



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Landschappen op royaal formaat: Noord-Nederlandse kunstenaars tekenen in de buitenlucht, ca. 1580-1700

Bleyerveld, Y.L.

Citation

Bleyerveld, Y. L. (2022). *Landschappen op royaal formaat: Noord-Nederlandse kunstenaars tekenen in de buitenlucht, ca. 1580-1700*. Leiden: Universiteit Leiden. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3567331>

Version: Publisher's Version
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3567331>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Prof. dr. Yvonne Bleyerveld

Landschappen op royaal formaat
Noord-Nederlandse kunstenaars tekenen
in de buitenlucht, ca. 1580-1700



Universiteit
Leiden

Bij ons leer je de wereld kennen

Landschappen op royaal formaat
Noord-Nederlandse kunstenaars tekenen
in de buitenlucht, ca. 1580-1700

Oratie uitgesproken door

Prof. dr. Yvonne Bleyerveld

bij de benoeming tot bijzonder hoogleraar vanwege het
RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis
met als leeropdracht Kunst op papier en perkament
aan de Universiteit Leiden
op maandag 21 maart 2022



Universiteit
Leiden



Detail van afbeelding 3

Mevrouw de Rector Magnificus, leden van het Curatorium van deze bijzondere leerstoel, zeer gewaardeerde toehoorders,

Vanaf de zestiende eeuw verlieten kunstenaars regelmatig hun werkplaats om buiten, in de openlucht, te tekenen.¹ Dit gebeurde overal in Europa, maar vooral in de Noordelijke Nederlanden nam deze praktijk een hoge vlucht. Dit kwam niet alleen door de snelle ontwikkeling die de Nederlandse kunst sinds die tijd doormaakte, maar ook doordat de interesse voor het landschap in de eigen omgeving enorm toenam, met name vanaf de vroege zeventiende eeuw. Kunstenaars trokken erop uit om op locatie duinen, rivieren, steden en dorpen ‘naer het leven’ te tekenen.² Zo vertelt Karel van Mander dat Abraham Bloemaert (1566-1651) in de omgeving van zijn woonplaats Utrecht tekeningen maakte van het landschap, de bomen en boerenhuizen.³ En Hendrick Goltzius (1558-1617) zwierf aan het begin van de zeventiende eeuw met zijn tekenpapier door de Haarlemse duinen, zoals blijkt uit een drietal naturalistische duinlandschappen dat bewaard bleef, getekend vanaf een hoge duintop (afb. 1).⁴



1. Hendrick Goltzius, *Duinlandschap bij Haarlem*, 1603, pen en bruine inkt, 90 x 154 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Tal van Noord-Nederlandse kunstenaars legden ook elders in Europa hun indrukken op papier vast, van Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck die in de vroege zestiende eeuw tekenden in Rome, tot Roelandt Savery en Paulus van

Vianen die in de eerste jaren van de zeventiende eeuw de natuur in Midden-Europa vastlegden op basis van directe waarnemingen. Kunstenaars tekenden buiten om de hand en het oog te trainen en om composities en motieven te verzamelen voor schilderijen, prenten en uitgewerkte tekeningen. Uit de biografie van de Haagse schilder Mattheus Terwesten (1670-1757) weten we dat hij tijdens zijn verblijf in Rome – in de late zeventiende eeuw – zó geconcentreerd buiten tekende, dat hij een zonnesteek opliep.⁵

Over het fenomeen ‘buiten tekenen door kunstenaars in de zestiende- en zeventiende eeuw’ is door kunsthistorici regelmatig geschreven.⁶ Ook ik wil me er vandaag aan wijden, maar dan vanuit een aspect dat tot op heden onderbelicht is gebleven, namelijk het buiten tekenen door Noord-Nederlandse kunstenaars op groot formaat. En daarmee bedoel ik op vellen papier van zo’n 40 bij 50 centimeter – of nog groter.⁷ Daarbij ging het hen om de topografisch nauwkeurige weergave van een landschap, dorp- of stadsgezicht óf om het maken van vrije natuurstudies – als werkvoorraad, en uit plezier. Wat ik wil laten zien is hoe kunstenaars op die grote vellen papier te werk gingen en wat het voordeel was van het tekenen op groot formaat. Alle voorbeelden die ik laat zien komen uit de zestiende- en zeventiende eeuw, want in de loop van de achttiende eeuw komen er grotere papierformaten op de markt en dat verandert de praktijk. Ik ga het niet hebben over langgerekte panorama-tekeningen die een weidse blik bieden op een gebied of stad, bestaande uit aan elkaar geplakte vellen papier die samen een lange fries vormen.⁸ Dat is een andere categorie tekening. Waar het mij hier om gaat is om kunstenaars die werkten op één groot vel papier.

Ik begin met een korte introductie op het buiten tekenen in het algemeen en op de hulpmiddelen die kunstenaars daarbij gebruikten.

Buiten tekenen

Tekenen in de open lucht was voor Nederlandse kunstenaars een geliefde bezigheid en werd ook als nuttig beschouwd. Dat blijkt wel uit de vele duizenden zestiende- en zeventiende-

eeuwse landschapstekeningen die bewaard bleven. Deze werden óf in de buitenlucht getekend, óf werden buiten opgezet en thuis verder uitgewerkt, óf zijn gebaseerd op schetsen die ter plekke zijn gemaakt. Het valt overigens niet mee om deze verschillende werkwijzen aan een tekening af te lezen, en daarom is voorzichtigheid geboden.

Het tekenen op locatie werd door kunsttheoretici aange-moedigd. ‘Ga naar buiten’, zo adviseerde de schilder en kunst-theoreticus Karel van Mander (1548-1606) jonge kunstenaars in 1604. Ben je moe van het schilderen in de werkplaats, trek er dan bij het ochtendgloren op uit om de natuur en het weer te observeren en je te ontspannen met tekenen in de buiten-lucht, zo stelde hij.⁹ Later in de eeuw stimuleerde de Middel-burgse boekhandelaar en auteur Willem Goeree (1635-1711) kunstenaars om buiten te werken. In zijn *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* uit 1668 – het belangrijkste zeventiende-eeuwse traktaat over de tekenkunst – adviseerde hij hen om ten minste twee à driemaal per jaar voor enkele dagen het land in te trekken om in verschillende seizoenen de natuur te tekenen, voor studie en ter ontspanning.¹⁰ Tien jaar later, in 1678, raadde ook Samuel van Hoogstraten kunstenaars aan om regelmatig het bos of de heuvels in te trekken om de natuur in een tekenboek vast te leggen.¹¹



