste informatie is vrij algemeen van aard en daarmee niet specifiek voor Van Dycks techniek. Bijvoorbeeld dat de kwaliteit van de olie goed, bleek en vloeibaar moest zijn, want wanneer het te dik was zou het de andere kleuren aantasten. Het enige opvallende is de suggestie die De Mayerne deed aan Van Dyck wat betreft zijn

⁸ Het hele manuscript is te vinden in M. Fiadutti en C. Versini (red.), *Pictoria sculptoria et quae subalternarum artium. Le Manuscrit de Turquet de Mayerne*, Lyon 1974. Het origineel is overigens in zijn geheel gedigitaliseerd te vinden onder MS Sloane 2052 op de website van *The British Library* <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052> (24 oktober 2014). Voor specifiek Van Dyck zie ook C. Christensen, M. Palmer en M. Swicklik, 'Van Dyck's Painting Technique, His Writings, And Three Paintings in the National Gallery of Art', in: A.K Wheelock e.a. (red.), *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1, pp. 45-52. Het meest uitgebreide en recente onderzoek naar Van Dycks schildertechniek is te vinden in A. Roy (red.), *The National Gallery Technical Bulletin* (1999) 30. Dit volume staat volledig in het teken van Rubens en Van Dyck.

verfmedium bij groene en blauwe kleuren; 'Luy ayant proposé que les couleurs susdites, l'Azur et le verd, estant couchées avec eau gommée ou colle de poisson à destrempe, puis vernissées sont equivalantes à celles lui sont mises à huile, il m'a dit que bien souvent il couche en ses tableaux lesdittes couleurs avec eau gommée, et puis estant seiches, passe son vernix par dessus'⁹. Maar in tegenstelling tot het bovengenoemde is er geen enkel bewijs dat Van Dyck een ander bindmiddel dan olie heeft gebruikt.¹⁰

Een bron die meer blootlegt over Van Dycks specifieke schilderwijze is van de clericus en linguïst dr. Thomas Marshall (1621-1685).¹¹ Deze is in het bijzonder bruikbaar aangezien Marshall de aantekeningen maakte aan het einde van Van Dycks leven of daar net iets na, wat betekent dat we te maken hebben met de volwassen ideeën van de kunstenaar. In deze observatie van de aanpak van Van Dyck pleit de kunstenaar voor een uitgebreide manier van werken, dit in tegenstelling tot veel van zijn tijdgenoten. 'Het grootste deel der konstlievers gaet so gantsch onachsaemlicke in dese gelengtheyd [de technische uitvoering] te werk'¹², volgens Van Dyck, dat ze geen enkele handelswijze, 'wegh en konsttrappen'¹³, volgen. In plaats van zijn tijdgenoten kijkt Van Dyck liever naar de schilderwijze van de 'water-verw schilders' die 'de handelingh van t' waterverw-schilderen in d'olieverwe schilderijen behielden'¹⁴. Met 'waterverw-schilderen' bedoelde Van Dyck overigens niet daadwerkelijk waterverf maar tempera, waarbij de verf snel opdroogde en er niet 'alla prima' kon worden gewerkt. De structuur die Van Dyck voor ogen had, die de schilders die nog met tempera hadden gewerkt nog gebruikten, was dus in zijn ogen verlaten. Van Dyck vervolgt dan ook met een aantal stappen die de schilder zou moeten volgen.

Te beginnen met de 'omstreck', het schetsen. Van Dyck stelt dat het belangrijk is de vormen dusdanig uitgewerkt neer te zetten dat 'daer na geen reden mocht hebben om daer in iets te veranderen'¹⁵. Daarna volgt het 'doodverwsel', waarbij de kunstenaar met getemperde verf de eerste laag in een lichte toon neerzet. Deze onderlaag dient min of meer dezelfde kleur te hebben als de uiteindelijke beoogde kleur van schilderij.¹⁶ Met de toevoeging dat 'de naeckte figuren altyd met een naeck, de gecledde daer en tegen met een donkerder couleur

⁹ Fiadutti en Versini 1974 (zie noot 8), p. 149.

¹⁰ Jo Kirby, 'The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice', in: A. Roy 1999 (zie noot 8), p. 15.

¹¹ Horst Vey heeft de observaties geciteerd in een artikel. H. Vey, 'Anton van Dijck über Maltechnik', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 9 (1960), pp. 193-201.

¹² Vey 1960 (zie noot 11), p. 194.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., pp. 194-5.

bestrijckende, sonder nochtans eenige voorder volmeacktheyt in dit rouwe werk te vereyschen¹⁷. Ook moet de kunstenaar hier en daar rekening houden met wat er in het eindresultaat lichter of donkerder moet worden, dus waar licht- en schaduwpartijen dienen te komen. Tot zover is Van Dyck niet echt iets spectaculair anders aan het bepleiten dan wat de normale gang van zaken was in het schildersatelier. Het 'doodverwsel' komt geheel overeen met wat men kan verwachten van een schilder tijdens het doodverfstadium.¹⁸

Hetzelfde geldt voor het 'rondsel', wat ook wel het opwerken wordt genoemd. Hierbij krijgen de onderdelen hun definitieve vorm door met 'bruijnder verwen te gaen proportioneren'¹⁹. Van belang is dat de rondingen niet doormiddel van hoogsels worden bereikt; 'maer door bruynder veruwen [verf] alleen moet uijtgevoert worden'²⁰, hetgeen nog steeds niet erg verrassend is voor een zeventiende-eeuwse kunstenaar.

De alinea erna is de meest opvallende, tevens meest geciteerde. Hierin legt Van Dyck uit wat er op het allerlaatste gedaan dient te worden. De donkerste schaduwen dienen te worden aangebracht en de kleuren van de kleding moeten hier en daar met glacislagen worden bewerkt. Daarnaast zal - en dit is het meest geciteerd - 'd'uijterste netticheyt vant' hair met slingerende penceelstreken aerdighlyck nae bootsen, en t' gansche werk op t'aller sinnelickste voltoyen²¹. Deze passage wordt meestal gebruikt als argument dat Van Dyck het meeste waarde hechtte aan het laatste stadium van het schilderproces, waarin hij zijn virtuoze penseelvoering liet zien; de 'slingerende penceelstreken'. Maar is Van Dyck hier dan zo uniek in? Worden niet altijd de hoogsels als laatst geschilderd en bevinden deze zich niet vaak in het haar of de kleding? De zin waarmee de alinea wordt afgesloten is misschien wel interessanter, namelijk dat Van Dyck stelt dat dit de manier van werken was 'van den vermaerden Titiaen, Georgion, Pordonon, d'oude Palma, en veele anderen'²². Dit zou betekenen dat Van Dyck in uitvoering zich hield aan de Venetiaanse schilderwijze van de zestiende eeuw, dit lijkt hij althans te betogen.

Aan het einde van de tekst pleit hij voor een goed geofende tekenhand en hangt hij Italiaanse termen aan de verschillende stadia van het schilderproces. Het doodverfstadium is

¹⁷ Ibid., p. 195.

¹⁸ Zie bijvoorbeeld H. Westgeest (e.a.), *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, Turnhout 2011, p. 96.

¹⁹ Vey 1960 (zie noot 11), p. 195.

²⁰ Ibid.

²¹ Opvallend genoeg is dit de enige zin is die Christensen, Palmer en Swicklik niet in hun vertaling hebben opgenomen, terwijl bijna alle belangrijke kunsthistorici enkel deze zin gebruiken. Mogelijk heeft dit te maken met de vertaling die ze hebben gebruikt uit K.M. Talley, *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700*, London 1981, pp. 150-1. Hier is gebruik gemaakt van de oorspronkelijke tekst in het artikel van Horst Vey. Vey 1960 (zie noot 11), p. 195.

²² Ibid.

'la maniera lavata', aangezien het slechts een lichte invulling is van de 'omstreck', het rondsel is 'la maniera sbotsata' aangezien het vorm geeft aan de schildering en het laatste stadium waarin het werk wordt voltooid heet 'la maniera finita'.

Of Van Dyck daadwerkelijk op deze wijze te werk ging en of de 'slingerende penceelstreken' daadwerkelijk een cruciale rol spelen in Van Dycks portretten zal verderop worden getracht te beantwoorden. Het is in ieder geval duidelijk dat, in hoeverre dit is na te gaan, de uitvoering voor Van Dyck een belangrijke rol speelde en dat hij zich hiermee in de lijn van de Venetiaanse meesters probeerde te plaatsen. Het is overigens wel van belang om enige reserve te bewaren ten aanzien van de waarde van deze tekst en die in De Mayerne. Hoewel zij beide Van Dyck moeten hebben gekend en gesproken vormen zij toch een schakel tussen onze tijd en Van Dycks daadwerkelijke ideeën. Helemaal ervan uitgaan dat dit het ongecensureerde gedachtegoed is van de schilder kan men niet. Daarnaast zijn de teksten niet specifiek van toepassing op de handelswijze bij het schilderen van portretten, maar kunnen ook gelden voor zijn historiestukken waarbij meer artistieke vrijheid mogelijk is.

Het meest direct en duidelijk zijn uiteindelijk de werken zelf, maar voordat deze onder de loep genomen zullen worden zal er eerst gekeken worden of en hoe men over Van Dycks coloriet en penseelvoering sprak in de (kunsthistorische)literatuur.

Van Dycks coloriet en penseelvoering in de zeventiende-eeuwse literatuur

De eerste biografie, acht jaar na de dood van Van Dyck is geschreven door collega-schilder en drukker Joannes Meyssens (1612-1670). Mogelijk haalde Meyssens' de inspiratie voor zijn biografiereeks *Images de divers hommes* uit Van Dycks *Iconographie*, een reeks prenten van zijn illustere tijdgenoten.²³ Hoewel de tekst zelf zeer kort is en niet direct wat bloot geeft over Van Dycks penseelvoering zet Meyssens wel de toon in de manier waarop Van Dyck wordt gepresenteerd, namelijk zowel als portretschilder als 'chevalier' in dienst van de Engelse koning. Opvallend is dat boven de tekst een prent is opgenomen naar een vroeg zelfportret van Van Dyck (afb. 5), toen hij nog aan het begin van zijn carrière stond. Meyssens roemt Van Dyck in het bijzonder als 'le vray Phoenix de nostre siecle ou voit par tout de ses merveilles soit en pourtraicts ou en tableaux dont il a monstre son esprit divin'²⁴. Het is niet direct duidelijk wat Meyssens hiermee bedoelt, maar hij is zeker niet de laatste die

²³ Joannes Meyssens, *Image de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science debvroyent vivre eternelement et des quels la louange et renommé faict estonner le monde*, Brussel 1649.

²⁴ Meyssens 1649 (zie noot 23).

Van Dyck als 'feniks' betitelt. De toevoeging 'son esprit divin' is afgezien van de lof die ervan uitgaat ook niet echt verhelderend. Was deze te zien in zijn uitvoering?

In het ongeveer tien jaren later uitgegeven lofdicht *Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderkunst* van Cornelis de Bie (1627-ca. 1715) speelt de uitvoering ditmaal wel een belangrijke rol.²⁵ Ondanks het verschil in omvang en de hoeveelheid aan informatie is Meyskens wel een belangrijk voorbeeld voor De Bie geweest. Niet alleen omdat Meyskens de drukker was, maar ook omdat zijn biografie, inclusief prent, in zijn geheel is opgenomen.

In de tekst van De Bie wordt de Vlaamse meester, 'eenen *Van Dyck* ghenoomt vermaert in Engelant'²⁶, duidelijk in verband gebracht met zijn late periode. Opvallend is dat de lof van De Bie vooral gefocust is op de penseelvoering van Van Dyck; 'sijn stoute handt vol cracht van cloecke trecken'²⁷. Even verderop in de tekst gaat De Bie verder met de lovende beschrijving van het uiterlijk van Van Dycks werken; 'Soo crachtig, mals en soet, soo los, soo cloeck en swierich / Soo levendich in Const, Soo hel, verlicht en vierich, / Soo wel geobserveert en vlijtich aangetast / Vleesachtich in het Naeckt, soo fortsich sterck en vast'²⁸. De Bie geeft duidelijk het beeld af dat Van Dyck als een ware virtuoos het penseel hanteerde. Hoewel hij in de gehele tekst geen letterlijke voorbeelden aandraagt doet hij toch een aantal interessante observaties. Zo kunnen we hieruit opmaken dat licht een belangrijke rol speelde en dat Van Dyck zeer goed was in de stofuitdrukking van de menselijke huid. De Bie lijkt hiermee aan te geven dat de hoogsels een zeer belangrijke plek innemen bij de werken van Van Dyck. Met de tekst van Marshall in het achterhoofd zijn dit precies de elementen die de schilder in het laatste stadium met de 'slingerende penceelstreken' aanbrengt. Dat De Bie op de hoogte was van Van Dycks late oeuvre lijkt te blijken uit de aansporing aan de lezer om zelf naar Londen af te reizen om 'sijn pinceel' te bewonderen.²⁹

Verder lijkt De Bie te komen met het antwoord op de vraag waar 'feniks' aan refereert. Hij vertelt ons dat Van Dycks werken nog steeds zeer populair zijn en er veel lering uit wordt getrokken door de schilders uit zijn tijd. 'Soo dat hy is geweest den Phoenix van ons Eeuw'³⁰, waarmee De Bie waarschijnlijk bedoelt dat hoewel hij zelf dood is zijn manier van schilderen voortleeft.

²⁵ C. de Bie, *Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderkunst*, Antwerpen 1661, pp. 74-8.

²⁶ Ibid., p. 74.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., p. 76.

²⁹ Dit betekend niet dat hij er zelf daadwerkelijk is geweest. Ibid., p. 76.

³⁰ Ibid., p. 77.

Hoewel De Bie het een en ander uit de doeken doet over Van Dyck is toch enige voorzichtigheid geboden. Het *Gulden Cabinet* is niet voor niets een lofdicht, heel negatief zal hij dus nooit zijn. Daarnaast heeft De Bie rekening moet houden in zijn woordkeuze met zijn strikt gehanteerde rijmschema. Tenslotte kunnen veel van zijn woorden vrij breed worden opgevat. Zo is 'sijn pinceel' zowel te interpreteren als een verwijzing naar specifiek zijn penseelvoering alsmede het algehele uiterlijk van zijn werken.

Verreweg de langste biografie uit de zeventiende eeuw is van de hand van de Italiaan Giovanni Pietro Bellori (1613-1669). Niet alleen is de tekst van Bellori uitvoeriger op het gebied van biografische informatie, maar ook wat betreft stijlkenmerken. Anders dan de eerder besproken teksten is de tekst van Bellori een echte biografie te noemen, waar alle periodes van zijn leven in voor komen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Bellori een aantal jaren heeft genomen om de benodigde informatie te vergaren voor de tekst.³¹ Een belangrijk deel van de informatie over Van Dyck heeft Bellori verkregen via Sir Kenelm Digby (1603-1665) die hij in Rome ontmoette. Van Dyck was bevriend geweest met Digby gedurende zijn Engelse periode.³²

Hoewel Bellori veel voorbeelden van werken geeft, is hij vrij spaarzaam in de omschrijving ervan. Belangrijk om te vermelden is dat Bellori al spreekt over een 'schone stijl' van portretteren, wanneer hij in Italië werkzaam is. Helaas vermeldt hij niet waarin het 'schone' van zijn stijl zich manifesteert.³³ Bij de bespreking van zijn late portretten in Engeland geeft de auteur wel een flinke lijst aan namen die model hebben gestaan voor Van Dyck, maar houdt zich op de vlakte over het uiterlijk van de portretten.

De levensbeschrijving van Bellori is vooral uitvoerig over de levensstijl van Van Dyck, die in zijn woorden meer leek op dat die een prins, dan van een schilder. Toch wijdt de schrijver aan het einde van zijn tekst een aantal woorden 'betreffende zijn manier van schilderen'.³⁴ Bellori prijst zijn portretten door een vergelijking te maken met Titiaan; 'He [Van Dyck] achieved the highest esteem for his portraits, in which he was peerless, and

³¹ Reeds in de loop van de late jaren veertig was Bellori bezig met het verzamelen van informatie voor zijn biografie over Van Dyck. K. van der Stigehelen, 'Van Dyck's Character revisited: Valentiner versus de zeventiende-eeuwse historiografische traditie', in: H. Vlieghe (red.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout 2001, p. 233.