2. Antonie van Borssom, *Twee kunstenaars op een strekdam, met op de achtergrond de contouren van Arnhem*, pen en bruine inkt, waterverf, 152 x 232 mm, Londen, British Museum

Dat buiten tekenen onderdeel was van de beroepspraktijk, blijkt ook uit het feit dat we op tal van zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse tekeningen en schilderijen kunstenaars aantreffen die zich met hun tekengerei in de open lucht hebben geïnstalleerd (afb. 2). Ze zitten in een landschap of in de nabijheid van een stad of dorp om hun waarnemingen vast te leggen. Ze zijn alleen, maar ook wel met zijn tweeën of met een klein groepje. Alsof ze de raad opvolgen van Willem van Goeree, die in zijn *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* kunstenaars aanspoorde om in gezelschap naar buiten te trekken.¹² Deze voorstellingen zijn zeker geen ‘snapshots’ die ons een rechtstreeks blik gunnen op de zestiende- en zeventiende-eeuwse werkelijkheid. Toch durf ik te stellen dat het motief van de tekenende kunstenaar in het landschap de zeventiende-eeuwse beroepspraktijk reflecteert. Goede kans dat een kunstenaar niet letterlijk op de uitgebeelde plek zat. Eerder wordt ermee uitgedrukt dat hij hechtte aan directe waarnemingen en beroepsmatig tijd in de natuur doorbracht. De schetsende figuren lijken – zoals Carel van Tuyl het treffend uitdrukte – te fungeren als waarborg dat de kunstenaar de weergegeven landschappen ‘echt heeft gezien’. De tekenaar garandeert dat de



3. Joris van der Haagen, *Gezicht in de omgeving van Doorwerth*, 1650, pen en bruine inkt, penseel in grijs, 195 x 259 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

voorstelling op locatie en waarheidsgetrouw is getekend.¹³ Of dat hij deze praktijk belangrijk vindt. Ook heeft een tekenaar in het landschap een psychologische functie. De beschouwer kan zich gemakkelijk met hem identificeren, of met de persoon die vaak over zijn schouder meekijkt (afb. 3). Samen met de tekenaar of deze passant aanschouwen we het landschap.

Schetsboeken

Observaties in de buitenlucht legden kunstenaars vast in schetsboekjes, die meer dan honderd bladen konden bevatten. Vele daarvan zijn in de loop der tijd verloren gegaan of uit elkaar gehaald, waarna de bladen verspreid zijn geraakt. Het vroegste persoonlijke schetsboek uit de Noordelijke Nederlanden dat bewaard bleef is dat van de Amsterdamse schilder, prentmaker en cartograaf Cornelis Anthonisz (ca. 1505-1553), dat hij gebruikte tussen 1520 en 1535. Het bevat allerlei soorten tekeningen, waaronder enkele schetsen van Amsterdam, getekend 'naer het leven'. Een goed voorbeeld is het schetsmatig opgezette stadsgezicht met torens en een molen, dat de kunstenaar maakte vanuit een hoog standpunt, mogelijk een kerktoren (afb. 4).¹⁴

Uit de zeventiende-eeuwse Noordelijke Nederlanden zijn slechts tien schetsboeken intact bewaard gebleven,¹⁵ zoals het schetsboek van Jan van Kessel (1641-1680) van rond 1660 in de Fondation Custodia in Parijs. Het telt 150 pagina's en bevat studies van landschappen, en van steden en dorpen in Holland en het oosten van de Republiek.¹⁶ Dergelijke schetsboeken hebben een klein, handzaam formaat – de kleinste meet 10 bij 15 centimeter – wat hen uitermate geschikt maakte om mee te nemen in



4. Cornelis Anthonisz, *Gezicht op Amsterdam met onder meer torens en een molen*, ca. 1520-1535, pagina uit het schetsboek, pen en bruine inkt, 150 x 100 mm, Berlijn, Kupferstichkabinett, fol. 48r

een reistas of broekzak.¹⁷ Op een tekening van Paulus van Vianen (1570-1613) is te zien hoe dat in praktijk zal hebben gewerkt (afb. 5). Twee kunstenaars zitten in een bos, leunend



5. Paulus van Vianen, *Twee tekenende kunstenaars*, ca. 1600-10, pen en bruine inkt, blauw gewassen, 192 x 282 mm, Berlijn, Kupferstichkabinett

tegen een boom en beiden tekenen in een schetsboekje dat op hun benen ligt. Op een schilderij van Aelbert Cuyp, het *Landschap bij Elten met tekenaar*, tekent een kunstenaar het gezicht op de Elterberg aan de Rijn in een boekje met een langwerpige formaat, dat hij met de korte kant naar zich toe houdt om het papier 'staand' te gebruiken.¹⁸ Kunnen we ons bij de tekening van Paulus van Vianen nog enigszins voorstellen dat het de weerslag is van een directe waarneming, waarbij een tekenaar in het bos zijn twee collega's heeft vastgelegd, in het geval van Cuyps schilderij gaat het om een gecomponeerde voorstelling van een geïdealiseerde situatie. Maar wél met een landschap dat rechtstreeks gebaseerd is op een getekend panorama van de Elterberg, dat Cuyp omstreeks 1652 ter plekke in een schetsboek maakte (afb. 6).¹⁹

Tekenmappen en tekenplanken

Er was nog een methode om buiten te werken, namelijk met behulp van een grote onderlegger waarop een los vel papier werd gelegd van een groter formaat dan een schetsboekvel-



6. Aelbert Cuyp, *Rijnvallei met gezicht op de Elterberg*, ca. 1652, zwart krijt, penseel en grijze inkt, 150 x 240 mm, Parijs, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

6

letje. Zo'n onderlegger kon een tekenmap of een tekenbord of tekenplank zijn. Beide hulpmiddelen worden kort beschreven door Joseph Meder in het ruim honderd jaar oude maar nog altijd belangrijke handboek over de tekenkunst.²⁰ Maar sindsdien is het gebruik van de onderlegger in de kunsthistorische literatuur over Nederlandse kunst onderbelicht gebleven.²¹ Misschien omdat het hulpmiddel zó praktisch is dat het eigenlijk voor zichzelf spreekt. In de vele zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen van kunstenaars tekenend in de buitenlucht, is de grote, harde onderlegger vaker verbeeld dan het veel kleinere schetsboek. Dit doet vermoeden dat bij het werken op locatie een grote onderlegger minstens zo vaak werd gebruikt als een handzaam schetsboekje.