³² G.P. Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition*, New York 2004, p. 219, n. 65.

³³ '(...) he moved to Genoa, where the beautiful style of portraiture that he had acquired found favor'. Ibid., p. 216.

³⁴ 'Concerning his mode of painting'. Ibid., p. 220.

sometimes as marvelous as Titian himself'.³⁵ Maar wat maakt het werk van Van Dyck zo vergelijkbaar met dat van Titiaan? Zit dat in de technische uitvoering of in iets anders? Het eerste lijkt het geval te zijn wanneer we kijken naar hoe Bellori Van Dyck met Rubens vergelijkt.³⁶ Zij gingen namelijk volgens hem hetzelfde te werk behalve voor wat betreft het coloriet. Hier bereikte Van Dyck een grotere mate van delicaatheid, waardoor hij dicht in de buurt kwam van de tinten van Titiaan.³⁷

Ook geeft Bellori het een en ander bloot over de atelierpraktijk van Van Dyck. Zo stelt hij dat Van Dyck direct begon met schilderen, waarmee hij bedoelt dat Van Dyck geen schetsen vooraf maakte.³⁸ Betekent dit dat Van Dyck *alla prima* te werk ging? Van Dyck werkte de hele dag door aan het portret, met slechts de lunch als onderbreking.³⁹ Volgens Bellori lukte het hem om op deze manieren twee portretten af te krijgen, die later slechts nog wat retouches nodig hadden. Of dit werkelijk de atelierpraktijk was van Van Dyck is nog maar de vraag, aangezien in *De Piles* een iets andere methode wordt omschreven.

De in 1674 verschenen biografie van Raffaele Soprani focust vooral op Van Dycks Italiaanse jaren, in het bijzonder zijn verblijf in de stad Genua.⁴⁰ In die stad verwierf hij veel lof voor zijn 'bel modo di colorire'⁴¹, zijn schone coloriet. Helaas is dit de enige keer dat Soprani zich enigszins uitlaat over het uiterlijk van de werken van de Vlaamse kunstenaar.

In het laatste deel van zijn tekst vat Soprani Van Dyks latere jaren kort samen. Hij noemt Van Dyck in het bijzonder een 'genio in far ritratti'⁴², wederom wordt Van Dyck als portretschilder gepositioneerd. Net als eerdere auteurs maakt Soprani ook nog een vergelijking met Titiaan, namelijk dat de portretten van Van Dyck meermaals gelijk worden geschat met de Venetiaanse meester.⁴³ Tot slot komt Soprani terug op het eerder genoemde coloriet, namelijk door te schrijven dat Van Dyck na zijn overlijden de schilderkunst een

³⁵ Bellori 2004 (zie noot 32), p. 220.

³⁶ Bellori heeft het in deze vergelijking wel over de *istorie*, de historiestukken. Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Dit spreekt andere bronnen tegen. Zo weten we via de schilder James Gandy dat Van Dyck wel degelijk schetsen maakte met zwart en wit krijt op blauw papier, hier zijn daadwerkelijke voorbeelden van overgebleven. Kirby 1999 (zie noot 10), p. 15.

³⁹ Volgens Bellori at de opdrachtgever in sommige gevallen zelfs mee en liet Van Dyck zijn gasten op verschillende manieren amuseren. Bellori 2004 (zie noot 32), p. 220.

⁴⁰ Zoals de titel van het boek al aangeeft is het een bundel biografieën van Genuese of in Genua werkzame kunstenaars en architecten. Raffaele Soprani, *Le vite de pittori, scoltori et architetti Genovesi e de'forastiee, che in Genova operano con alcuni ritratti de gli stessi*, Genua 1674.

⁴¹ Ibid., p. 305.

⁴² Ibid., p. 306.

⁴³ '(...) che [de portretten] per l'eccellenza loro si stimano pari a quelli di Titiano.' Ibid., p. 306.

'nuouo stile di colorito'⁴⁴ heeft nagelaten. Maar hoe deze nieuwe stijl van opvatten zich precies laat typeren laat de auteur helaas in het midden. Wel is duidelijk dat dit doet denken aan de werken van Titiaan.

De slechts één jaar na Soprani verschenen levensbeschrijving van Joachim von Sandrart (1606-1688) is ondanks zijn lengte verrassend duidelijk in de typering van Van Dycks portretten.⁴⁵ Zo schrijft hij aan de kunstminnende jeugd: 'Gleichfalls waren fürberühmt (...) der vond Dick/ in Zierlichkeit'⁴⁶. Wat Von Sandrart precies bedoelt met deze 'sierlijkheid' wordt duidelijker in zijn *vita* van de Vlaamse schilder, die overigens matig positief is over diens werk en leven. Hoewel Von Sandrart, zelf ook schilder, Van Dyck duidelijk ziet als een groot schildertalent, wat hij vooral toeschrijft aan 'die milde Mutter der Natur', doet hij hem vooral af als een gemakzuchtige portretschilder die zonder al te veel moeite geld wil verdienen om zijn exorbitante levensstijl te kunnen financieren. Deze negatieve visie op het portretteren is overigens niet afkomstig van Von Sandrart, maar moet gezocht worden in het *Schilder-boeck* van Karel van Mander (1548-1606).⁴⁷ Dit werk fungeerde overigens als een belangrijk voorbeeld voor Von Sandrarts *Teutsche Academie*. Wellicht dat hij door eenzelfde uitspraak over de portretkunst zich sterker in de lijn van Van Mander wilde plaatsen. Hoe dan ook, wederom wordt Van Dyck als portretschilder neergezet. Von Sandrart gaat zelfs zo ver door te stellen dat de natuur van de kunstenaar meer bij het 'conterfeiten' lag.

De eerste alinea van de *vita* vat eigenlijk al samen wat Von Sandrart kwijt wil over Van Dyck, namelijk dat hij: 'fast ohne Mühe zu dem höchsten Grad der Vollkommenheit gelanget/ und alles mit absonderlicher Zierlichkeit/ netter Art und Annemlichkeit gemacht'⁴⁸. Afgezien van de eerder genoemde negatieve bijklank, valt op dat Von Sandrart Van Dycks werk duidelijk bestempelt met de 'absonderlicher Zierlichkeit, netter Art und Annemlichkeit'. Iets verderop in de tekst valt te lezen dat deze kenmerkendheid volgens hem afkomstig is van

⁴⁴ '(...) mori d'anni quaranta in circa, hauendo con l'industria de suoi pennelli domata l'istessa inuidia, & artichita la Pittura d'vn nuouo stile di colorito'. Soprani 1674 (zie noot 40), p. 306.

⁴⁵ Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg 1675–1680, Scholarly annotated online edition, ed. by T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs and T. Wübbena, 2008–2012 < <http://ta.sandrart.net/en/person/view/68> > (26 maart 2014).

⁴⁶ Von Sandrart 1675, I, boek 3 (zie noot 45), pp. 57-58.

⁴⁷ In de levensbeschrijving van Michiel van Mierevelt noemt Van Mander de portretkunst een "sijd-wegh der Consten" slechts bedreven "door het aensoeten des ghewins, oft om hun mede t'onderhouden". Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Davaco Publishers, Utrecht 1969, fol. 281 recto < http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0259.php > (26 maart 2014).

⁴⁸ Von Sandrart 1675, II, boek 3 (zie noot 45), pp. 304.

de werken van Titiaan, die 'auch deßelben Gratia und Annemlichkeit' bevatten.⁴⁹ Werken die hij volgens Von Sandrart nadrukkelijk opzocht tijdens zijn verblijf in Italië, om zodoende diens manier te kunnen volgen.⁵⁰ Helaas blijft dan nog de vraag wat Von Sandrart precies bedoelde met het stempel gracieus en bevallig.

De manier waarop Von Sandrart Van Dyck wegzet als iemand die geen studie deed naar de antieken en de werken van Raphael, doet vermoeden dat hij de Vlaamse meester aan de kant van de *colorito* wil zetten in het eerder genoemde kunstdebat tussen Venetië en Rome.⁵¹ Men zou hieruit kunnen opmaken dat Van Dyck zich volgens Von Sandrart dus te veel bezig hield met de uitvoering in plaats van de studie naar zijn illustere voorgangers.

Een overwegend positiever beeld over Van Dyck wordt geschetst in de postuum verschenen levensbeschrijving van Isaac Bullart (1599-1672).⁵² De tekst geeft een grote hoeveelheid informatie over de 'meest bedreven portretschilder van de zeventiende eeuw'. Over Van Dycks Italiaanse periode is Bullart zeer kort, wel noemt hij Rubens als initiator voor de onderneming.⁵³ Nog belangrijker is de reden die Bullart geeft voor de reis, namelijk 'pour voir les ouvrages de Titian'⁵⁴. Wederom speelt Titiaan een hoofdrol.

Na diens Italiaanse jaren en succes in Antwerpen trekt Van Dyck naar Londen. Volgens Bullart op instigatie van 'Chevalier Digby', waar Van Dyck zijn plek inneemt als hofschilder. 'Cette heureuse condition renouvellant son ardeur, il se mit à travailler pour le Roy avec une telle assiduité, qu'il remplit ses Palais, aussi bien que les lieux publics de Londres d'un grand nombre de portriats (...)'⁵⁵. Helaas maakt Bullart niet duidelijk hoe de vernieuwing van zijn ijver te zien is op de vele portretten die hij maakte in Engeland.

Wel bespreekt hij uitvoerig het groepsportret dat Van Dyck vervaardigde voor de Brusselse Magistraat, dat helaas door een bombardement is vernietigd. Hierin prijst Bullart de manier waarop hij de drieëntwintig heren heeft weergegeven: 'alsof de personen in kwestie in

⁴⁹ Von Sandrart 1675, II, boek 3 (zie noot 45), p. 304.

⁵⁰ Ibid., p. 304.

⁵¹ Dit is overigens een misvatting, na Titiaan maakte Van Dyck tijdens zijn verblijf in Italië de meeste schetsen naar Raphael. Maar een diepgaande interesse voor zijn klassieke voorgangers als bijvoorbeeld Rubens had hij niet.

⁵² Isaac Bullart, *Academie des sciences et des art contenant les vies et les eloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'Europe*, dl. 2, Amsterdam, 1682, pp. 475-478.

⁵³ De relatie die Bullart schetst tussen Van Dyck en Rubens is zeer postief. Rubens komt naar voren als een cruciaal persoon in de carrière van Van Dyck, overigens noemt hij ook Hendrik van Balen als eerste leermeester.

⁵⁴ Bullart 1682 (zie noot 52), p. 476.

⁵⁵ Ibid., p. 477.

levende lijve aanwezig zijn, in discussie met elkaar, de schittering in de ogen en met een frisse, levendige kleur in het gezicht⁵⁶. Wederom is er een focus op de manier waarop Van Dyck de vleestonen weergaf en de levendigheid die er vanuit gaat. Jammer genoeg laat Bullart het bij slechts dit ene voorbeeld.

De Franse historiograaf en hofhistoricus van Lodewijk XIV André Félibien (1619-1695) gaat een stuk verder dan Bullart in de toeschrijving van levendigheid aan het werk van Van Dyck.⁵⁷ Het psychologische concept van de schilderkunst dat hij er op nahield heeft hier zeker aan bijgedragen.⁵⁸ Félibien was bevriend met de schilder Nicholas Poussin (1594-1665) en aan het einde van de zeventiende eeuw speelde er een debat met Poussin en Rubens in de hoofdrol. Hierbij stonden de Poussinisten (tekenen) tegenover de Rubenisten (kleur). Hierbij kan Félibien, niet geheel verrassend, in het eerste kamp worden geplaatst. Dit verklaart waarom Félibien slechts relatief kort aandacht besteedt aan Van Dycks schilderswijze. In zekere zin herhaalt hij de eerdere biografen door vooral te refereren aan Titiaan. Hierbij moet opgemerkt worden dat ook Paolo Veronese (1528-1588) wordt genoemd als inspiratiebron voor vroege werken van Van Dyck.⁵⁹

Félibien gaat niet alleen uitvoerig in op de levendigheid die Van Dyck weet te geven aan zijn portretten, maar heeft het zelfs over een persoonlijke stijl; 'sa manière est noble, naturelle et facile'⁶⁰. Van Dyck schilderde volgens Félibien dus met een natuurlijk gemak. Logisch lijkt het om aan te nemen dat de Franse biograaf hiermee doelt op de zichtbaarheid van het gemak in de penseelvoering, want waar moet het gemak anders zichtbaar in zijn? Maar bij een suggestie blijft het, want hij vervolgt met een herhaling van het werkproces dat Bellori al een paar jaar eerder publiceerde. Félibien herhaalt zelfs bijna letterlijk Bellori's vergelijking tussen Rubens en Van Dyck.⁶¹ In het bijzonder in zijn portretten kwam hij het dichtste bij de tinten en de kleuren van Titiaan.

⁵⁶ Vrije vertaling van de auteur naar de woorden van Isaac Bullart. Bullart 1682 (zie noot 52), p. 477.

⁵⁷ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, IV, Parijs, 1685, pp. 128-147.

⁵⁸ Zoals eerder al is uiteengezet in K. van der Stighelen, 'Van Dyck's Character revisited: Valentiner versus de zeventiende-eeuwse historiografische traditie' in: H. Vlieghe (red.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout 2001, p. 244.

⁵⁹ 'Il entreprit donc ce voyage (...) d'après les tableaux du Titien, & de Paul Veronése, desseignant & copiant les meilleurs morceaux de ces excellens Peintres.' Félibien 1685 (zie noot 57), p. 131.

⁶⁰ Ibid., p. 140.

⁶¹ Ibid.

In het portretteren was Van Dyck volgens Félibien onovertrefbaar. In het bijzonder in de manier waarop hij erin slaagde om zijn portretten te voorzien van geest en vol van leven.⁶² Deze manier van vereeuwigen was volgens Félibien zijn grootste verdienste.

Tenslotte noemt Félibien overigens opvallend veel biografische informatie, bijna elf pagina's wijd hij aan het leven van de schilder.⁶³

Van de Franse schilder en kunstcriticus Roger de Piles (1635-1709) zullen twee teksten worden besproken. De eerste *Abregé de la vie des peintres* is uitgegeven in hetzelfde jaar als waarin hij werd gekozen als lid van de Académie Royale de Peinture (1699).⁶⁴ Hiermee kwam een einde aan de eerder genoemde strijd tussen de Poussinisten en Rubenisten. De Piles was een Rubenist en met zijn toelating werd het geschil geslecht in het voordeel van de tweede groep. Vandaar dat hij geneigd is Van Dyck in verband te brengen met zijn leermeester Rubens.

De tekst van de De Piles is zeer bruikbaar aangezien hij een heel stuk wijdt aan een beschouwing van het oeuvre van Van Dyck. Hierin prijst hij Van Dyck vooral om de levensechtheid en de bevalligheid van zijn portretten; 'Il a fait les Portraits d'un genre sublime; il les disposés d'une maniere qui leur donne une vie surprenante, & une grace infinie'⁶⁵. De levensechtheid in de portretten van Van Dyck is volgens De Piles ongekend. Verderop typeert hij zijn werk als 'dans la dernier degré de perfection, ils portent néanmoins tous avec eux un grand caractere d'esprit, de noblesse, de grace, & de verité'⁶⁶, wederom met Titiaan als inspiratiebron.

Daarnaast is er een gedeelte gewijd aan zijn penseelvoering, die hij aan het begin van zijn tekst al bestempelt als 'le plus heureux Piceau'⁶⁷. Zijn penseelvoering krijgt volgens De Piles nog steeds veel lof bij 'des bons Connoisseurs'⁶⁸. Hij omschrijft deze overigens als zacht, licht en vloeiend en als een belangrijke bijdrage aan de levendigheid die Van Dyck alles wat hij schilderde meegaf.⁶⁹ De kracht van zijn portretten is met name te zien in de manier waarop

⁶² '... l'esprit & la vie qu'il inspire sur ce visage.' Félibien 1685 (zie noot 57), p. 144.