Een paar woorden over de tekenmap en de tekenplank. Om te beginnen de tekenmap, die al werd gebruikt omstreeks 1400, ten tijde van Cennino Cennini (1370-1440). In zijn bekende handboek voor de kunstenaar noemt Cennini het als attribuut van de schilder. Een tekenmap kan volgens hem worden gemaakt van op elkaar gelijmde vellen papier of van dun hout. Maak hem groot genoeg, zo adviseert Cennini, om er een dubbelgevouwen vel 'royaal' papier in kwijt te kunnen én om hem als onderlegger te kunnen gebruiken bij het tekenen in kerken en kapellen – ter plaatse dus.²² Een vel papier

op royaal formaat was destijds, omstreeks 1400, circa 43 bij 62 centimeter.²³ Dat betekent dat een tekenmap volgens Cennini tenminste 43 bij 31 centimeter zou moeten zijn.

Ook Filippo Baldinucci beschrijft in zijn handboek over tekenkunst uit 1681 de tekenmap als een map in boekvorm, gemaakt van karton bedekt met perkament. Beginners in de tekenkunst kunnen er hun bladen en tekeningen in bewaren én deze gebruiken om het papier op te leggen en de armen te ondersteunen bij het tekenen.²⁴ De tekenmap had volgens Baldinucci dus een driedelig doel: je kan er een voorraad tekenpapier in meenemen, de gemaakte tekeningen in opbergen, en hem gebruiken als onderlegger bij het tekenen door hem op de bovenbenen te leggen.

Als Baldinucci dit schrijft, is het hulpmiddel bij Nederlandse kunstenaars al volop in gebruik. Dit kunnen we afleiden uit voorstellingen van kunstenaars tekenend in de buitenlucht die een tekenmap als onderlegger gebruiken. Twee voorbeelden daarvan zijn tekeningen van Lambert Doomer (1624-1700) en Willem Schellinks (1623-1678), twee avontuurlijke Amsterdamse kunstenaars, die ook samen hebben gereisd (afb. 7).²⁵ Dat het hier daadwerkelijk om tekenmappen gaat, is



7. Willem Schellinks, *Gezicht op het Colosseum in Rome*, pen en bruine inkt, bruin en grijs gewassen, 301 x 234 mm, Universiteit Leiden, Bijzondere Collecties, detail

te zien aan de lintjes waarmee de perkamenten banden kunnen worden dicht gestrikt. Nog duidelijker is het wanneer de inhoud van de tekenmap zichtbaar is, zoals op een mezzotint van Wallerant Vaillant naar Michael Sweerts (afb. 8). Deze



8. Wallerant Vaillant naar Michael Sweerts, *Jongen tekent een pleisterbuste*, mezzotint, 335 x 270 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

voorstelling laat tevens zien dat de tekenmap niet uitsluitend buiten, maar ook in de werkplaats als hulpmiddel bij het tekenen werd gebruikt.

Behalve de tekenmap was er het tekenbord of de tekenplank, eenvoudig gezegd: een plank die tijdens tochten naar buiten werd meegenomen om een vel papier op te leggen. De vroegste Nederlandse voorstelling van een kunstenaar die buiten werkt met een tekenbord is naar mijn weten het zelfportret

van Maarten van Heemskerck (1498-1574) uit 1553. Rechts op de achtergrond portretteerde de kunstenaar zichzelf terwijl hij een gezicht op het Colosseum te Rome tekent, als verwijzing naar de talloze Romeinse oudheden die hij tijdens zijn vierjarig verblijf in de stad, in de jaren 1532-36, op papier vastlegde (afb. 9).²⁶ Op zijn knieën ligt een tekenbord en in zijn linker-



9. Maarten van Heemskerck, *Zelfportret met het Colosseum in Rome*, 1553, paneel, 42,5 x 54 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, detail

hand houdt hij een inktpot en foedraal met tekenmateriaal. Van Heemskerck maakte in Rome tekeningen op locatie in allerlei formaten en soorten – in een schetsboekje maar ook op grotere losse vellen papier met behulp van een tekenplank.²⁷

Ook het tekenbord werd niet exclusief buiten gebruikt: op voorstellingen van zeventiende-eeuwse kunstenaarsateliers komen ze eveneens voor, met name in de handen van leerlingen die tekenen naar model of door hun leermeester worden geïnstrueerd.²⁸ Overigens is op voorstellingen van tekenende kunstenaars niet altijd goed te zien welk attribuut zij bij het buiten tekenen gebruikten, een map of een plank. Maar het principe is natuurlijk hetzelfde: het gaat om een stevige onderlegger van enig formaat – in de een kan je iets opbergen, in de ander niet.

Afgaande op voorstellingen werd de grote onderlegger – de tekenmap of -plank – door kunstenaars op verschillende manieren gehanteerd. Vaak zochten zij een verhoginkje op: een boomstronk, heuveltje of steen (afb. 9). Samuel van Hoogstraten adviseerde om bij het tekenen rechtop te zitten en het papier rechtop te houden, zodat het oog niet steeds hoeft te worden opgeslagen en het papier en het te tekenen object of landschap zich op één lijn bevinden.²⁹ Op een tekening van Herman Saftleven (1609-1685), het *Gezicht op de kerk van Heelsum*, houdt de tekenaar inderdaad zijn onderlegger vrijwel rechtop met zijn uitgestrekte linkerarm (afb. 10). In de



10. Herman Saftleven, *Gezicht op de kerk van Heelsum*, zwart krijt, gewassen in bruin, 388 x 501 mm, Universiteit Leiden, Bijzondere Collecties, detail

meeste andere gevallen ligt de plank of tekenmap echter op de knieën, of wordt deze schuin omhoog gehouden met één kant leunend op de knieën (afb. 3). Terwijl kunstenaars die op de grond zitten met de benen recht vooruit de onderlegger plat op



11. Jan Asselijn (toegeschreven), *Kunstenaar zittend op de grond*, zwart krijt, 151 x 173 mm, New York, The Morgan Library & Museum

de bovenbenen neerlegden (afb. 11).