⁶³ Er is in tegenstelling tot de meeste biografieën ook veel aandacht voor zijn religieuze stukken.

⁶⁴ Hier is gebruik gemaakt van de tweede editie uit 1715. R. De Piles, *Abregé de la vie des peintres : avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, de l'utilité des estampes*, Paris 1715.

⁶⁵ Ibid., pp. 405-6.

⁶⁶ Ibid., p. 407.

⁶⁷ Alleen de Italiaanse schilder Correggio was volgens De Piles misschien beter. Hij verwijst hier naar zijn cijferschema, waarin hij de kunstenaars op verschillende punten becijfert. Ibid., p. 403.

⁶⁸ Ibid., p. 408.

⁶⁹ '... il est leger, il est coulant, il est moéleux, & ne contribue pas peu à la vie, que Vandiek a su donner à tout ce qu'il peint'. Ibid., p. 407.

hij de hoofden en de handen schilderde, met 'une délicatesse & une belle proportion'⁷⁰. Als portretschilder kende hij geen gelijke.

Wel is De Piles kritisch over de latere werken; 'qui sont legers d'ouvrage, foibles de couleur, & qui donnent, comme on dit, dans le plombé'⁷¹, maar volgens hem niet wat betreft zijn penseelvoering. Hier blijkt uit dat De Piles vrij goed op de hoogte was van de werken van Van Dyck, aangezien hij geen soortgelijke uitspraak had gedaan wanneer hij niet bekend was met het oeuvre.⁷²

Opvallend is dat De Piles ook speciaal aandacht heeft voor zijn vroege werken die hij omschrijft als 'plus fort & de plus recherché'⁷³, waarin een verwijzing naar zijn losse penseelvoering lijkt te zitten die ook al in de inleiding is benoemd (afb. 3). In tegenstelling tot zijn voorgangers heeft De Piles ook specifiek aandacht voor de door Van Dyck afgebeelde kleding op zijn portretten. Hoewel Van Dyck volgens hem de 'mode des tem[p]s' weergaf, nam hij wel enkel 'qui pouvoit être avantageux à sa peinture'⁷⁴. Hiermee komt De Piles enigszins in de buurt van de door Emilie Gordenker geformuleerde 'careless romance'.⁷⁵

De tweede tekst van De Piles *Cours de Peinture par Principes* uit 1708 komt qua kenmerken veelal overeen met de hiervoor besproken tekst. Hoewel de tekst origineel in het Frans is uitgegeven is hier ook gebruik gemaakt van de Engelse vertaling uit 1743.⁷⁶ De keuze voor deze vertaling is gedaan vanwege Van Dycks blijvende invloed in Engeland, die de Engelse vertaler, zelf ook een schilder, duidelijk benadrukt. Al in het voorwoord van de anonieme schilder is duidelijk dat hij hem ziet als Engelse schilder, '[Van Dyck] whom, for several reasons, we may call ours'⁷⁷. Het meest belangwekkend is de beschrijving van de atelierpraktijk die aan De Piles is beschreven door handelaar, bankier en bovendien

⁷⁰ Ibid., p. 406.

⁷¹ Ibid., p. 407.

⁷² Hij heeft het in het stuk ervoor over de hoge kwaliteit van de portretten die Van Dyck in Genua, Antwerpen en in zijn eerste jaren in Londen maakte. Iets van het verwijt van de luiheid dat we ook al bij Von Sandrart zagen lijkt hierin terug te komen, aangezien hij tot aan de eerste jaren in Engeland volgens De Piles nog bezig was zijn reputatie te vestigen. Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid., p. 406.

⁷⁵ Van Dyck creëerde in Engeland een kostuum dat deels op werkelijkheid en deels op fantasie elementen was berust. Voor een uitgebreide studie naar Van Dycks behandeling van het kostuum zie E.S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641). And the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, Turnhout 2001 (Pictura Nova).

⁷⁶ R. De Piles, *The principles of painting*, London 1743. De Franse versie is overigens ook gelezen door de auteur. R. De Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Parijs 1708.

⁷⁷ De Piles 1743 (zie noot 73), p. v.

verzamelaar van schilderijen Everhard Jabach (1618-1695).⁷⁸ Door de fascinatie die Jabach uitte voor de snelle werkwijze vertelde Van Dyck hem dat toen hij begon: 'il avoit beaucoup travaillé & peiné ses ouvrages pour sa réputation, & pour apprendre à les faire vite dans un tems où il travailloit pour sa cuisine'⁷⁹. Anders dan de beschrijving van Bellori werkte Van Dyck slechts een uur aan een portret. Opvallend is de toevoeging 'soit à ébaucher, soit à finir'⁸⁰, waarmee duidelijk wordt dat Van Dyck zich slechts bezig hield met het opzetten en het voltooiën van de portretten en dat de rest van het werk werd uitbesteed aan ateliermedewerkers. Op deze manier kon hij aan meerdere portretten per dag werken.

Van Dyck zette het werk op in het doodverfstadium door alleen het hoofd te schilderen om vervolgens in drie kwartier een krijtschets te maken voor zijn ateliermedewerkers met daarop de houding van het lichaam, die hij van te voren al had bedacht. Wanneer 'ses élèves'⁸¹ klaar waren: 'il repassoit legerement dessus, & y mettoit en très oey de tems, par son intelligence, l'art & la verité que nous y admirons'⁸². Deze zin sluit volledig aan bij de door Marshall opgetekende woorden van de schilder zelf, de eerder genoemde 'slingerende penceelstreken'. Hoewel er veel lof uit de woorden van De Piles klinkt, vond hij slechts één uur wel wat aan de karige kant.

Naast de gedetailleerde werkwijze prijst De Piles wederom de stofuitdrukking in de handen van Van Dyck, die volgens hem zelfs handmodellen in dienst had. Wanneer zich een kans voor zou doen om naar de handen van Van Dyck te schilderen moest men die dan ook niet voorbij laten gaan. Daarnaast hield Van Dyck volgens De Piles zelfs rekening met de huidtint van de vrouwen bij het uitzoeken van een gepaste draperie voor op de achtergrond. Wanneer de dames wat bruiner waren paste het door Van Dyck veelgebruikte 'drappo d'oro' daar goed bij, aangezien hierdoor de gele tinten in de huid wat werden getemperd en de dame er wat frisser uitzag.⁸³

In de Engelse vertaling lezen we dat Van Dyck 'being pretty sure of the effects of his colours, (...) painted without much scumbling; the best way to preserve their purity and vivacity'⁸⁴. Niet alleen blijkt hieruit dat Van Dyck weinig glacislagen gebruikte, maar ook dat hij in het bijzonder uitblonk op het gebied van penseelvoering en coloriet. De tekst gaat

⁷⁸ Deze was met Van Dyck bevriend en heeft zijn portret meerder malen door hem laten schilderen. Met atelier wordt overigens zijn Engelse bedoeld. De Piles 1708 (zie noot 73), p. 291.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ De Piles spreekt zowel over leerlingen als bekwame personen wanneer hij het heeft over de ateliermedewerkers. Ibid., p. 292.

⁸² Ibid.

⁸³ De Piles 1743 (zie noot 73), p. 167.

⁸⁴ Ibid., pp. vi-vii.

verder met een vergelijking met Rembrandt, die volgens de auteur net als Van Dyck uitblonk op het gebied van coloriet: 'Rembrant (...) was so careful not to torture his colours, that he chose rather to add fresh ones ; and for this reason his works, as well as Vandyke's, maintain to this day an unusual strength and vigour. Now (...) from the practice of these two painters, that as any colour, any stroke, is to express some drawing, some tendency, towards teint and likeness, so any great disturbance, or wrong colour (...) not only spoils drawing, but surprisingly alters and fouls the teint, and makes the painting less like, and less durable'⁸⁵. Deze vergelijking met Rembrandt is enigszins verwarrend aangezien de suggestie wordt gewekt dat Van Dyck *alla prima* schilderde. Dit zou kunnen betekenen dat de door Marshall opgetekende observaties niet zouden kloppen. Wellicht bedoelde de auteur hiermee niet dat Van Dyck net als de Hollandse meester *alla prima* werkte, maar dat Van Dyck zijn werken uit niet te veel lagen opbouwde, waardoor de individuele stroken beter zichtbaar bleven.

Wat opvalt is dat de bronnen elkaar veelvuldig herhalen. Zo komt bijvoorbeeld de invloed van Titiaan in bijna elke tekst terug en krijgt zijn werk het stempel elegant, bevallig of gracieus. Daarnaast is er in alle biografieën veel lof voor zijn vloeiende penseelvoering, die vaak aan een natuurlijk talent wordt toegeschreven. In de wat uitvoeriger beschrijvingen lopen de bronnen vaak wel uiteen, bijvoorbeeld Bellori en De Piles in de beschrijving van de atelierpraktijk. Helaas ontbreekt het vaak aan voorbeelden van werken met bijbehorende omschrijving.

In grote lijn komen de bronnen dus met elkaar overeen wat betreft de penseelvoering en coloriet, zij het wat mager onderbouwd met daadwerkelijke portretten. De teksten lijken overigens wel in overeenstemming met wat Van Dyck zelf heeft beschreven in het licht van de uitvoering van zijn portretten. Of dit beeld wordt voortgezet in de hedendaagse literatuur zal nu worden besproken. Daarna zal worden gekeken of de werken inderdaad de kwaliteit in uitvoering bezitten die veel van zijn tijdgenoten de portretten hebben toegedicht.

Van Dycks coloriet en penseelvoering in de moderne kunsthistorische literatuur

De lof die Van Dyck gedurende de tweede helft van de zeventiende eeuw mocht ontvangen is in de loop der jaren wel veranderd. De kritische noot wat betreft zijn late Engelse werken heeft steeds meer de overhand genomen in de literatuur. De meeste auteurs aan het begin van de twintigste eeuw beschrijven zijn Engelse jaren als een periode van

⁸⁵ De Piles 1743 (zie noot 73), pp. vi-vii.

kwalitatieve achteruitgang. Pas in de monografieën van na de Tweede Wereldoorlog lezen we een herwaardering van de late portretten. Maar waar in de zeventiende-eeuwse literatuur veel aandacht is voor de beschrijving, hoe vaag deze soms ook mocht zijn, ligt de focus in het begin van de tweede helft van de twintigste eeuw vooral bij algemenere kenmerken. Leo van Puyvelde (1882-1965) noemt in zijn monografie over Van Dyck (1959) bijvoorbeeld de termen 'diepte' en 'voornaamheid' als belangrijkste elementen in het werk van Van Dyck, hij wijdt zelfs twee hele hoofdstukken aan beide kenmerken.⁸⁶ Met diepte doelde hij op het vermogen van de kunstenaar om het karakter van zijn opdrachtgevers in zijn portretten weer te geven, een idee dat duidelijk geworteld lijkt te zijn in de tekst van Félibien. Het andere kenmerk, de voornaamheid, was ook al veelvuldig te vinden in de zeventiende-eeuwse bronnen en verwijst naar de bevallige lichamen en sierlijke houdingen die Van Dyck de door hem geportretteerde opdrachtgevers meegaf. Voor wat betreft de uitvoering ligt de focus vooral nog op de achteruitgang in kwaliteit.

De eerste kunsthistoricus die de Engelse jaren van Van Dyck als een afzonderlijke periode met eigen stijlkenmerken wilde omschrijven was Erik Larsen (1911-2006). In het in 1972 verschenen artikel *Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry* benoemt hij aanvankelijk wel een aantal vaste kenmerken in het werk van Van Dyck, maar beschrijft hij ook aantal stijlveranderingen wanneer de kunstenaar naar Londen verhuist.

Als voorbeeld van de vernieuwde stijl neemt hij het *portret van Philip, Lord Wharton* uit de National Gallery of Art, Washington (afb. 6).⁸⁷ Het werk, uit hetzelfde jaar als zijn aankomst in Engeland (1632), staat volgens Larsen in sterk contrast met de werken die hij de jaren ervoor in Antwerpen maakte. Het meest opvallend aan deze nieuwe aanpak volgens Larsen is een breed scala aan kleuren en lichte tinten, wat hij overigens voor een deel toeschrijft aan de toen geldende mode in Engeland.⁸⁸ Volgens Larsen '... there is no doubt that the artist made immediate use of the opportunity to clothe his work in shimmering light'⁸⁹. Zonder het te weten heeft Larsen hier misschien meer gelijk in dan hij wist, aangezien Lord Wharton gekleed gaat in een kostuum dat voor een aanzienlijk deel gebaseerd is op de fantasie van de kunstenaar.

⁸⁶ L. van Puyvelde, *Van Dyck*, Hasselt 1959.

⁸⁷ E. Larsen, 'Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry', *Art Journal* 31 (1972) nr. 3, pp. 252-260.

⁸⁸ De kostuums die Van Dyck in Engeland schilderde zijn slechts voor een deel op werkelijke kostuums gebaseerd. Voor een uitvoerige studie naar Van Dycks benadering van het kostuum in zijn Engelse portretten zie Gordenker 2001 (zie noot 75).

⁸⁹ Larsen 1972 (zie noot 87), p. 253.

Naast 'the heightened palette' ziet Larsen in de portretten vanaf 1632 een meer decoratieve benadering: 'One can consider the heightened palette as one of the outstanding characteristics of Van Dyck's English style, joined to an abandonment of sculptural treatment and the adoption of a flatter, prettier and more decorative approach'⁹⁰. Larsen vervolgt zijn betoog met te stellen dat: '...everything is slanted toward ornamental effect, rather than penetrating psychology'⁹¹. Volgens Larsen is nadruk op de uitvoering van de portretten dus een belangrijk kenmerk van zijn Engelse werken. Hij noemt zelfs 'the magic of Van Dyck's touch'⁹² als reden voor zijn succes ten opzichte van de andere hofkunstenaars als Mytens en Van Somer.

De verandering in stijl schrijft Larsen overigens niet alleen toe aan de invloed van Titiaan, zoals we bij veel van de zeventiende-eeuwse bronnen konden lezen. Deze verandering moet volgens hem namelijk worden gezocht in het culturele milieu waarin Van Dyck zich begaf. Het is dus het hof van Karel dat Van Dyck besluiten zijn stijl te veranderen. Zoals de titel van zijn artikel doet vermoeden probeert Larsen het werk van Van Dyck te koppelen aan het Engelse hof en in het bijzonder aan de dichtcultuur aldaar. Maar hoewel zijn adellijke opdrachtgevers en aanverwanten zonder twijfel van invloed zijn geweest kan men afvragen in hoeverre zij van invloed waren op de manier waarop hij zijn werken uitvoerde.

In tegenstelling tot Larsen houdt Jeffrey M. Muller het slechts bij de beschrijving van één vaste stijl in zijn artikel *The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck*.⁹³ Volgens Muller streefde Van Dyck vanaf 1620 een gracieuze stijl na, die hij tot aan zijn dood in 1641 probeerde te perfectioneren. Muller baseert zijn theorie voor een groot deel op een schets die van Van Dyck in 1620 maakte en waarbij geschreven staat 'tis om een loechte maniere'.⁹⁴ Daarnaast gebruikt hij veel van de zeventiende-eeuwse biografieën om zijn theorie kracht bij te zetten. Deze 'loechte manier' of 'graceful style' uitte zich volgens Muller vooral in de technische uitvoering van Van Dyck. De uitvoering was volgens Muller zelfs de manier waardoor Van Dyck zijn gracieuze stijl ontwikkelde: 'Van Dyck constructed a style of graceful facility through the effort he made to perfect his style'⁹⁵. Onderaan dezelfde pagina vervolgt hij de these met te stellen dat Van Dyck deze stijl verkreeg door de praktijk, het

⁹⁰ Larsen 1972 (zie noot 87), p. 253.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., p. 254.

⁹³ J.M. Muller, 'The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck', in: A.K. Wheelock e.a. (red.), *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1, pp. 27-36.