Bij het tekenen in de buitenlucht lijkt het schetsboek zich goed te lenen voor snelle observaties onderweg: de kunstenaar had het binnen handbereik en kon, desnoods staand met het boekje op de hand, direct aan het werk. Zo zou volgens de kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken

Paulus Potter altijd een boekje bij zich hebben gehad wanneer hij een uurtje met zijn vrouw ging wandelen, zodat hij interessante dingen meteen kon vastleggen.³⁰ Dat in een schetsboekje inderdaad snel gewerkt kon worden, wordt bevestigd door de vele bewaard gebleven schetsboektekeningen van Jan van Goyen, die door de krullerige lijnen de indruk wekken met grote vlotheid en spontaniteit gemaakt te zijn, alsof de kunstenaar tijdens een korte stop even zijn schetsboekje tevoorschijn haalde (afb. 12).³¹



12. Jan van Goyen, *Gezicht op de Montelbaanstoren en de toren van de Zuiderkerk te Amsterdam*, ca. 1650-51, zwart krijt, grijs gewassen, 98 x 157 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

Door het grotere formaat vereist een tekenmap of tekenplank daarentegen dat de kunstenaar zich eerst op een

geschikte plek installeert en vervolgens in alle rust zijn waarnemingen vastlegt. Maar met een schetsboek kan dat natuurlijk evengoed, rustig zitten en observeren.³² En andersom geeft een tekening van Herman Saftleven de indruk dat men onderweg, in een wat minder comfortabele houding, ook de tekenplank of de tekenmap wel tevoorschijn haalde (afb. 13). Het aller-



13. Herman Saftleven (toegeschreven), *Tekenaar in een dorp*, zwart krijt, gewassen in grijs, 354 x 221 mm, Frankfurt am Main, Städel Museum

grootste verschil tussen tekenen in een schetsboek en tekenen op een tekenplank of -map zit hem in de afmetingen: wie met een harde onderlegger en losse vellen papier werkt, heeft meer ruimte en kan daardoor beter documenteren en vrijer werken.

Een voorbeeld van een tekening die hoogstwaarschijnlijk met behulp van een tekenmap of -plank gemaakt is, is het *Gezicht op Den Haag*, getekend door Constantijn Huygens junior (1628-1697) (afb. 14). Huygens was secretaris van de



14. Constantijn Huygens junior, *Gezicht op Den Haag met Paleis Noordeinde*, 9 juni 1665, pen en bruine inkt over grafiet, waterverf, 260 x 392 mm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

stadhouder en daarnaast amateurtekenaar. Gezien de tamelijk grote afmetingen van het blad, 26 bij 39 centimeter, tekende Huygens niet in een schetsboek, maar op een los vel papier. Volgens het opschrift in de rechter bovenhoek maakte hij dit stadsgezicht vanaf de Grote- of Sint Jacobskerk in Den Haag op 9 juni 1665. In het midden van de compositie staat Paleis Noordeinde, in de verte zijn de duinen zichtbaar.³³ Hoogstwaarschijnlijk zette Huygens ter plekke de voorstelling in grafiet op. Mogelijk bracht hij ook de bruine inkt op locatie aan, waarna hij het stadsgezicht naderhand thuis verder uitwerkte met diverse kleuren waterverf.

Op een gemiddelde tekenmap of tekenbord zou een tekening als die van Huygens heel goed kunnen zijn gemaakt. De ideale tekenmap van Cennini was zo'n 43 bij 31 centimeter.

Afgaande op zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen waren tekenplanken groter, zo'n 45 à 50 centimeter hoog en 30 à 35 centimeter breed (afb. 15). Dat is de lengte van een onderarm en deel van de hand – zo'n 38 centimeter – met nog zo'n 10 à 15 centimeter extra. Uitgaande van die hoogte lijkt de breedte zo'n 30 à 35 centimeter te zijn geweest.



15. Isaac Beckett naar Simon Dubois en Abraham Blooteling, *Portret van Hadriaan Beverland die een beeldhouwwerk tekent*, ca. 1687, mezzotint, 410 x 249 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

Papierformaten

Er blijkt echter dat er ook zestiende- en zeventiende-eeuwse tekeningen van Noord-Nederlandse kunstenaars bewaard zijn gebleven die (ten eerste) de indruk wekken in ieder geval in de eerste opzet buiten te zijn gemaakt en (ten tweede) groter zijn dan 50 bij 35 centimeter. Dat betekent dat door deze kunstenaars in de buitenlucht nóg grotere onderleggers gebruikt zullen zijn. Op dit punt gekomen is het goed om korte zijweg in te slaan, want wat is 'groot formaat'? Welke papierformaten waren in de zestiende en zeventiende eeuw voorhanden?

Tot het begin van de negentiende eeuw werd papier geproduceerd in papiermolens. Papier was handgeschept en kostbaar, zowel door de gebruikte grondstoffen als door het arbeidsintensieve productieproces. Hoewel vanaf de late zestiende eeuw in de Republiek papier werd geproduceerd, werd het ook veel geïmporteerd uit Italië, Zwitserland, Duitsland en Frankrijk.³⁴ In de loop van de zeventiende eeuw vond bij het maken van papier een standaardisering van formaten plaats, waarbij er grofweg vijf papierformaten op de markt waren. Van klein naar groot zijn dat pot (28 x 35 cm), gemeen (32 x 42 cm), mediaan (42 x 54 cm), royaal (48 x 58 cm) en imperiaal (55 x 72 cm). De hier gegeven maten kunnen enkele centimeters variëren.³⁵ Grotere vellen waren ook leverbaar, maar alleen op bestelling.³⁶

Er was dus groot formaat papier op de markt, maar desondanks lijkt het tekenen op groot formaat in de zestiende en zeventiende eeuw eerder uitzondering dan regel te zijn geweest. Op basis van de vele duizenden Nederlandse tekeningen die zijn overgeleverd, kunnen we stellen dat kunstenaars meestal op vellen met handzamere afmetingen werkten. Al moeten we er rekening mee houden dat veel tekeningen verloren zijn gegaan, en waarschijnlijk juist de grote bladen, die vanwege hun onhandige formaat snel beschadigd raakten.