⁹⁴ Ibid., p. 30, afb. 4.

⁹⁵ Ibid., p. 32.

schilderen zelf. 'By bringing together different characteristics such as tender flesh color, elongated proportions, tension between freedom and control in brushstrokes, and an "air" that suffuses his pictures, Van Dyck formed a style, like "light, fine white bread," representative of grace.'⁹⁶

Hoewel er veel te zeggen valt voor deze omschrijving lijkt Muller met 'the Art of Van Dyck' toch vooral zijn historiestukken te bedoelen. Vreemd genoeg laat hij zijn portretten buiten beschouwing, terwijl het late oeuvre nagenoeg alleen maar portretten bevat. De vraag is dan of deze stijlomschrijving ook kan gelden voor de late Engelse portretten. Deze lijkt in ieder geval in overeenstemming te zijn met veel van de eerder besproken bronnen.

Misschien wel de belangrijkste recente bron in verband met dit onderzoek is de tekst *Van Dyck in England* geschreven door Oliver Millar (1923-2007) in de meest recente monografie over Van Dyck.⁹⁷ Millar kan gezien worden als een van de grootste experts van Van Dyck en in het bijzonder diens verblijf in Engeland.⁹⁸

Ook bij Millar vinden we veel van de eerder genoemde woorden bij de beschrijving van Van Dycks late portretten. Wederom komt Van Dycks 'greater variety of touch'⁹⁹, oftewel de wisseling in kwaliteit naar voren. 'In the years in which he [Van Dyck] was working in London there is a considerable variety in the way in which Van Dyck actually handled his paint. His touch appears to become increasingly bold, free, and simplified.'¹⁰⁰ Als voorbeeld hiervan geeft hij het portret van *Willem II en zijn bruid Maria Stuart* (afb. 7), uit hetzelfde jaar dat Van Dyck zou komen te overlijden (1641). Maar hoewel de kleuren wat bleek zijn en de achtergrond wat simpel, lijkt de afwerking van het haar en kleding nog steeds de *finishing touch* van Van Dyck te dragen (detail afb. 7). Daar komt bij, zoals Millar zelf ook erkent, dat veel van het maakproces werd overgedragen aan assistenten tegen het einde van Van Dycks carrière.

De portretten waar Van Dyck zelf de meeste tijd aan besteedde 'are beautifully worked', zoals *Karel I te paard met M. de St. Antoine* uit de Royal Collection (afb. 8). Meer dan in de hiervoor besproken teksten maakt Millar gebruik van een scala aan daadwerkelijke

⁹⁶ Met 'light, fine white bread' zinspeelt Muller op een vergelijking door Marco Boschini van de stijl van Van Dyck met die van Titiaan uit 1660. Ibid. pp. 33-4.

⁹⁷ O. Millar, 'Van Dyck in England' in: S.J. Barnes e.a. (red.), *Van Dyck a complete catalogue of the paintings*, New Haven and London 2004, pp. 419-428.

⁹⁸ Hij werkte onder andere als 'Surveyor of the Queen's Pictures' en was de eerste 'Director of the Queens Pictures' en beschikte zodoende over een groot aantal Engelse werken van Van Dyck. De focus van Millar ligt hierdoor vooral bij de portretten in opdracht van het Engelse koningshuis.

⁹⁹ Millar 2004 (zie noot 96), p. 422.

¹⁰⁰ Ibid.

voorbeelden. Andere portretten zijn volgens Millar: '... finely painted with extreme delicacy and the fluency of watercolour, with the 'slingerende penceelstreken' (...) which Van Dyck himself particularly advocated, especially in painting hair'¹⁰¹. Ondanks het feit dat Millar met veel voorbeelden komt van werken in zijn beschrijving, lijkt het er toch op dat de zeventiende-eeuwse teksten, zoals de observaties van Marshall, de boventoon blijven voeren.

Anders dan in de zeventiende-eeuwse literatuur lijkt Van Dycks 'penseel' niet de boventoon te voeren in de omschrijving van zijn werk door Millar. Net als bij Muller is het 'the essential grace' die zo karakteristiek is aan zijn portretten: '... a quality fully developed in the service of his patrons in Italy, under the influence of Titian (...) and is to be seen in its most advanced form in the finest portraits he painted in London: with those 'sweet and well-proportioned figures' with their nonchalance or *sprezzatura*, even a certain well-controlled disdain, their combination of movement and momentary poise, the keen or languishing glance revealing the artist's perception of his sitter's personality, the whole enhanced by a well-organized architectural framework or an airy outdoor setting: these were the chief ingredients in the formation of style which effected a revolution in the history of British painting'¹⁰². De uitvoering, zijn daadwerkelijke manier van schilderen, lijkt voor Millar dus geen hoofdingrediënt te zijn.

Maar wat als we nu verder kijken naar hoe deze Britse schilderkunst, waar Millar zo nadrukkelijk aan refereert, zich ontwikkelde? Gaat het in de werken, van bijvoorbeeld Thomas Gainsborough (1727-1788), niet ook sterk om de manier waarop het is geschilderd, zoals te zien is in het portret van *The Honourable Mrs Graham* (afb. 9)? Vreemd genoeg stelt Millar op de laatste pagina, wanneer hij benadrukt dat Van Dyck veel gebruik maakte van assistenten bij het vervaardigen van zijn late portretten, dat 'students of the period will call to mind a number of competent portraits painted in the Van Dyckian manner but perhaps lacking his sensitivity or even the characteristic purfunctory touches of his last manner'¹⁰³. Is de penseelvoering dan toch wel een hoofdingrediënt?

De flarden aan informatie, overgeleverd aan ons door Van Dycks tijdgenoten, lijken vooral de boventoon te voeren in de beschrijving van zijn stijl en uitvoering, ondanks de komst van moderne onderzoekstechnieken ofwel wat er met het blote oog valt te ontdekken. In het bijzonder de tekst van Marshall lijkt leidend te zijn bij het beschrijven van zijn manier

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., p. 424.

¹⁰³ Ibid., p. 426.

van opvatten. Dit terwijl grondige observaties en voorbeelden van werken ter illustratie vaak ontbreken. Het lijkt wel of de moderne kunsthistorici bij de bespreking van zijn late portretten enige terughoudendheid hebben bij de bespreking van Van Dycks schildertechniek, omdat veel van de werken niet volledig door hemzelf zijn geschilderd. Maar valt er ondanks de grote hoeveelheid aan atelierwerk toch niet heel erg veel te zeggen over zijn techniek? Of heeft Millar gelijk door zijn manier van uitvoeren niet op te nemen in de lijst van kenmerken?

In het volgende stuk zal aan de hand van technische gegevens en voorbeelden van werken worden gekeken of Van Dyck wel deed wat hij (volgens Marshall) zei en of dit in overeenstemming is met de voorgaande beschrijvingen van zijn werk.

Van Dycks schildertechniek: voorbeelden en technische studies

Voor het onderzoek naar de late schildertechniek van Van Dyck zijn twee bruikbare studies gepubliceerd. De eerste *Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and Three Paintings in the National Gallery of Art*¹⁰⁴ dateert uit 1990 en is geschreven naar aanleiding van de grote overzichtstentoonstelling over Van Dycks werk in de National Gallery of Art, Washington. De tweede, uit 1999, is afkomstig uit de *National Gallery Technical Bulletin*, waar een heel volume is besteed aan de schildertechnieken van zowel Van Dyck als ook Rubens. Hoewel alle artikelen in dit volume in zekere zin waardevol zijn voor dit onderzoek, is het artikel van Ashok Roy *The National Gallery Van Dycks: Technique and Development*¹⁰⁵ het meest bruikbaar op gebied van technische gegevens.

Wat betreft de data die gebruikt zijn voor de artikelen moet worden opgemerkt dat beide musea alleen van hun eigen werken gebruik maken. Daarnaast richten ze zich niet specifiek op één periode binnen Van Dycks oeuvre, maar op een chronologische ontwikkeling van Van Dycks schildertechniek. Het doel van dit deel van het onderzoek is om de gegevens van beide artikelen te bundelen en deze naast de receptie van Van Dycks schildertechniek in zowel de zeventiende-eeuwse als de besproken contemporaine bronnen te zetten. Hierdoor kan de vraag of deze in overeenstemming met elkaar zijn worden beantwoord.

¹⁰⁴ C. Christensen, M. Palmer en M. Swicklik, 'Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and Three Paintings in the National Gallery of Art', in: A.K Wheelock e.a., *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1, pp. 45-52.

¹⁰⁵ A. Roy, 'The National Gallery Van Dycks: Technique and Development', *National Gallery Technical Bulletin* (1999) 20, pp. 50-83.

Het eerste artikel komt qua opzet het dichtste bij een vergelijking tussen Van Dycks eigen gedachtes en zijn werken. Helaas is de hoeveelheid vergelijkingsmateriaal beperkt, aangezien slechts drie werken worden besproken en slechts één daarvan een Engels werk betreft (wat overigens ook nog eens zeer vroeg Engels werk betreft). Daarnaast is de Engelse vertaling van de tekst van dr. Thomas Marshall op sommige plekken nogal veralgemeniseerd. Zo ontbreekt een directe vertaling van het stuk over de afwerking van het werk, in het bijzonder het haar, met de 'slingerende penceelstreken'. Het tweede artikel is in die zin bruikbaar, aangezien daar verschillende (late) Engelse werken zijn opgenomen.

In het nu volgende stuk zal een viertal Engelse portretten worden besproken, vervaardigd over de periode 1632-39. Op deze manier kan een volledig beeld worden gegeven over Van Dycks daadwerkelijke late schildertechniek in relatie tot de eerdere bronnen. De vier werken samen omvatten zowel enkel- als dubbelportretten, typische opdrachtgevers voor zijn Engelse periode en portretten van mannen als van vrouwen. Hierdoor kan er een compleet, gevarieerd beeld worden gegeven van Van Dycks late schildertechniek. Het enige probleem is dat de werken waar technische informatie over beschikbaar is vaak alleen de kwalitatief hoogstaande werken betreffen. In dit geval zijn het allemaal museumstukken die tot de vaste opstelling van de beide musea behoren. Men zou zich dus kunnen afvragen hoe 'typisch' deze werken zijn in relatie tot Van Dycks atelierpraktijk en visie omtrent schildertechniek. Met deze kritische noot in het achterhoofd zullen de portretten nu los van elkaar in chronologische volgorde worden besproken.

Portret 1. *Philip, Lord Wharton, 1632* (afb. 6), National Gallery of Art, Washington D.C.

Het portret van *Philip, Lord Wharton* is een mooi voorbeeld van Van Dycks vroege periode in Engeland. In vergelijking met de twee Italiaanse portretten, besproken in het artikel van Christensen en haar collega's, is het vroege Engelse portret minder complex in uitvoering.¹⁰⁶ Door de simpele gelaagdheid van de verf is er meer gelegenheid om snelle, levendige penseelstreken te gebruiken. Daarnaast, door gebruik te maken van een goed uitgewerkte onderschildering, heeft het werk in vergelijking met de Italiaanse werken een levendiger kleurenschema, aangezien de lagen erboven gezet zijn in transparante verfstroken.

In de meeste stukken van het schilderij heeft Van Dyck slechts gebruik gemaakt van twee lagen verf en in sommige gedeeltes van alleen de grondlaag: 'Highlights are added over

¹⁰⁶ Christensen e.a. 1990-1 (zie noot 103), p. 51.

the first layer in opaque impastoed strokes; shadows are glazed over it in thin transparent paint; the tone of the underpainting shows in the spaces between highlight and shadow as the middle tone¹⁰⁷. Alleen de handen en het gezicht zijn nat-in-nat in één laag geschilderd, maar wel op een meer geraffineerde manier dan het geval is op de werken uit Italië. De onderlaag speelt zichtbaar een belangrijke rol in het eindresultaat. Dit is vooral te zien in de manier waarop Van Dyck de suggestie van zowel de stof als de kleur bewerkstelligt door het contrast van de onderschildering met de daarop aangebrachte losse toetsen die de highlights markeren. Ondanks de weldoordachte aanbreng van verf in het doodverfstadium moest Van Dyck op enkele plekken afwijken van zijn plan, te zien in de scheiding tussen de gele mantel en de 'paarse' onderkleding.

Door middel van een vrij ongecompliceerd, simpel palet en door veel gebruik te maken van de grond en onderste laag verf is het portret van *Philip, Lord Wharton* een stuk ongecompliceerder dan de door Christensen besproken Italiaanse werken. Hiermee sluit het aan bij Van Dycks advies om al in de eerste laag 'de figuren al strecks in werk te stellen'¹⁰⁸. Desalniettemin is er een aantal kleine veranderingen te ontdekken in de 'omstreck', Van Dyck heeft het dus niet 'so folmaecktelick' gedaan dat hij 'geen reden mocht hebben om daer in iets te veranderen'¹⁰⁹. Van Dycks eigen woorden zien we misschien nog wel het meeste terug in de hoogsels die hij in duidelijk zichtbare 'slingerende penceelstreken' heeft uitgevoerd, het beste zichtbaar in het detail van de glinsterende mouw.

Portret 2. *Lady Elizabeth Thimbelby and Dorothy, Viscountess Andover, 1637* (afb. 10), National Gallery, Londen

Het portret van de zussen *Lady Elizabeth Thimbelby and Dorothy, Viscountess Andover* valt, in tegenstelling tot het hiervoor besproken portret, in de periode na 1635. Vanaf die periode is er sprake van de atelierpraktijk die eerder in het onderzoek al is omschreven.

Het doek is van gebruikelijk formaat voor een dubbelportret en gemaakt van een tamelijk grof stuk linnen. Hierover is een dubbel grond gezet, waarvan de onderste roodbruin is en de bovenste in een grijsbruine middentoon. Net als bij het portret van *Philip, Lord Wharton* is op verschillende plekken de (bovenste) grondlaag te zien, maar wel in mindere mate. Ook het doodverfstadium toont een sterke overeenkomst met het hiervoor besproken

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Vey 1960 (zie noot 11), p. 194.

¹⁰⁹ Ibid.

portret, aangezien Van Dyck de belangrijkste vormen al in een eerste warmbruine laag verf heeft aangebracht. Zelfs de krullen op het voorhoofd van Lady Elizabeth waren in de eerste schets (de omstrekk) al opgenomen. Desondanks heeft Van Dyck hier en daar wat veranderingen aangebracht, zo is bijvoorbeeld een aanvankelijk geplande zuil rechts van Viscountess Dorothy volgens Roy weggelaten.¹¹⁰

Het palet is net als in het vorige portret vrij standaard, waarbij Van Dyck gebruik maakt van lijnzaadolie als bindmiddel. Zoals blijkt uit het artikel van Raymond White, afkomstig uit hetzelfde bulletin, gebruikte Van Dyck, net als vele andere kunstenaars uit de tijd, bijna altijd lijnzaadolie als bindmiddel.¹¹¹

In vergelijking met het portret van *Philip, Lord Wharton* is het hier besproken werk niet anders uitgevoerd. Wederom zijn grote delen van het portret in een eerste tekening over de grond heen gezet en daarna op een vrij simpele manier uitgewerkt. De hoogsels zijn in vergelijking met het eerdere portret wel iets geraffineerder, wat te verklaren is door het verschil in kleding. De stof op het portret van *Philip, Lord Wharton* vroeg om een wat stoutere toets dan de draperieën van de twee zussen. Desondanks zijn er nog genoeg 'slingerende penceelstreken' zichtbaar in bijvoorbeeld de afwerking van het haar of de vleugels van de putto (detail afb. 10).

Portret 3. *Equestrian Portrait of Charles I, 1637-8* (afb. 11), National Gallery, Londen

Het ruitersportret van de Engelse koning is qua omvang en opdrachtgever nogal verschillend van de andere portretten die hier besproken worden. In tegenstelling tot de andere werken bestaat het doek uit twee delen met een visgraatweefsel. Daarop is een dubbele grond geplaatst bestaande uit een dunne bruinrode laag met daaroverheen een dikkere laag van bruingrijs. Wederom is gebruik gemaakt van een uitvoerige ondertekening geschilderd in een donkerbruine doorschijnende verf. Op verschillende plekken is de verf nog te zien, bijvoorbeeld in de takken boven het hoofd van Karel.

Helaas is er niet heel veel technisch materiaal-onderzoek gedaan om de uitvoering helder voor ogen te krijgen, daarnaast is de vernislaag verkleurd waardoor alles wat donkerder lijkt. Van Dyck heeft, in tegenstelling tot eerder onderzoek, ook specifiek gebruik gemaakt

¹¹⁰ Roy 1999 (zie noot 104), p. 75.

¹¹¹ R. White, 'Van Dyck's Paint Medium', *National Gallery Technical Bulletin* (1999) 20, pp. 84-88.

van een wat somber palet en de verf is hier en daar verkleurd.¹¹² Desalniettemin zijn de hoogsels, in het bijzonder te zien in de mouw en schouder van de knecht aan de rechterzijde, nog steeds op eenzelfde manier geconstrueerd, zij het wat stouter (detail afb. 11). De reden voor een wat meer gedurfde toets heeft waarschijnlijk vooral met het formaat van het werk te maken.

**Portret 4. *Lord John Stuart and his brother, Lord Bernard Stuart, 1638-9* (afb. 12),
National Gallery, Londen**

Het portret van *Lord John Stuart and his brother, Lord Bernard Stuart* is volgens Ashok Roy zeer typisch voor zijn late schildertechniek '... in which all painterly attention is devoted to the figures of the sitters and their draperies and little to the background and setting, which are left in a cursory sketchy state'¹¹³. Meer nog dan in de andere portretten wordt de beschouwer getrokken naar de glinsterende stoffen waarin de broers gekleed gaan. De houdingen dragen hier sterk aan bij, in het bijzonder die van Lord Bernard die bijna als een fotomodel de glinsterende stof met zijn rechterhand vasthoudt (detail afb. 12).

Anders dan bij de voorgaande portretten is hier gebruik gemaakt van een enkele lichtbruine grond. Hierop is zeer gedetailleerd, in dunne donkere verf een ondertekening aangebracht, nog uitvoeriger in detail dan de eerder beschreven werken. Met name langs de randen van de kleding is de ondertekening met het blote oog te zien. Aan het gelaat van Lord Bernard lijkt Van Dyck het meeste aandacht besteed te hebben, aangezien Van Dyck daar een ovale lap verf aanbracht '...made up of a layer of charcoal black pigment beneath the thin brown background, (...) evidently used to frame and place the head before it was painted'¹¹⁴.

De achtergrond is duidelijk in rappe penseelstreken neergezet, het beste zichtbaar in de linker-benedenhoek van het schilderij (detail afb. 12). Wederom zijn ook de lichtste details in het haar, maar vooral in de stof van de kleding, op zeer geraffineerde wijze geschilderd. De treffende penseelstreken zorgen voor een zeer geloofwaardige stofuitdrukking, die we bij de eerdere portretten ook al tegenkwamen.

Wat betreft de portretten hier besproken hield Van Dyck zich in Engeland aan een vaste schildertechniek, waarbij een weldoordachte ondertekening in een vaak bruine of rode

¹¹² Gregory Martin was eerder in de veronderstelling dat de verf waarmee Van Dyck de lucht had geschilderd ernstig was beschadigd. Roy 1999 (zie noot 104), p. 79, noot 43.

¹¹³ Roy 1999 (zie noot 104), p. 80.

¹¹⁴ Ibid.

tint een belangrijke rol speelde. Deze ondertekening, samen met een vaak ongecompliceerde verflaag en hier en daar wat glacislagen vormden samen de belangrijkste vormen. Het geheel werd voltooid door het aanbrengen van de hoogsels met zeer verfijnde, virtuoze penseelstreken. Vanwege het gebruik van glimmende stoffen nemen deze 'highlights' een prominente rol in het eindresultaat in. De techniek van Van Dyck is vergeleken met andere kunstenaars niet opvallend anders. Het is met name de trefzekerheid waarmee Van Dyck zich lijkt te onderscheiden van zijn tijdgenoten.

Het portret dat Gerard van Honthorst (1592-1656) maakte van Willem II en zijn vrouw Maria Stuart illustreert dit verschil op een interessante wijze aangezien Van Dyck, zoals we eerder al hebben kunnen lezen, de twee ook heeft verbeeld (afb. 7). Honthorst's *Portret van Willem II (1626-50), prins van Oranje, en zijn echtgenote Maria Stuart (1631-60)* is slechts een aantal jaren na de dood van Van Dyck geschilderd en doet op verschillende manieren denken aan de late stijl van zijn overleden collega (afb. 13). De jurk van Maria Stuart is zonder twijfel geïnspireerd door Van Dycks 'careless romance' kostuum waarbij de kanten kragen en manchetten worden weggelaten en er fantasie-elementen, zoals een grote hoeveelheid aan parels en diamanten, worden toegevoegd.¹¹⁵ Het goudbrokaten gordijn lijkt overigens direct te zijn overgenomen van het portret van Van Dyck. Van Honthorst had naar alle waarschijnlijkheid toegang tot dit werk aangezien deze in bezit was van de moeder van Willem II, Amalia van Solms (1602-1675).

Maar wanneer we kijken naar de technische uitvoering van de beide portretten is er een aantal duidelijke verschillen merkbaar, in het bijzonder de wijze waarop de hooglichten zijn aangebracht. In vergelijking met Van Dyck is de lichtval op het portret van Van Honthorst vrij vlak en ontbreken er de duidelijk losse toetsten die wel aanwezig zijn in het werk van zijn Vlaamse collega (afbn. 7 en 13). Ook de afwerking van de huid mist de teerheid die Van Dyck wel vaak weet te bereiken. Het is niet dat Van Honthorst geen hoogsels aanbrengt, het is vooral dat Van Dyck er zichtbaar meer aandacht aan lijkt te besteden. Het is precies dit verschil dat er uiteindelijk voor zorgt dat het portret van Van Dyck wel de levendigheid heeft die het portret van Van Honthorst lijkt te missen.

Eenzelfde kritiek is ook terug te vinden in Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt* (1678) waar hij in het hoofdstuk 'van de Handeling of maniere van schilderen' Honthorst gebruikt als voorbeeld van een

¹¹⁵ Het kostuum van Maria Stuart is bij Van Honthorst misschien wel meer Van Dyckiaans dan in het werk van zijn overleden collega, aangezien deze een werkelijk bestaand kostuum heeft geschilderd. De makers en de kosten van de kostuums die te zien zijn op het portret van Van Dyck zijn zelfs ten dele bekend. Barnes 2004 (zie noot 5), pp. 616-7.

schilder die zijn werken niet juist weet te voltooien. 'Een goet begin behoort moet te geven, maer de grootste kunst is, wel te voleynden'¹¹⁶ was het credo van Van Hoogstraten. In zijn latere carrière verviel Van Honthorst volgens Van Hoogstraten 'tot een stijve gladdicheyt'¹¹⁷, waardoor hij niet meer aan de vereisten van Van Hoogstraten voldeed. Van Dyck lijkt beter aan te sluiten bij de woorden van zijn tijdgenoot, hetgeen zowel uit zijn woorden als zijn penseelstreken blijkt. Beide schilders hechten veel belang aan het laatste stadium, het afwerken.

¹¹⁶ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, p. 234.

¹¹⁷ *Ibid.*

Autem Titiani imprimis aemulus. Titiaans invloed op Van Dycks schildertechniek

Zoals we hebben kunnen lezen wordt er, zowel in de contemporaine als de hedendaagse literatuur, meerdere malen een verband gelegd tussen het werk van Van Dyck en dat van zijn Venetiaanse collega Titiaan. Dit is niet verwonderlijk aangezien de belangrijkste Engelse opdrachtgevers zoals Lord Arundel en koning Karel I, maar ook Van Dyck zelf, tot de belangrijkste verzamelaars van het werk van de zestiende-eeuwse meester behoren.¹¹⁸ Van Dyck werd in Engeland zelfs beschreven als een geduchte concurrent van Titiaan: 'autem Titiani imprimis aemulus'¹¹⁹.

Misschien wel de meest directe vergelijking tussen de twee schilders is gelegd door Marco Boschini in zijn *La Carta del Navegar Pitoresco* (1660).¹²⁰ Boschini's tekst is interessant zowel binnen het receptieonderzoek naar Van Dycks manier van schilderen, als in het onderzoek naar de verwantschap met Titiaan. In zijn lofdicht op de Venetiaanse schilderkunst prijst Boschini (1613-1678) de plafondschilderingen die Titiaan maakte voor de Santo Spirito in Venetië (nu in de Santa Maria della Salute) met de volgende woorden: 'Questo è dessegno! questo è colorito! Questo xè natural! questa è maniera'¹²¹. Om zijn lof voor Titiaan kracht bij te zetten vervolgt Boschini de tekst met de invloed die fresco's hadden op een andere kunstenaar, niemand minder dan Antoon van Dyck. De tekst, niet vaak genoemd in moderne bronnen, speelt een belangrijke rol in het eerder besproken onderzoek van Jeffrey Muller. Muller gebruikt de tekst vooral om te onderstrepen dat Van Dycks werk niet te gemakkelijk moet worden geplaatst aan de kant van de slechts met kleur spelende Venetianen, in het kunstdebat tussen de meer theoretische Florentijns/Romeinse school en de meer praktische Venetiaanse.

In het licht van dit onderzoek is het vooral interessant om op te merken dat Van Dyck al zeer vroeg in verband wordt gebracht met specifieke kenmerken van Titiaan. Bovendien weten we om welke werken het gaat. Het oeuvre van Titiaan is zeer omvangrijk en er bestaat nogal een verschil in uitvoering als het gaat om zijn vroegere en latere werken. De werken in kwestie dateren uit de jaren veertig van de zestiende eeuw en vallen daarmee in het midden

¹¹⁸ Voor de algehele impact van Titiaan in Engeland zie Sophie Reinhardt, *Tizian in England Zur Kunstrezeption am Hof Karls I*, Frankfurt am Main 1999. Voor de specifiek de schilderijencollectie van Van Dyck zie Jeremy Wood, 'Van Dyck's 'Cabinet de Titien': Contents and Dispersal of His Collection', *The Burlington Magazine* 132 (1990) nr. 1051 (oktober), pp. 680-695.

¹¹⁹ De uitspraak komt van Baldwin Hamey en dateert van ca. 1641, het jaar dat Van Dyck komt te overlijden. Millar 2004 (zie noot 96), p. 420.

¹²⁰ M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venetië 1660.

¹²¹ *Ibid.*, p. 166.

van Titiaans carrière. Betekent dit dat Van Dyck vooral in de werken uit die periode was geïnteresseerd? Niet altijd wanneer men Van Dyck met Titiaan vergelijkt heeft men het over een specifieke periode. Hetzelfde geldt voor Van Dycks oeuvre, want welke periode had Boschini voor ogen in het licht van de vergelijking? Het meest logische lijkt zijn Italiaanse periode, aangezien deze werken het makkelijkst te bezichtigen waren voor Boschini. Daarnaast is het niet duidelijk of het gaat om de invloed op specifiek Van Dycks portretten. Het meest voor de hand liggend is dat Boschini hier zijn historiestukken bedoelt, aangezien het voorbeeld van Titiaan ook religieuze werken betreft.

Ondanks dit is het de moeite waard te kijken op welke manier Van Dyck op Titiaans werk reageert in de woorden van Boschini:

'Quel' Antonio Vandich sì valoroso, / Hà fato notomia de sta Pitura / Co'l copiar sto dasseno, e sta bravura, / E dir: sta volta me fazzo famoso. / Perche chi no' colpisse in sta maniera, / E no' masena el gran sù sto molin, / Mai farà pan bufeto, bianco, e fin'¹²²

In het kader van de daadwerkelijke uitvoering is het duidelijk dat Van Dyck op zoek was naar raffinement, naar het 'lichte en fijne witte brood' afkomstig van de Venetiaanse molen. In zekere zin sluit dit aan op de in de inleiding genoemde kritiek op de schilderwijze van Frans Hals in Houbraken. Als Hals wat verfijnder te werk was gegaan had ook hij de juiste mix gevonden. Vooral de toevoeging 'me fazzo famoso' is veelzeggend; was het zichtbare verwantschap aan Titiaan misschien wel niet de reden voor zijn succes? De vergelijking van Boschini is misschien niet bevredigend genoeg om precies te kunnen aanwijzen op welke manier Van Dyck zich door Titiaan heeft laten inspireren, het toont vooral de cruciale rol van Titiaan aan binnen de ontwikkeling van Van Dyck. De tekst toont helaas niet direct aan dat Van Dyck zich op het gebied van uitvoering door Titiaan liet beïnvloeden.

Om erachter te komen of dit wel het geval was en zo ja *hoe* Van Dyck zich op het gebied van schildertechniek heeft laten inspireren door Titiaan zal nu op twee manieren gekeken worden hoe Van Dyck bekend kan zijn geweest met zijn werk. Ten eerste de theoretische manier: hoe kwam Titiaan tot Van Dyck via de beschrijvingen die voor hem beschikbaar waren en had dit zijn weerslag op Van Dyck? De tweede manier leidt langs de daadwerkelijke voorbeelden van werken die voor Van Dyck voor handen ware. Welke werken

¹²² Boschini 1660 (zie noot 117), pp. 166-7.

heeft hij daadwerkelijk bestudeerd en naar welke periode binnen het oeuvre van Titiaan ging Van Dycks aandacht?

Omdat Van Dyck is opgeleid bij twee van de meest vooraanstaande kunstenaars van Antwerpen in die tijd moet hij naar alle waarschijnlijkheid goed bekend zijn geweest met de geschriften van onder andere kunsttheoretici als Dolce, Vasari en Van Mander. Vasari maakt in zijn 'vita' gewijd aan Titiaan een belangrijke tweedeling in het oeuvre van de Venetiaanse schilder. 'Het is echter wel zo dat de methode die Titiaan in deze laatste werken volgde sterk afwijkt van die welke hij in zijn jeugd toepaste: de eerste werken zijn namelijk ongelofelijk verfijnd en nauwgezet uitgevoerd, om zowel van dichtbij alsook van een afstand te worden gezien; maar deze laatste zijn gedaan in forse, brede streken en met kleurvlekken, zodat men van nabij niet veel ziet, terwijl ze van een afstand volmaakt blijken te zijn'¹²³. Deze methode, ook wel bekend onder de naam *pittura di macchia*, kreeg volgens Vasari veel navolging, maar werd niet door iedereen goed begrepen. Volgens Vasari zijn er veel onbeholpen werken tot stand gekomen omdat de kunstenaars, om de indruk te wekken dat zij over veel ervaring beschikten, dachten dat het een methode was die weinig inspanning vereiste. Vasari beweerde het tegenovergestelde: 'deze door hem gevolgde methode is verstandig, mooi en wonderbaarlijk, want zo wekken de schilderijen de indruk te leven en te zijn geschilderd met groot vakmanschap, terwijl de inspanningen worden verdoezeld'¹²⁴. Vanwege de onzichtbare inspanning wordt de late stijl van Titiaan vaak in verband gebracht met de term *sprezzatura*, de beredeneerde nonchalance die Baldassare Castiglione (1478-1529) introduceerde in zijn *Libro del Cortegiano* (1528). Van dit boek moet Van Dyck zeker van op de hoogte zijn geweest. In 1561 was er al een Engelse vertaling verschenen en de in 1660 uitgekomen Nederlandse versie, hoewel twintig jaar na het overlijden van Van Dyck, geeft blijk van de blijvende populariteit van het werk van Castiglione.¹²⁵

De eerste die deze term overigens introduceerde in de kunstliteratuur was de Venetiaan Lodovico Dolce in zijn in 1557 verschenen *Dialogo della pittvra*. De schilder diende een zeker evenwicht te bewerkstelligen in het coloriet: 'una certa conueneuole sprezzatura, in modo, che non ci sia ne troppa uaghezza di colorito, ne troppa politezza di figura: ma si uegga nel tutto una amible sodezza'¹²⁶. Bij deze uitleg van de term *sprezzatura*

¹²³ Giorgio Vasari (red. Henk van Veen), *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten.*, dl. 2, Amsterdam 2007⁴ (1990-2), p. 325.