In de prentkunst vond vanaf de zestiende eeuw een geleidelijke standaardisering van formaten plaats, wat samenhang met de prentproductie en met de afmetingen van de albums waarin verzamelaars hun prenten bewaarden.³⁷ Maar veel tekeningen werden gemaakt voor eigen gebruik in de werkplaats en

niet als eindproduct. Daardoor waren kunstenaars volledig vrij in de keuze van het papierformaat. Groot formaat reserveerden zij voor bijzondere werken, zoals de tekening die Abraham Bloemaert maakte als presentatietekening voor zijn opdrachtgevers: de Jezuïeten in Brussel die rond 1624 een altaarstuk met de Aanbidding van de drie koningen bij de Utrechtse meester bestelden (afb. 16). Het blad meet ruim 51 x 35 centi-



16. Abraham Bloemaert, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1624, zwart krijt, gewassen in bruin, wit gehoogd, 514 x 354 mm, Universiteit Leiden, Bijzondere Collecties

meter.³⁸ Omdat het een prestigieuze opdracht betrof die op een groot doek werd uitgevoerd, koos Bloemaert hier voor een fors stuk papier.³⁹ Dat tekeningen op groot formaat uit de zestiende en zeventiende eeuw niet gebruikelijk lijken te zijn geweest, maakt het des te bijzonderder dat er Nederlandse kunstenaars zijn geweest die er bewust voor kozen om met een grote onderlegger en grote vellen papier naar buiten te gaan.

Nederlandse kunstenaars in Italië

Een van de eersten die dit deed was Hendrick Goltzius. In de jaren 1590-91 verbleef hij zeven maanden in Rome en legde daar op verschillende plekken in de stad Romeinse beeldhouw-

werken vast. Net als van Maarten van Heemskerck zijn er van Goltzius tientallen 'Romeinse tekeningen' bewaard gebleven.⁴⁰ Goltzius tekende buiten in zwart en wit krijt op grijsblauw papier. Zoals uit de watermerken in het papier blijkt, kocht hij dit in Italië.⁴¹ Enkele van deze op locatie gemaakte tekeningen zijn opmerkelijk groot, met als uitschieter de tekening van de marmeren riviergod Nijl (afb. 17). Goltzius tekende het in de pauselijke Belvedere, waar het destijds was opgesteld.⁴² Het blad meet circa 35 x 58 centimeter en is het allergrootste blad dat we van Goltzius kennen. De eerste schetsmatige opzet van de voorstelling, nog zichtbaar in de achtergrond, is zeker gebaseerd op waarnemingen ter plekke; mogelijk werkte Goltzius



17. Hendrick Goltzius, *Riviergod Nijl*, 1590-91, zwart en wit krijt op grijsblauw papier, 351 x 578 mm, Haarlem, Teylers Museum



18. Bartholomeus Breenbergh, *Bomarzo*, 1624, pen en bruine inkt, bruin gewassen, 415 x 562 mm, Parijs, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

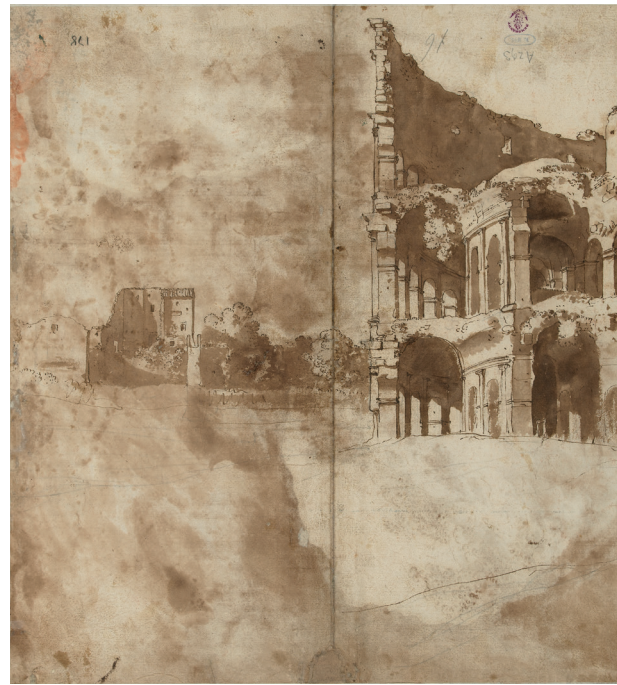
de voorstelling naderhand verder uit. De riviergod Nijl is meer dan drie meter lang, en biedt nogal wat details, zoals restanten van kleine putti die hem vergezellen. Dat zal de reden zijn dat Goltzius hier koos voor groot formaat. Het bood hem de gelegenheid alle details, zoals de putti en de plooi van de draperie onder de riviergod, nauwkeurig te documenteren. Voor zijn vel papier zal hij een onderlegger van tenminste 40 x 60 centi-

meter hebben gebruikt. De verticale lijn in het midden van de tekening is een stevige vouw. Ik benadruk dit om aan te geven dat het hier dus niet om twee aan elkaar gezette vellen papier gaat, maar om een blad dat in het verleden is dubbelgevouwen. Het is een lot dat veel grote tekeningen heeft getroffen, want hoe vervoer en bewaar je zo'n groot stuk papier, anders dan opgevouwen?

Een Nederlandse kunstenaar die tijdens zijn verblijf in Italië vaker op groot formaat tekende, is de uit Deventer afkomstige Bartholomeus Breenbergh (1598/1600-1657). Tussen 1619 en 1629 woonde hij in Rome. Regelmatig trok hij eropuit om in de omgeving van de stad te werken, waarbij hij grote tekeningen maakte die vrij zijn opgezet in pen en bruine inkt en waar het zonlicht vanaf spat.⁴³ Een goed voorbeeld daarvan is het indrukwekkende rotslandschap badend in het licht in de Fondation Custodia in Parijs (afb. 18). Volgens het opschrift rechtsboven legde Breenbergh dit vast in Bomarzo, waar hij meer tekeningen maakte. Hoe imposant de door Breenbergh verbeelde rotsen zijn, wordt geaccentueerd door de twee kleine figuurtjes, eveneens rechtsboven. Het blad meet maar liefst 41 x 56 centimeter en heeft net als de tekening van Goltzius een stevige vouw in het midden. De voorstelling is eerst opgezet in zwart krijt en vervolgens uitgewerkt in pen en bruine inkt. Delen van het witte papier zijn leeggelaten en wekken, door het scherpe contrast met het bruin, de suggestie van fel zonlicht. Niet alleen het zwarte krijt, maar ook de delen in bruine inkt zijn hoogstwaarschijnlijk ter plekke aangebracht. Ze tonen licht-donker schakeringen die het resultaat lijken te zijn van directe waarneming – denk je ze weg, dan verliest het landschap aan zeggingskracht.