¹²⁴ Vasari 2007 (zie noot 37), pp. 325-6.

¹²⁵ Gedurende de zeventiende eeuw verschenen er ook meerdere aanverwanten geschriften, zoals Henry Peachams *The Compleat Gentleman* uit 1634.

¹²⁶ L. Dolce, *Dialogo della pittvra*, Venezia 1557, p. 40.

past de late stijl van Titiaan minder goed. Dolce is juist uit op een aangename soliditeit die er alleen kan zijn wanneer de verf niet te ruw maar ook niet te gepolijst is, hetgeen eerder bij de werken uit de jaren 1540/50 van de Venetiaanse schilder lijkt te passen.¹²⁷

Ook buiten Italië vond de term zijn weg in de kunsttheoretische literatuur. Karel van Mander, waar Van Dyck misschien wel het meest bekend mee moet zijn geweest, volgt in zijn levensbeschrijving van Titiaan in *Het schilderboeck* bijna letterlijk de tekst van Vasari: 'eerst maeckte hy [Titiaan] zijn dingen heel net, datmen soo geern van by als van verre sagh: en ten lesten wrocht hy zijn dinghen met cloecke pinceel-streken henen, en ghevleckt, soo dat het van by geen perfectie, maer van verre te sien, goeden welstandt hadde'¹²⁸. Net als Vasari raadt Van Mander de latere manier van schilderen af, want: 'vele, die dit hebben willen volghen, willende hun bewijsen te hebben veerdighe handelinghe, hebben gemaect dingen, die plomp, en onbequaem te sien waren'¹²⁹. Dit wederom met de reden dat de schilders ervan uitgingen dat deze handeling van het penseel simpel zou zijn.

Ondanks de waarschuwing van Vasari en Van Mander lijkt de jonge Van Dyck ervoor gekozen te hebben om juist de 'cloecke pinceel-streken' van de late Titiaan als uitgangspunt te nemen. Wellicht voelde hij zich zelfs aangespoord door de woorden van Van Mander en wilde hij laten zien dat hij beschikte over de 'veerdighe handelinghe' om de late stijl van Titiaan wel met succes na te volgen. In *Den grondt der edel vry schilder-const* stelt Van Mander de aankomende schilderjeugd zelfs voor een stilistische keuze die hier sterk mee samenhangt: 'Hier heb ick, o edel Schilder scholieren, V voor ooghen willen beelden en stellen Tweederley, doch welstandighe manieren ['net' of 'rouw'], Op dat ghy met lust u sinnen mocht stieren Tot het gheen' uwen gheest meest sal versnellen: maer soude doch raden u eerst te quellen'¹³⁰.

Hetzelfde lijkt niet te gelden voor zijn latere werk. Waar Frans Hals zich ontwikkelt als een schilder die steeds 'ghevlecter' gaat schilderen, lijkt Van Dycks werk wat verfijnder, wat meer het 'lichte en fijne witte brood' dat Boschini noemde. Het sterke impasto, vaak het duidelijkst te zien in de hoogsels op het voorhoofd, maakt steeds meer plaats voor delicatesere verfstroken. Dit laat zich laat illustreren door bijvoorbeeld zijn eerder genoemde *zelfportret*, *portret van een vijftigjarige oude man* en het *portret van Thomas Howard, Earl of*

¹²⁷ De tekst van Dolce is overigens uitgegeven ca. tien jaar voor het overlijden van Titiaan en nog voordat hij zijn aller 'vlekkerigste' werken maakte, zoals het veel gebruikte voorbeeld *Het villen van Marsyas* (1576) nu in Kroměříž, Tsjechië.

¹²⁸ C. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol. 177r.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid. fol. 48v.

Arundel uit 1621 (afbn. 3, 14 en 15). Al voor zijn vertrek naar Italië zien we dat Van Dyck verfijnder begint te schilderen en dat alleen de hooglichten nog in duidelijke verfstroken worden neergezet. De rest, hoewel iets schilderachtiger dan zijn late werk, is minder grof uitgevoerd.

Als we Van Dyck naast de theorie plaatsen lijkt hij steeds meer de weg van de aangename soliditeit van Dolce te volgen. Van Dycks ontwikkeling, van ruw naar net, lijkt zich ook te voltrekken binnen de ontwikkeling van de Italiaanse kunsttheorie. Zo zagen we al dat Boschini niet de late Titiaan als voorbeeld nam voor de vergelijking met Van Dyck in zijn lofdicht voor de Venetiaanse schilderkunst. Een opvallender citaat is te lezen in de *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* van Filippo Baldinucci (1624-1697). Hoewel Baldinucci vooral een pleitbezorger was voor de Florentijnse schilderschool prijst hij Van Dyck, duidelijk in het voetspoor van Bellori, om zijn delicate stofuitdrukking van de huid.¹³¹ Maar misschien nog interessanter is zijn beschrijving van Titiaans late werk. Hoewel Baldinucci in zekere zin de tekst van Vasari volgt geeft hij wel een interessante reden voor het gebruik van duidelijk zichtbare verfstroken door Titiaan. In de levensbeschrijving van de schilder Lodovico Cigoli (Lodovico Cardi, 1559-1613) valt te lezen dat: "Tiziano era solito di condurre le cose sue con grande accuratezza, ed amore; ma con dotte che l'aveva presso a lor fine, dava loro sopra alcuni colpi, come noi diremmo strapazzati, e questo faceva per coprire la fatica, e farle parere più maestrevoli (...)"¹³². In deze omschrijving van de late stijl van Titiaan gaat het niet om de algehele uitvoering van het werk in losse verfstroken, maar om 'alcuni colpi' die het werk voorzien van de hand van de meester. In zekere zin omschrijft Baldinucci hier wat Van Dyck lijkt te bedoelen met zijn 'slingerende penceelstreken', de virtueuze toetsen die de late portretten van de schilder voltooiën.

Zou Van Dyck aanvankelijk getracht hebben de late stijl van Titiaan te imiteren om te laten zien wat hij technisch in zijn mars had om vervolgens te zoeken naar een verfijndere penseelvoering die wat meer deed denken aan de vroegere werken van de Venetiaanse meester? Maria-Isabel Pousão-Smith heeft reeds aangetoond dat de term *sprezzatura* aanvankelijk in de kunsttheorie in verband werd gebracht met de vlekkerige *pittura di macchia* van Titiaan, maar dat dit in de loop van de zeventiende eeuw veranderde.¹³³ In de

¹³¹ Baldinucci lijkt de levensbeschrijving door Bellori min of meer direct te hebben overgenomen. Voor de complete *vita* door Baldinucci zie F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1728, pp. 279-283.

¹³² *Ibid.*, p. 34.

¹³³ Maria-Isabel Pousão-Smith, 'Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of 'Invisible Brushwork' in Seventeenth-Century Dutch Painting', in: J. de Jong e.a. (red.), *Virtus: virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500-1700*, Zwolle 2004, pp. 259-279 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54).

Nederlandse vertaling van Castigliones *Cortegiano* is de term namelijk vervangen door *lossigheydt* en deze is in de zeventiende-eeuwse kunsthistorie overgenomen.¹³⁴ In tegenstelling tot *sprezzatura* verwijst *lossigheydt* naar de letterlijke voering van het penseel. Zoals in de woorden van Van Hoogstraten: 'lossicheit van handeling tot het luchtige hair, het lillende loof, (...) 't schoone naeck, en het blinkende marber'¹³⁵. Uit de beschrijving van Van Hoogstraten blijkt overigens dat de voering van het penseel verschilt per onderdeel, zoals het 'luchtige hair' en het 'schoone naeck'. Misschien dat De Piles hier ook op doelde met zijn 'plus heureux pinceau'¹³⁶ in zijn beschrijving van het werk van Van Dyck.

Dat Van Dyck in verband kan worden gebracht met *lossigheydt* blijkt overigens ook uit het voorbeeld dat Van Hoogstraten geeft van een schilder die aansluit bij zijn woorden, namelijk Peter Lely (1618-1680). Lely is zonder twijfel Van Dycks belangrijkste navolger in Engeland, ook op het gebied van schildertechniek (afb. 16).

Van Dyck lijkt dus eerder de theorie van zijn tijd te volgen voor wat betreft de technische uitvoering. De aanvankelijk aanlokkelijke en invloedrijke beschrijving van Titiaans late, vlekkerige stijl lijkt gedurende zijn carrière af te zwakken. Desondanks doet de hiervoor genoemde uitleg van Titiaans late stijl door Baldinucci sterk denken aan de theorie van Van Dyck omtrent het voltooiën van zijn werk met de signatuur van de meester. Afgezien van de laatste toetsen voldoet Van Dyck meer aan de beschrijving van Boschini, die zowel in het werk van Titiaan als in dat van Van Dyck de verfijning prijst.

Is het dan misschien zo dat Van Dyck gefascineerd is geraakt door de wat vroegere werken van Titiaan? Sluiten deze dan wel aan op de uitvoering van zijn eigen portretten? Om deze vraag enigszins te kunnen beantwoorden kan het helpen te onderzoeken met welke werken van Titiaan Van Dyck bekend was.

Hoewel het onmogelijk is precies te weten welke werken Van Dyck allemaal gezien heeft is er toch een aantal belangrijke aanwijzingen. Zo hield Van Dyck gedurende zijn Italiaanse jaren een schetsboek bij waarin vele werken van Titiaan zijn opgenomen en is er vrij veel documentatie van belangrijke verzamelaars bewaard gebleven die een idee kunnen geven met welke werken hij bekend kan zijn geweest.

Het schetsboek dat Van Dyck bijhield gedurende zijn verblijf in Italië geeft blijk van de enorme waardering die hij had voor zijn Venetiaanse voorganger. Maar liefst

¹³⁴ In de vertaling staat: 'een lossigheydt gelijk het de Schilders noemen'. Ibid., p. 263.

¹³⁵ Van Hoogstraten 1678 (zie noot 115), p. 235.

¹³⁶ De Piles 1715 (zie noot 64), p. 403.

negenenvijftig, meer dan een kwart van de tekeningen, zijn gemaakt naar Titiaan. Anders dan men misschien zou verwachten zijn niet alle schetsen gemaakt naar originele schilderijen die Van Dyck is tegengekomen. Zoals David Jaffé heeft aangetoond zijn ook veel schetsen gemaakt naar kopieën en prenten naar originelen.¹³⁷ Verder meent Jaffé dat: 'Van Dyck's habit of recording Titian's works from prints and from painted replica's indicates that his main interest in the sketchbook was to capture the master's method of composition rather than his manner of painting'¹³⁸. Daarnaast ligt de focus vooral op historiestukken en minder op portretten. Hier en daar heeft Van Dyck wel zijn schetsen voorzien van bijschriften omtrent kleur en lichtval, maar het lijkt er niet op dat hij dit deed met het oog op het kopiëren van de schildertechniek van Titiaan. Jaffé oppert zelfs de mogelijkheid dat Van Dyck het schetsboek heeft bijgehouden als 'shopping list' voor Thomas Howard, Earl of Arundel of ter anticipatie op zijn eigen collectie Titiaans.¹³⁹

Het schetsboek is in verband met zijn late portretten vooral interessant als mogelijke inspiratiebron voor composities en motieven ontleend aan Titiaan. De invloed op zijn schildertechniek blijkt er in ieder geval niet echt uit. Of dit wel het geval is voor de werken die Van Dyck in de Engelse schilderijencollecties aantrof zal nu worden besproken.

Arundels interesse voor het werk van Titiaan, zoals net al bleek, uitte zich dan ook in een flink aantal werken van de Venetiaanse meester binnen zijn collectie. Zo bezat hij waarschijnlijk voor het vertrek van Van Dyck naar Italië al *Het villen van Marsyas* (afb. 17), een werk dat Van Dyck dus mogelijk gezien kan hebben toen hij in 1620 voor de eerste keer in Engeland was.

De graaf van Arundel was zeker niet de enige die interesse had in het werk van Titiaan. De jaren rond de regeerperiodes van Jacobus I en zijn zoon Karel I worden wel gezien als de eerste fase van gepassioneerde bewondering voor het werk van Titiaan in Engeland.¹⁴⁰ Via personen als Sir Dudley Carleton (1573-1632), die vanaf 1610 ambassadeur was in Venetië, kwamen vele werken in Engelse collecties terecht. Naast George Villiers (1592-1628), vanaf 1616 verheven tot Duke of Buckingham, behoorde ook Philip Herbert (1584-1650), Earl of Pembroke tot belangrijke verzamelaars. Het is van belang om op te

¹³⁷ D. Jaffé, 'New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* 143 (2001) nr. 1183 (oktober), pp. 614-624.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 616.

¹³⁹ Waarom Van Dyck specifiek geïnteresseerd was in het werk van Titiaan blijft onduidelijk. *Ibid.*, p. 624.

¹⁴⁰ Voor de fascinatie voor Titiaan in deze periode zie: Sophie Reinhardt, *Tizian in England: Zur Kunstrezeption am Hof Karls I*, Frankfurt am Main 1999 of voor de tweede fase van bewondering: Peter Humfrey, *The Reception of Titian in Britain. From Reynolds to Ruskin*, Turnhout 2013.

merken dat al deze verzamelaars ook belangrijke opdrachtgevers van Van Dyck zijn geweest, hetgeen lijkt te hebben bijgedragen aan de verwantschap tussen de twee kunstenaars.

De allerbelangrijkste van deze mecenasen is zonder twijfel Karel I van Engeland geweest. Wellicht in navolging van de genoemde Engelse adel en zijn vader en door zijn bezoek aan de Spaanse Koninklijke collectie in 1623 begon hij de werken van de Venetiaanse meester te verzamelen. Voorbeelden hiervan zijn de portretten van *Keizer Karel V met een hond* en *Doge Andrea Gritti* (afb. 18 en 19). Opvallend is dat uit de collecties niet echt een bepaalde voorkeur voor vroege of voor late werken spreekt. Waarschijnlijk was het feit dat Titiaan de werken had gemaakt belangrijker dan de periode en de techniek van de kunstenaar.

Hetzelfde geldt voor de werken die Van Dyck in zijn eigen collectie had, die ook wel bekend stond als het 'Cabinet de Titien'.¹⁴¹ Hoewel de meest beroemde werken, als de *Vendramin familie* (afb. 20) en *Perseus en Andromeda*, beide dateren uit het midden van de carrière van Titiaan, kan niet gesteld worden dat Van Dyck een bepaalde voorkeur had voor een periode binnen het oeuvre. Wel lijkt de collectie voornamelijk uit portretten te bestaan.

De vraag of Van Dyck zich op technisch gebied liet inspireren door de werken van Titiaan die voor hem binnen bereik waren is hiermee nog niet echt beantwoord. Aanleiding om dit wel te veronderstellen is de opdracht die Van Dyck kreeg toen hij in 1632 naar Londen kwam om voor Karel I te gaan werken. De koning bezat een aantal werken die bekend staan als de *serie van Romeinse keizers*. Vanwege de slechte staat van de werken werd hem gevraagd om een kopie te maken van *Vitellius* en *Galba* te restaureren. Uit het feit dat Van Dyck deze taak kreeg toebedeeld zou kunnen blijken dat hij het meest in de buurt zou komen van de uitvoering van het origineel. Helaas zijn deze werken zelf verloren gegaan. Ook voor zijn eigen collectie maakte hij door hemzelf uitgevoerde kopieën van werken die hij om de een of andere reden niet kon aanschaffen.¹⁴²

Wanneer we de genoemde voorbeelden van werken vergelijken met Van Dycks late portretten zien we bijvoorbeeld dat beide kunstenaars veel nadruk legden op de werking van licht op stoffen. Het mooiste voorbeeld hiervan is het portret van *Doge Andrea Gritti* (afb. 19). Hoewel de hoogsels op het portret van Titiaan wat meer pasteus zijn aangebracht dan we op de late werken van Van Dyck tegenkomen spelen ze wel de hoofdrol in het schilderachtige

¹⁴¹ De naam 'Cabinet de Titien' is afkomstig van de secretaris van Maria de Medici, Jean Puget de la Serre die de collectie in 1631 in Antwerpen bewonderde. Uit het verslag van zijn bezoek blijkt volgens Jeremy Wood dat Van Dyck de collectie duidelijk verbond als een opmerkelijke aanvulling op zijn eigen atelier. J. Wood, 'Van Dyck's 'Cabinet de Titien': The Contents and Dispersal of His Collection', *The Burlington Magazine* 132 (1990) nr. 1051 (oktober), pp. 680-695.

¹⁴² Waaronder een aantal religieuze werken. Zie voor een voorbeeld: Wood 1990 (zie noot 140), p. 693.

karakter van de kleding. Het gezicht en de baard daarentegen zijn een stuk verfijnder geschilderd. Dit verschil tussen kostuum en gelaat is ook te zien in de technische uitvoering van de *Vendramin familie*, hoewel dit werk over het algemeen iets verfijnder is geschilderd dan dat van de doge (afb. 20).

Wanneer we kijken naar vermoedelijk zijn laatste zelfportret zien we dit bijvoorbeeld ook (afb. 21). Het gezicht en het haar zijn op een delicate manier geschilderd, terwijl de witte stof van zijn kraag in krachtige, zichtbare stroken is neergezet. Het lijkt alsof Van Dyck in zijn late Engelse werk een middenweg heeft gevonden tussen het schilderachtige karakter van de oude en het verfijnde van de jonge Titiaan.

Een andere overeenkomst is de rol die het canvas speelt op het zelfportret en de werken van Titiaan. In bijna alle werken van Titiaan is de structuur van het doek duidelijk zichtbaar, waardoor het werk de kenmerkende korreligheid krijgt. Het zelfportret van Van Dyck toont ook duidelijk de structuur, maar dit lijkt eerder een uitzondering. De werken van Van Dyck die eerder aan bod kwamen hebben dit juist niet, of in mindere mate. De mogelijke korreligheid van het doek lijkt geen structurele plaats te hebben binnen het oeuvre van Van Dyck, hoewel zijn vroegst gedateerde werk *Portret van een zeventig jaar oude man* dit wel heeft (afb. 22).¹⁴³ Hoewel er dus overeenkomsten zijn te ontdekken, valt niet met zekerheid te stellen dat Van Dyck Titiaan evident navolgde op het gebied van techniek als we kijken naar de werken die hij gekend moet hebben.

Een uitgebreidere studie naar de invloed van de kunsttheorie en de schildertechniek van Titiaan op Van Dyck zou moeten worden uitgevoerd om echt een sterke vergelijking te kunnen maken tussen de twee meesters. Dit vooronderzoek toont in ieder geval wel aan dat de schildertechniek van Titiaan niet geheel aan Van Dyck is voorbij gegaan. Beide schilders geven via hun werken blijk van een zichtbare preoccupatie met de manier waarop hun werken zijn uitgevoerd, in het bijzonder in het laatste stadium van de uitvoering. Desondanks ontbreekt er een duidelijk voorbeeld dat Van Dyck moet hebben gevolgd. De technische navolging lijkt vooral via de theorie te hebben gelopen.

¹⁴³ Het werk staat qua uitvoering en drager nogal alleen binnen het vroege oeuvre van de schilder.

Conclusie

Anders dan ik veel andere onderzoeken naar Van Dyck heeft in dit onderzoek het werk zelf centraal gestaan. Waar eerder meer aandacht was voor meer compositionele elementen, zoals de bevallige houdingen van de geportretteerden, heeft hier de technische uitvoering de belangrijkste rol gespeeld. In recente studies speelde de techniek slechts een marginale rol in de omschrijving van zijn late portretten. Dit lijkt voor een belangrijk deel te komen doordat Van Dyck veel werk aan assistenten overliet en zijn portretten hierdoor niet de constante kwaliteit hadden die de eerdere werken wel bezaten. Desalniettemin hanteerde Van Dyck een consequente handelwijze waarbij zijn eigen penseelwerk nog steeds den belangrijke, zo niet cruciale rol innam.

Hoewel Van Dyck zelf niet direct over zijn manier van schilderen heeft geschreven is er genoeg bruikbaar materiaal beschikbaar, bijvoorbeeld de tekst van Thomas Marshall, om hier een helder beeld over te vormen. Van Dyck pleitte voor goed doordachte ondertekening die ruwweg de gehele compositie omvatte, geschilderd in bruine of rode verf. Hierna liet hij zijn assistenten het werk vervolgen om uiteindelijk zelf de laatste toetsen aan het werk mee te geven. Deze laatste toetsen, de hoogsels, droegen duidelijk zijn stempel aangezien de virtuositeit waarmee hij ze neerzetten de hoofdrol speelt. Op deze manier verleende hij de werken zijn signatuur. Beschikbaar technisch onderzoek onderschrijft deze doorwrochte schildertechniek, hoewel meer onderzoek een wat completer beeld zou kunnen scheppen.

De rol die zijn schildertechniek innam in de literatuur over zijn werk was aanvankelijk buitengewoon groot. In de zeventiende-eeuwse literatuur wordt Van Dyck omschreven als een schilder die bijzonder bekwaam was met het penseel, zo niet een van de beste van zijn tijd. Hierbij wordt hij meer dan eens vergeleken met een andere kunstenaar die bekend stond om zijn schone coloriet en vaardigheid met het penseel; Titiaan.

In de contemporaine literatuur is de lof enigszins afgezwakt en speelt, zoals gezegd, de technische uitvoering een minder belangrijke rol. De grote hoeveelheid werken, waarvan veel van het schilderwerk is gedaan door assistenten, lijkt een obstakel voor moderne kunsthistorici. Vanwege de wisselende kwaliteit in uitvoering van zijn late portretten is de penseelvoering voor velen, waaronder de belangrijkste Van Dyck-specialist Oliver Millar, geen essentieel kenmerk van Van Dycks late stijl. Dit lijkt onrecht. Want als Van Dyck de Britse schilderkunst voor altijd heeft veranderd, zoals vaak wordt verondersteld, geldt dit dan niet ook voor de zichtbare uitvoering, zoals later te zien is in bijvoorbeeld het werk van Thomas Gainsborough?

Was het niet Van Dyck die voor het eerst de werken in Engeland voorzag van duidelijk zichtbare penseelstreken? Vergeleken met schilders als Mytens of Van Honthorst lijkt Van Dyck zich vooral te onderscheiden in de manier waarop hij zijn werken uitvoerde. Van Dyck kwam hierdoor ook meer in de buurt van het uiterlijk van de werken van Titiaan, die onder zijn Engelse opdrachtgevers zo geliefd was.

Het lijkt alsof Van Dycks eigen bewondering voor Titiaan hem heeft aangespoord om als jonge schilder te gaan experimenteren en uiteindelijk een eigen stijl te creëren waarbij de uitvoering een belangrijke rol speelde. De invloed van Titiaan lijkt bij Van Dyck vooral een sterke theoretische basis te hebben, maar hij lijkt niet direct de techniek van Titiaan te hebben overgenomen. De aanvankelijk duidelijk zichtbare invloed van Titiaans late 'vlekkerige' stijl lijkt richting het einde van Van Dycks carrière wat afgezwakt. Van Dycks techniek valt misschien nog het meeste te vergelijken met het werk uit het midden van de carrière van de Venetiaanse meester, wanneer deze nog wat verfijnder te werk gaat. In zekere zin veranderd Van Dycks techniek in vergelijking met die van Titiaan in tegengestelde richting. Van relatief vlekkelig naar relatief verfijnd geschilderd.

De combinatie van de vlotte, zichtbare streken als highlights boven een verfijnd geschilderde onderlaag is misschien wel het mooiste te zien op vermoedelijk zijn laatste zelfportret. De huid en lokken zijn op een verfijnde wijze aangebracht, terwijl de witte kraag en zijn onderhemd in brede trefzekere verfstroken zijn neergezet. Dezelfde streken waaraan Frans Hals de maker had gekend, de signatuur van Antoon van Dyck.

Literatuurlijst

Artikelen en Tijdschriften

- Christensen, C., Palmer, M. en Swicklik, M., 'Van Dyck's Painting Technique, His Writings, And Three Paintings in the National Gallery of Art', in: A.K Wheelock e.a. (red.), *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1, pp. 45-52.
- Jaffé, D., 'New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook', *The Burlington Magazine* 143 (2001) nr. 1183 (oktober), pp. 614-624.
- Kirby, Jo, 'The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice', in: A. Roy, *The National Gallery Technical Bulletin* (1999) 30, pp. 5-49.
- Larsen, E., , 'Van Dyck's English Period and Cavalier Poetry', *Art Journal* 31 (1972) nr. 3, pp. 252-260.
- Millar, O., 'Van Dyck in England' in: S.J. Barnes e.a. (red.), *Van Dyck a complete catalogue of the paintings*, New Haven and London 2004, pp. 419-428.
- Muller, J.M., 'The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck', in: A.K. Wheelock e.a. (red.), *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1, pp. 27-36.
- Pousão-Smith, Maria-Isabel, 'Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of 'Invisible Brushwork' in Seventeenth-Century Dutch Painting', in: J. de Jong e.a. (red.), *Virtus: virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden, 1500-1700*, Zwolle 2004, pp. 259-279 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 54).
- Roy, Ashok (red.), *The National Gallery Technical Bulletin* (1999) 30.
- Stigehelen, Kathelijne van der, 'Van Dyck's Character revisited: Valentiner versus de zeventiende-eeuwse historiografische traditie', in: H. Vlieghe (red.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout 2001, pp. 229-251.
- Vey, Horst, 'Anton van Dijck über Maltechnik', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 9 (1960), pp. 193-201.
- White, R., 'Van Dyck's Paint Medium', *National Gallery Technical Bulletin* (1999) 20, pp. 84-88.
- Wood, Jeremy, 'Van Dyck's 'Cabinet de Titien': Contents and Dispersal of His Collection', *The Burlington Magazine* 132 (1990) nr. 1051 (oktober), pp. 680-695.

Boeken

- Atkins, C.D.M., *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam 2012.
- Baldinucci, F., *Notizie de' professori del disgno da Cimabue in qua*, Firenze 1728.

- Barnes, S.J. e.a. (red), *Van Dyck a complete catalogue of the paintings*, New Haven and London 2004.

- Bellori, G.P., *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition*, New York 2004.

- Bie, C. de, *Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderkunst*, Antwerpen 1661.

- Boschini, Marco, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venetië 1660.

- Bullart, Isaac, *Academie des sciences et des art contenant les vies et les eloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'Europe*, dl. 2, Amsterdam, 1682.

- De Piles, R., *Abregé de la vie des peintres : avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, de l'utilité des estampes*, Paris 1715.

- De Piles, R., *The principles of painting*, London 1743. De Franse versie is overigens ook gelezen door de auteur. R. De Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Parijs 1708.

- Dolce, L., *Dialogo della pittvra*, Venezia 1557.

- Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, IV, Parijs, 1685.

- Fiadutti, M. en Versini, C. (red.), *Pictoria sculptoria et quae subalternarum artium. Le Manuscrit de Turquet de Mayerne*, Lyon 1974.

- Gordenker, E.S., *Anthony van Dyck (1599-1641). And the representation of dress in seventeenth-century portraiture*, Turnhout 2001 (Pictura Nova).

- Hoogstraten, Samuel van, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678.

- Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, dl. 1, 's Gravenhage 1753.

- Humfrey, Peter, *The Reception of Titian in Britain. From Reynolds to Ruskin*, Turnhout 2013.

- Lammertse, F. en Vergara, A. (red.), *The Young Van Dyck*, tent. cat. Madrid (Museo Nacional del Prado) 2012-3.

- Mander, C. van, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604.

- Meysens, Joannes, *Image de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science debvroyent vivre eternelement et des quels la louange et renommé faict estonner le monde*, Brussel 1649.

- Puyvelde, L. van, *Van Dyck*, Hasselt 1959.

- Soprani, Raffaele, *Le vite de pittori, scoltori et architetti Genovesi e de'forastiee, che in Genova operano con alcuni ritratti de gli stessi*, Genua 1674.

- Reinhardt, Sophie, *Tizian in England Zur Kunstrezeption am Hof Karls I*, Frankfurt am Main 1999.

- Talley, K.M., *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700*, London 1981.

- Vasari, Giorgio (red. Henk van Veen), *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten.*, dl. 2, Amsterdam 2007⁴ (1990-2).

- Vlieghe, H. (red.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and Refutations*, Turnhout 2001.

- Westgeest, H. (e.a.), *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, Turnhout 2011.

- Wheelock, A.K e.a. (red.), *Anthony van Dyck*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1990-1.

Websites

- Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nuremberg 1675–1680, Scholarly annotated online edition, ed. by T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs and T. Wübbena, 2008–2012 < <http://ta.sandrart.net/en/person/view/68> > (26 maart 2014).

Afbeeldingen



Afbeelding 1: Antoon van Dyck, *portret van koning Karel I van Engeland en koningin Henrietta Maria*, 1632, olieverf op doek, 113,5 x 163 cm, Collectie Aartsbisschoppelijk paleis, Kroměříž. Foto: Kroměříž Archdiocesan Museum - <http://www.olmuart.cz/en/picture-gallery-in-kromeriz--15/>



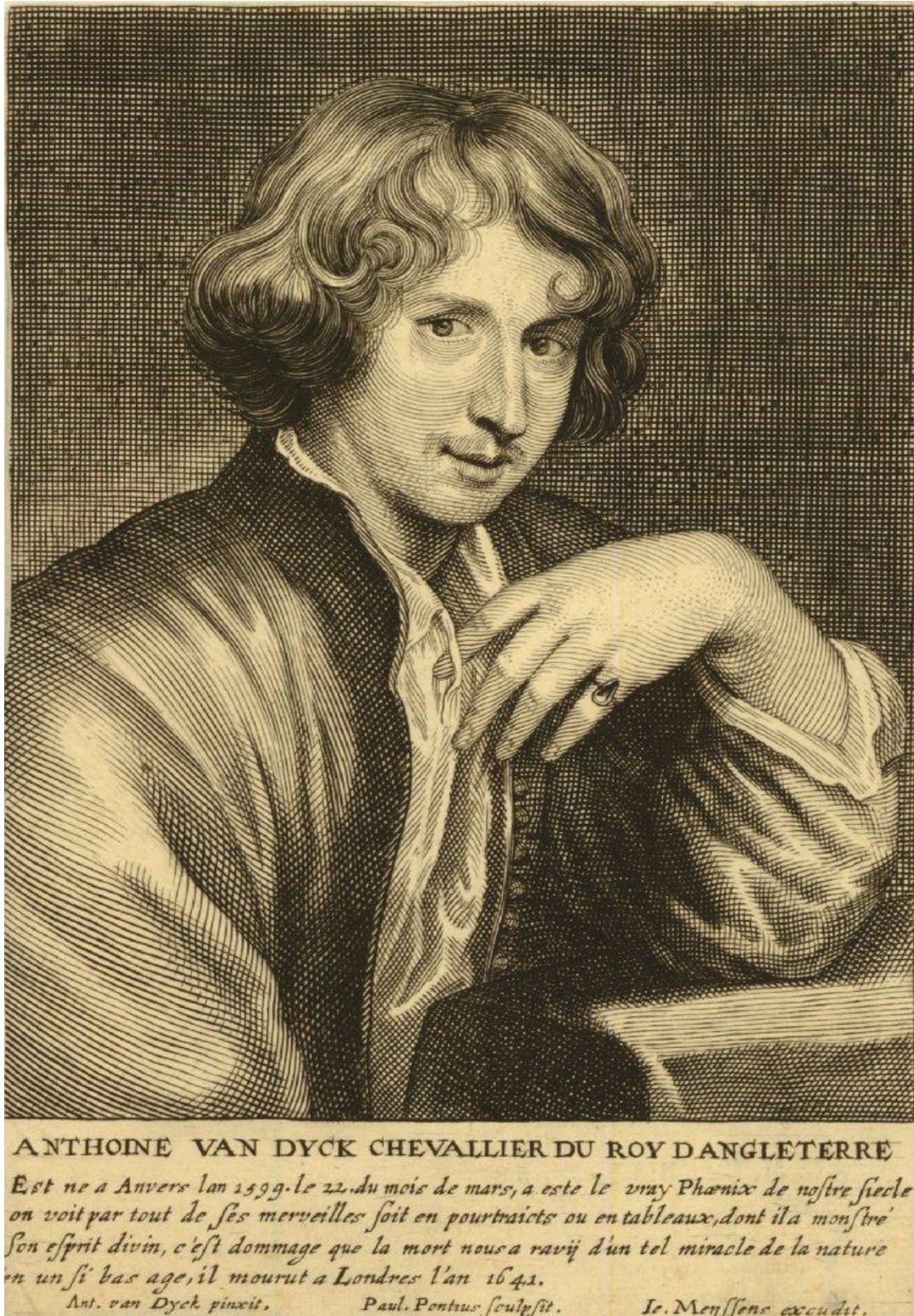
Afbeelding 2: Daniel Mytens, *portret van koning Karel I van Engeland en koningin Henrietta Maria*, 1630-32, olieverf op doek, 95,6 x 175,3 cm, The Royal Collection, inv. nr. 405789. Foto: Royal Collection Trust - <http://www.royalcollection.org.uk/collection/405789/charles-i-and-henrietta-maria>