Breenbergh had het maken van dergelijke grote studies in de buitenlucht afgekeken van Cornelis van Poelenburch (1594-1667), die twee jaar eerder, in 1617, in Rome arriveerde. Breenbergh en Poelenburch behoorden tot de oprichters van de Bentvueghels, een groep kunstenaars uit het noorden die zich om sociaal-culturele redenen in Rome verenigden.⁴⁴ Ze hebben elkaar dus zeker gekend. Ook Poelenburch trok met grote vellen papier de natuur in, en ook hij tekende met sterke lichtdonker contrasten om zonlicht te suggereren.⁴⁵ Een van zijn grote bladen met een vouw in het midden is *Interieur van een ruïne met figuren*. De keerzijde van het blad werd door hem gebruikt voor een studie van het Colosseum, dat hij vanaf een laag standpunt tekende (afb. 19).⁴⁶

Van Guiliam du Gardijn (1596/97-na 1647) is een verblijf in Italië niet gedocumenteerd. Zijn tekeningen in gewassen



19. Cornelis van Poelenburch, *Gezicht op het Colosseum in Rome*, ca. 1622, pen en bruine inkt, bruine en grijs gewassen, 427 x 385 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

inkt vertonen echter zoveel overeenkomsten met die van Poelenburch en Breenbergh, dat het zeer waarschijnlijk is dat ook hij in de jaren 1620 in Rome verbleef.⁴⁷ Net als zij maakte hij studies in de buitenlucht op papier van mediaan formaat, zo'n 42 bij 54 centimeter. Het grote blad papier dat hij gebruikte voor de vlot opgezette schets *Gewelven in een grotachtige ruïne* (afb. 20) heeft hij optimaal benut, want ook de keerzijde is betekend. Aan weerszijden van de middenvouw maakte hij twee aparte schetsen, van een ruïne en van een grot. Dit is iets wat hij vaker deed en aangeeft dat het gaat om studies voor eigen gebruik.⁴⁸

Cornelis van Poelenburch en Bartholomeus Breenbergh waren zoals gezegd beiden lid van De Bentvueghels. Leden



20. Guiliam du Gardijn, *Gewelven in een grotachtige ruïne*, zwart krijt, penseel in bruin en grijs, 410 x 552 mm, Amsterdam, Rijksmuseum

14

van deze groep trokken er samen op uit om in de open lucht te werken, zoals geïllustreerd op een tekening toegeschreven aan Jan Asselij (1610/14-1652) (afb. 21). Op deze voorstel-



21. Jan Asselij (toegeschreven), *Kunstenaars werken buiten*, roodbruin en zwart krijt, penseel in grijs, 187 x 237 mm, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

ling is iets bijzonders aan de hand. Terwijl rechts een kunstenaar op een tekenplank zit te schetsen, zit in het midden een kunstenaar achter een schildersezel. Maar zien we hier een schilder aan het werk? Het buiten schilderen kwam pas echt op vanaf de late achttiende eeuw, toen kunstenaars met speciale schilderkisten naar buiten trokken (afb. 22). In die tamelijk platte kisten werden materialen meegenomen en tegelijkertijd



22. David Bles, *De kunstenaar Everhardus Koster aan het werk*, 1855, potlood, 275 x 240 mm, Universiteit Leiden, Bijzondere Collecties

werd het deksel gebruikt als schildersezel. Het is echter bekend dat al eerder buiten werd geschilderd, zij het op veel kleinere schaal.⁴⁹ Zo vertelt Joachim von Sandrart dat hij in de jaren 1630 samen met Claude Lorraine excursies buiten Rome maakte om *en plein air* te schilderen.⁵⁰ De kunstenaar achter de ezels (afb. 21) is tot op heden altijd als 'schilder' beschouwd, maar toch zou ik hier voorzichtig willen

poneren dat het ook om een tekenaar kan gaan, die met een opklapbare veldezel werkt op een grote tekenplank met daarop een groot vel papier. De fles en het kruikje links op de grond zijn geen schildersmaterialen, of een stilleven dat wordt nageschilderd, maar proviand meegenomen voor onderweg.

Buiten tekenen in de Noordelijke Nederlanden

Iemand die een veel eenvoudiger hulpmiddel gebruikte bij het buiten tekenen was de eerder genoemde Herman Saftleven – en nu verlaten we Italië en richten we ons op de Noordelijke Nederlanden. Geboren in Rotterdam vestigde hij zich omstreeks 1632 in Utrecht. Op de grote ets *Gezicht op Utrecht* uit 1648 die uit drie bladen bestaat en zowel door Saftleven werd getekend als geëts, zit op de voorgrond een tekenaar in het veld te werken (afb. 23).⁵¹ Hij werkt op een tekenplank, die



23. Herman Saftleven, *Gezicht op Utrecht*, 1648, ets, 30 x 1387 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, samengesteld uit drie bladen, **detail van het middelste blad**

leunt tegen een lange stok die hij in grond gestoken heeft. De plank staat op zijn knieën. Het aanzien van Utrecht op de gra-

vure is topografisch correct, maar de scène op de voorgrond is zonder twijfel imaginair. Desondanks is het goed mogelijk dat Saftleven hier zijn eigen praktijk illustreert: het tekenen in de buitenlucht op groot formaat met behulp van een tekenplank en een lange stok.

Saftleven was een 'veeltekenaar' die meer dan 1100 tekeningen naliet. Volgens de kunstenaarsbiograaf Arnold Houbraken tekende hij ijverig 'naar het leven' met een vaardige hand in zwart krijt.⁵² Inderdaad heeft Saftleven veel in de buitenlucht getekend. Zo maakte hij een groot aantal topografische tekeningen en boomstudies tijdens reizen door de Republiek en het Rijngebied.⁵³ Tientallen daarvan – ook tekeningen die hij met grote waarschijnlijkheid buiten opzette – maakte hij op mediaan formaat.⁵⁴ Voorbeelden zijn twee boomstudies in het Kröller-Müller Museum, die ieder ongeveer 41 x 53 centimeter meten (afb. 24-25).⁵⁵ Uit een nadere beschouwing blijkt dat het twee studies van dezelfde boom betreft, die de kunstenaar observeerde vanuit twee verschillende standpunten. Saftleven hanteerde die methode ook wel wanneer hij gebouwen of stadsgezichten tekende.⁵⁶ Het is een argument om aan te ne-

15



24. Herman Saftleven, *Naar rechts overhellende boom*, zwart krijt, gewassen in bruin en grijs, 409 x 528 mm, Otterlo, Kröller-Müller Museum (fotograaf Rik Klein Gotink)



25. Herman Saftleven, *Naar links overhellende boom*, zwart krijt, gewassen in bruin en grijs, 396 x 518 mm, Otterlo, Kröller-Müller Museum (fotograaf Rik Klein Gotink)



26. Joris van der Haagen, *Gezicht op het Haagse bos*, 1644, krijt, pen en bruine inkt op grijsblauw papier, 453 x 565 mm, Parijs, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt



27. Caspar van Wittel, *Landschap, mogelijk in Romeinse campagna*, ca. 1690, pen en bruine inkt, grijs gewassen, op grijsblauw papier, 420 x 554 mm, Parijs, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt

men dat de tekenaar ter plekke is geweest.⁵⁷ En wellicht maakte hij daarbij, met die grote vellen papier, gebruik van de constructie 'tekenplank met stok'.

Joris van der Haagen (ca. 1615-1669) is een andere landschapstekenaar die buiten werkte op papier van mediaan of royaal formaat. Hij deed dit in de bossen en duinen in de omgeving van zijn woonplaats Den Haag, maar ook tijdens reizen door de Republiek (afb. 3).⁵⁸ Hij had daarbij een voorkeur voor grote vellen grijsblauw papier, zoals op het Haagse bos in de Fondation Custodia in Parijs (afb. 26). Het opschrift onderaan is naderhand door de kunstenaar aangebracht.⁵⁹ Van der Haagen begon met een losse compositie in zwart krijt, die hij op locatie heeft opgezet. Hoogstwaarschijnlijk werkte hij de tekening ook buiten uit in pen en bruine inkt, want net als Poelenburch en Breenbergh ging het Van der Haagen om de weergave van licht-donker effecten op het landschap. Grote vellen grijsblauw papier waren voor het tekenen op locatie niet



28. Antonie Waterloo, *Gezicht op de Sint-Antoniesluis in Amsterdam*, ca. 1650, zwart krijt, penseel in grijs, 404 x 619 mm, Amsterdam Museum

alleen geliefd bij Van der Haagen, maar werden ook gebruikt door Hendrick Goltzius – zoals we hebben gezien – en door Simon de Vlieger (1600-1653) en Casper van Wittel (1652/53-1736).⁶⁰ Van laatstgenoemde is een grote studie op grijsblauw papier, die hij hoogstwaarschijnlijk omstreeks 1690 tekende in de Romeinse *Campagna* (afb. 27).⁶¹ Volgens de overlevering was blauw papier eveneens geliefd bij de marineschilder Willem van de Velde de Jonge (1633-1707) wanneer hij buiten

tekende. Er is een achttiende-eeuwse bron die vertelt dat hij vanuit een bootje wolkenluchten tekende op grote vellen blauw papier in zwart en wit krijt.⁶² Helaas zijn deze tekeningen niet overgeleverd.

Ook andere zeventiende-eeuwse kunstenaars werkten buiten op groot formaat, zoals Adam Pijnacker (1620-1673), Willem Schellinks, zijn broer Daniel Schellinks (1627-1701) en Roelant Roghman (1627-1692), die een omvangrijke serie

kasteeltekeningen met forse afmetingen maakte.⁶³ Anthonie Waterloo (1609-1690) maakte tientallen tekeningen op groot formaat, zowel in de Nederlanden als tijdens zijn reis naar Duitsland (in 1658-1660). Een treffend voorbeeld is het *Gezicht op de Sint-Antoniesluis te Amsterdam*, uitgevoerd op een blad van maar liefst 40 bij 62 centimeter en gemaakt omstreeks 1650 (afb. 28).⁶⁴ Gezien de grote topografische betrouwbaarheid is het stadsgezicht door Waterloo in ieder geval in eerste opzet in krijt op locatie getekend – op een steenworp van zijn huis in de Antoniebreestraat. De kunstenaar keek over het water van de Oudeschans in de richting van de Jodenbreestraat. De huizen aan deze straat, waaronder links het tegenwoordige Rembrandt-

huis, kon hij niet zien vanwege de bomen die in zijn blikveld stonden. Hoogstwaarschijnlijk heeft Waterloo de sluis vanaf een (vrij hoog) schip in de Oudeschans vastgelegd.⁶⁵

Een uitzonderlijk grote topografische tekening is het *Gezicht op Weesp* door Simon de Vlieger (afb. 29).⁶⁶ De kunstenaar maakte dit gedetailleerd uitgewerkte stadsgezicht op één vel papier van circa 40 x 63 centimeter, dat hij nog vergrootte door er rechts een strook papier van circa 5 centimeter aan te plakken. De tekening ontstond hoogstwaarschijnlijk tussen januari 1649, toen De Vlieger een huis kocht in Weesp, en diens overlijden in 1653. Rechts van het water zijn de achterkanten van de panden aan de Hoogstraat te zien, een van



29. Simon de Vlieger, *Gezicht op Weesp*, ca. 1649-53, zwart krijt, grijs gewassen, 393 x 679 mm, The Maida and George Abram Collection, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA

de belangrijkste straten van het stadje. De Vlieger tekende zijn stadsgezicht vanaf de weg die rechts naar de ophaalbrug en de Muiderpoort voert en op de voorgrond samen met de rivier een scherpe bocht maakt. Dit standpunt bood hem een weids uitzicht over het water, de lange huizenrij en de molens in de verte.⁶⁷ Ondanks het grote formaat kan het niet anders of de kunstenaar heeft op zijn minst de eerste opzet voor deze tekening ter plekke gemaakt, observerend en schetsend en met een bijzonder scherp oog voor details en de atmosfeer rond het water.

Het voordeel van tekenen op groot formaat

Zo valt een patroon te ontdekken bij het bestuderen van tekeningen op groot formaat die in de buitenlucht zijn gemaakt, of die in ieder geval in de buitenlucht zijn opgezet. Kunstenaars werkten doorgaans op vellen van mediaan en royaal formaat, met uitschieters naar boven in de laatste twee tekeningen van Waterloo en De Vlieger, getekend op papier met een breedte van zo'n 62 centimeter. In de praktijk moeten de kunstenaars dus forse tekenmappen en borden mee naar buiten genomen hebben – groter dan op zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen zijn uitgebeeld – om deze grote bladen te kunnen vervoeren en vooral, om erop te kunnen werken.