Afbeelding 3: Antoon van Dyck, *Zelfportret*, ca. 1615, olieverf op paneel, 25,8 x 19,5 (gezet in een groter achthoekig paneel 43 x 32,5 cm), Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen. Foto: Web Gallery of Art - http://www.wga.hu/html_m/d/dyck_van/1portrai/



Afbeelding 4: Antoon van Dyck, *Zelfportret*, ca. 1615, olieverf op paneel, 36,5 x 25,8 cm, Rubenshuis, Antwerpen. Foto: Rubenshuis - [http://www.rubenshuis.be/Museum_Rubenshuis_EN/RubenshuisEN/RubenshuisEN-Collection/Virtual-guided-tour/First-floor-rooms/Corner-room-\(16\)/Anthony-van-Dyck.html?vergroten=1](http://www.rubenshuis.be/Museum_Rubenshuis_EN/RubenshuisEN/RubenshuisEN-Collection/Virtual-guided-tour/First-floor-rooms/Corner-room-(16)/Anthony-van-Dyck.html?vergroten=1)



Afbeelding 5: Paulus Pontius naar Antoon van Dyck, *Anthonie van Dyck Chevallier du Roy d'Angleterre*, 1649, ets, 16,3 x 11,3 cm, British Museum, Londen, inv. nr. R, 1b.58. Foto: British Museum - http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01376/AN01376998_001_l.jpg



Afbeelding 6: Antoon van Dyck, *Philip, Lord Wharton*, 1632, olieverf op doek, 171,8 x 144,1 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., inv. nr. 1937.1.50. Foto: National Gallery of Art - http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01376/AN01376998_001_l.jpg



Detail afbeelding 6: Rechtermouw ter hoogte van de elleboog



Detail afbeelding 6: Linkerhand



Afbeelding 7: Antoon van Dyck, *Willem II en zijn bruid Maria Stuart*, 1641, olieverf op doek, 182,5 x 142 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. SK-A-102. Foto: Rijksstudio - <https://www.rijksmuseum.nl/nl/mijn/verzamelingen/18722--eda-aslan/van-dyck/objecten#/SK-A-102,2>



Detail afbeelding 7: linkermouw stadhouder Willem II



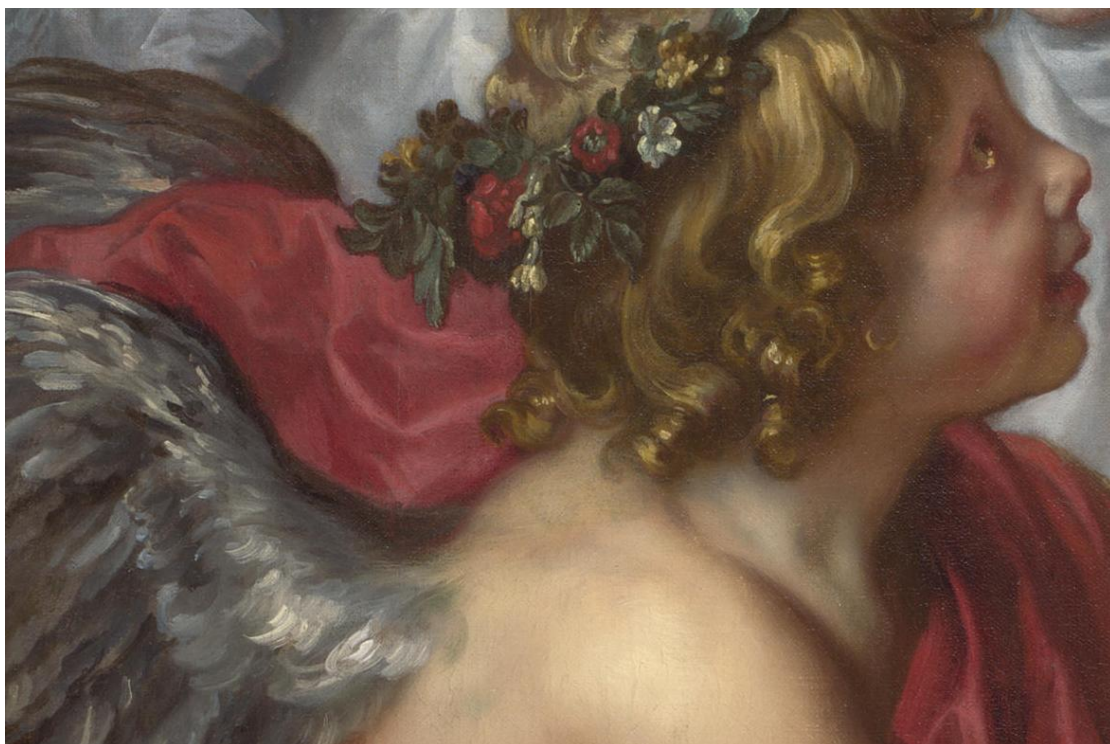
Afbeelding 8: Antoon van Dyck, *Charles I (1600-1649) with M. de St Antoine*, 1633 (gesigneerd en gedateerd), olieverf op doek, 370 x 270 cm, The Royal Collection, inv. nr. 405322. Royal Collection Trust - <http://www.royalcollection.org.uk/collection/405322/charles-i-1600-1649-with-m-de-st-antoine>



Afbeelding 9: Thomas Gainsborough, *The Honourable Mrs Graham (1757-1792)*, 1775, olieverf op doek, 237 x 154 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh, inv. nr. NG 322. Foto: Google Art Project - <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-honourable-mrs-graham-1757-1792/TgHatHjpBVyqrg?hl=nl&projectId=art-project>



Afbeelding 10: Antoon van Dyck, *Lady Elizabeth Thimbelby and Dorothy, Viscountess Andover*, ca. 1637, olieverf op doek, 132 x 149 cm, The National Gallery, Londen, inv. nr. NG 6437. Foto: The National Gallery - <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-lady-elizabeth-thimbelby-and-her-sister>



Detail afbeelding 10



Afbeelding 11: Antoon van Dyck, *Equestrian Portrait of Charles I*, ca. 1637-8, olieverf op doek, 367 x 292 cm, The National Gallery, Londen, inv. nr. NG 1172. Foto: The National Gallery - <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-equestrian-portrait-of-charles-i>



Detail afbeelding 11: hoogsels mouw en schouder van de knecht



Afbeelding 12: Antoon van Dyck, *Lord John Stuart and his Brother, Lord Bernard Stuart*, 1638-9, olieverf op doek, 237,5 x 146 cm, The National Gallery, Londen, inv. nr. NG 6518. Foto: The National Gallery - <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-lord-john-stuart-and-his-brother-lord-bernard-stuart>



Detail afbeelding 12: rechterhand van Lord Bernard Stuart en de glimmende stof over zijn schouder.



Detail afbeelding 12: zichtbaar snelle, losse toetsen links beneden in vrij dunne verf.



Afbeelding 13: Gerard van Honthorst, *Portret van Willem II (1626-50), prins van Oranje, en zijn echtgenote Maria Stuart (1631-60), 1647* (gesigneerd en gedateerd), olieverf op doek, 302 x 194,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. SK-A-871. Foto: Rijksstudio - <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=honthorst+willem+ii&p=3&ps=12&ii=2#/SK-A-871,26>



Detail afbeelding 13: rechtermouw van Maria Stuart.



Afbeelding 14: Antoon van Dyck, *Portret van een vijftigjarige man*, ca. 1618, olieverf op paneel, 107 x 74 cm, Collecties van de Prins van Liechtenstein, Vaduz, inv. nr. GE95. Foto: Liechtenstein, The Princely Collections - <http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/showImage.asp?src=/assets/images/E83EE.jpg&width=440>



Detail afbeelding 14: Met name het rechteroor en de hooglichten in het gezicht van de vijfenvijftig jaar oude man is schetsmatig opgezet.



Afbeelding 15: Antoon van Dyck, *Portret van Thomas Howard, Earl of Arundel*, ca. 1620-1, olieverf op doek, 102,8 x 79,4 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv. nr. 86 PA 532. Foto: Google Art Project - <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/thomas-howard-second-earl-of-arundel/oAF2XdwEC3Bu1A?hl=nl&projectId=art-project>



Detail afbeelding 15: Hoewel Van Dyck nog steeds in duidelijk zichtbare verfstroken werkt, vooral te zien in de witten kanten kraag, schildert hij de huid op een delicatesere manier dan op het hiervoor getoonde werk van circa twee jaar eerder. Op sommige delen is ook de grondlaag en de structuur van het doek duidelijk te zien, aangezien de verf op de meeste plaatsen dun is aangebracht.



Afbeelding 16: Peter Lely, *Zelfportret*, ca. 1660, olieverf op doek, 108 x 87,6 cm, National Portrait Gallery, Londen, inv. nr. NPG 3897. Foto: National Portrait Gallery, London - http://images.npg.org.uk/800_800/7/2/mw03872.jpg



Afbeelding 17: Titiaan, *Het villen van Marsyas*, ca. 1570-76 (gesigneerd), olieverf op doek, 220 x 204 cm, Collectie Aartsbisschoppelijk paleis, Kroměříž. Foto: Wikipedia - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Titian_-_The_Flaying_of_Marsyas.jpg



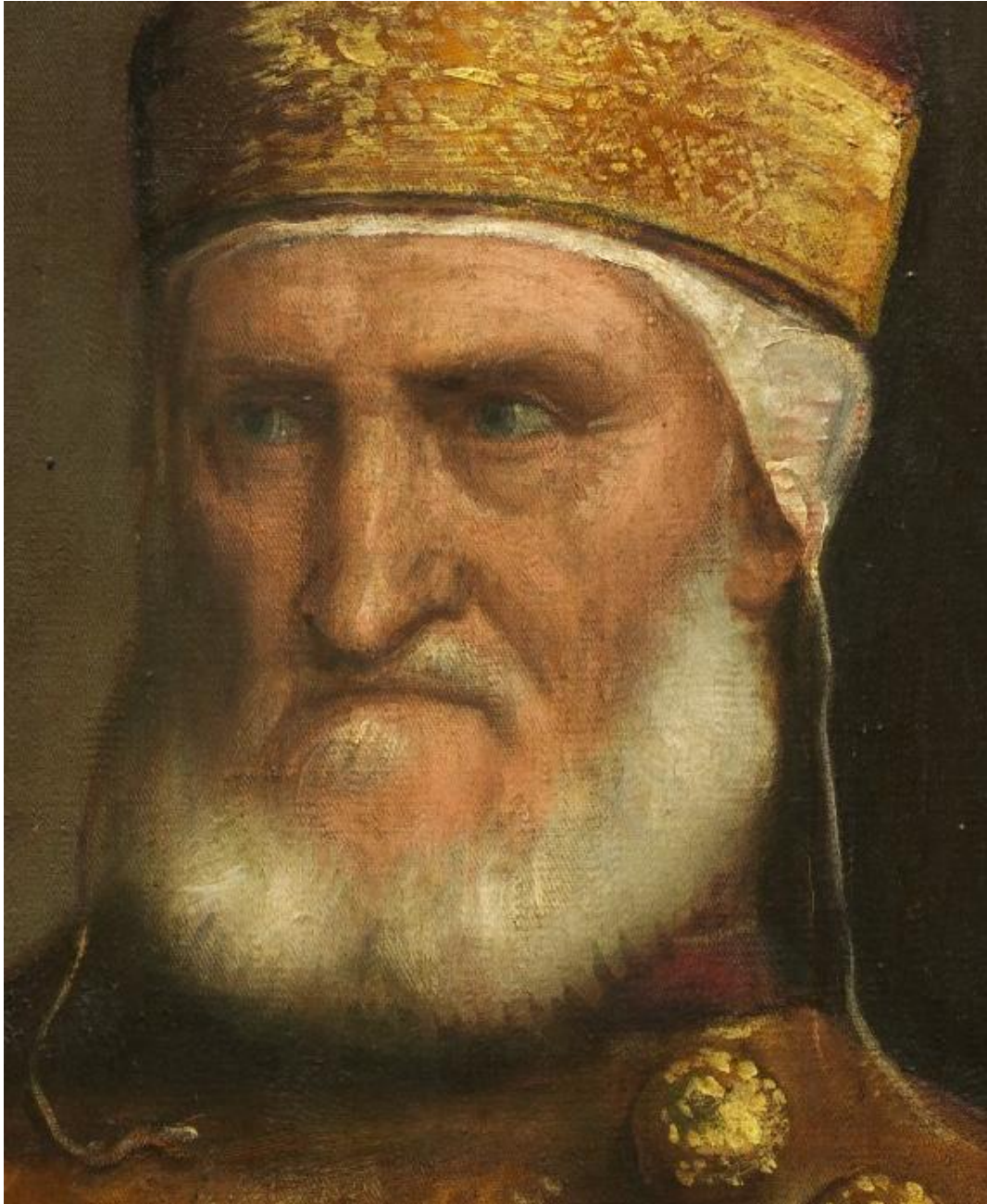
Afbeelding 18: Titiaan, *Keizer Karel V met een hond*, 1533, olieverf op doek, 194 x 112,7 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nr. P00409. Foto: Museo Nacional del Prado - <https://www.museodelprado.es/typo3temp/pics/6a3b7b7325.jpg>



Afbeelding 19: Titiaan, *Doge Andrea Gritti*, 1546-8, olieverf op doek, 133,6 x 112,7 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., inv. nr. 1961.9.45. Foto: National Gallery of Art - <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46144.html>



Detail afbeelding 19: Rand van de mantel van Doge Andrea Gritti.



Detail afbeelding 19: Het gezicht van Doge Andrea Gritti, verfijnder geschilderd dan de stof van zijn gewaad.



Afbeelding 20: Titiaan, *Vendramin familie*, begonnen ca. 1540-3 en voltooid ca. 1550-60, olieverf op doek, 206,1 x 288,5 cm, National Gallery, Londen, inv. nr. NG 4452. Foto: The National Gallery - <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46144.html>



Afbeelding 21: Antoon van Dyck, *Zelfportret*, ca. 1640, olieverf op doek, 56 x 46 cm, National Portrait Gallery, Londen, inv. nr. NPG 6987. Foto: Sotheby's - <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/old-master-british-paintings-evening-sale-109636/lot.8.html>



Afbeelding 22: Antoon van Dyck, *Portret van een zeventig jaar oude man*, 1613 (gesigneerd 'AVD' en gedateerd), olieverf op doek, 63 x 43,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, inv. nr. 6858. Foto: PubHist, Publications on (Art) History - <http://www.pubhist.com/works/21/large/21949.jpg>