Kunstenaars deden al die moeite omdat een blad op groot formaat volop ruimte bood om het licht, de lucht en atmosfeer te registreren. Ook bij het documenteren van de restanten uit de klassieke oudheid, en bij de nauwkeurige weergave van een topografisch herkenbaar landschap, stads- of dorpsgezicht hadden grote vellen papier voordelen ten opzichte van een klein schetsboekblad: ruimte! Het is goed om te benadrukken dat er op groot formaat papier werd getekend door schilders – schilders die gewend waren om op groot formaat te werken en zich vrij voelden om grote composities te maken. Of het nu gaat om studiemateriaal, zoals de studies van licht en donker van Poelenburch, Breenbergh of Van der Haagen, of om mooi uitgewerkte tekeningen, zoals bij De Vlieger en Waterloo: hun tekeningen op groot formaat zijn als het ware 'schilderijen op papier'.

Zoals gezegd zal er veel materiaal verloren zijn gegaan. Het zijn vooral de zorgvuldig uitgewerkte tekeningen op groot formaat die bewaard bleven, zoals de stadsgezichten van Anthonie Waterloo en Simon de Vlieger (afb. 28-29), omdat ze werden gemaakt voor de verkoop en van meet af aan geliefde verzamelobjecten waren. De Amsterdamse koopman en verzamelaar Lambert ten Kate (1674-1731) bewaarde zijn omvangrijke tekeningenverzameling op formaat: hij rangschikte zijn tekeningen op afmetingen in portefeuilles van groot naar klein. Andere achttiende- en negentiende-eeuwse verzamelaars ordenden hun tekeningen op een andere manier, veelal op onderwerp en op tekentechniek.⁶⁸ Dit zal er de oorzaak van zijn dat vrijwel alle tekeningen op groot formaat een stevige vouw in het midden hebben. Werd het blad niet door de kunstenaar zelf dubbelgevouwen, dan is dat in latere eeuwen wel gebeurd om het te kunnen opbergen tussen kleinere bladen.

Tot besluit

Het onderzoeksgebied oude Nederlandse tekenkunst is tamelijk behoudend. Bij onderzoek naar tekeningen van vóór 1800 gaat het nog vaak in de eerste plaats om auteurschap: wie heeft de tekening gemaakt? Publicaties over oude tekenkunst zijn vaak conventioneel van aard: monografisch georiënteerd, gericht op de ontsluiting van het oeuvre van één tekenaar of van een specifieke tekeningencollectie. In dat laatste geval worden tekeningen doorgaans individueel besproken.⁶⁹

Ik heb hier gepoogd om een groep tekeningen, gemaakt door verschillende Nederlandse kunstenaars, in samenhang te bekijken aan de hand van twee criteria: ze zijn met een grote mate van waarschijnlijkheid buiten ontstaan en ze zijn gemaakt op een groot vel papier. Het is een vingeroefening rond de vraag: wat levert het op als we oude Nederlandse tekeningen op een andere manier benaderen dan zuiver monografisch? Bijvoorbeeld vanuit het oogpunt van productie of functie. En in dit specifieke geval: draagt het bij aan onze kennis over de zestiende- en zeventiende-eeuwse praktijk van het buiten tekenen? Het onderzoek naar oude Nederlandse tekenkunst begint zich de laatste jaren te verbreden,⁷⁰ en ik hoop vanmiddag

te hebben duidelijk gemaakt dat ik als bijzonder hoogleraar ‘Kunst op papier en perkament’ een nieuwe blik op oude tekeningen van harte ondersteun en zal stimuleren in het onderwijs en onderzoek.

Dankwoord

Nu rest mij een woord van dank. Ik ben dankbaar en trots dat ik hier vandaag mag staan, in een toga die gedragen is door twee geleerde vrouwen: Ank Esmeijer en Ilja Veldman.

Ik dank de Directie en de Raad van Toezicht van het RKD, het College van Bestuur en de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit Leiden, en de leden van het Curatorium van deze bijzondere leerstoel voor het in mij gestelde vertrouwen. Het geven van onderwijs met de geweldige collectie tekeningen en prenten van de Universiteit Leiden is een groot voorrecht – niet alleen voor de studenten, maar zeker ook voor mij.

20 Dank aan mijn lieve ouders, die de weg hier naartoe mogelijk maakten. Mijn moeder kan dit helaas niet meer meemaken, maar door haar naam hier te noemen – Willy Bleyerveld – is ze toch een beetje aanwezig. Veel dank aan mijn lieve promotor en vriendin Ilja Veldman. Ilja, ik leer nog altijd van je. Wat fijn dat je grote jouw kennis, heldere oordeel en gezelligheid altijd met me wil delen.

Dank aan alle collega’s die in de loop der jaren op mijn pad kwamen – jullie vormen een grote, warme kring om mij heen en onze uitwisseling en samenwerking is stimulerend en onmisbaar. Ik bedank ook onze lieve kinderen, Hugo en Anna: dank voor jullie liefde en vrolijke aanwezigheid. En mijn aller-grootste dank is voor mijn allerliefste Paul, die gelukkig altijd bij me is.

Ik heb gezegd.

Eindnoten

- 1 Voor hulp bij de totstandkoming van mijn oratie dank ik Rhea Blok, Christi Klinkert, Stefaan Hautekeete, Christien Melzer, Laurens Schoemaker, Ilja Veldman en Joyce Zelen.
- 2 Zie voor het concept 'naer het leven' P. Schatborn, 'The Importance of Drawing from Life – Some Preliminary Notes', in: W.W. Robinson, *Seventeenth-Century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection*, tent.cat. Amsterdam etc. 1991, pp. 7-12.
Voor het Hollandse landschap verbeeld in topografische prenten, B. Bakker en H. Leeftang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Amsterdam (Museum het Rembrandthuis) 1993. In de tekenkunst meest recent Y. Bleyerveld, 'On the spot: the appeal of the local', in: S. Anderson en J. Seidenstein (red.), *Crossroads. Drawing the Dutch Landscape*, tent.cat. Cambridge (MA) (Harvard Art Museums) 2022 [te verschijnen].
- 3 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 298r. Ook vertelt Van Mander over Jan van Scorel (1495-1562) dat hij op zon- en feestdagen naar de Haarlemmerhout trok om daar bomen te tekenen. Zie idem, fol. 234v.
- 4 Meest recent Y. Bleyerveld, A.J. Elen, J. Niessen *et al.*, *Bosch to Bloemaert. Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, tent.cat. Parijs (Fondation Custodia), Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), Washington (National Gallery of Art) 2014-2015, nrs. 78-79 (auteur Yvonne Bleyerveld).
- 5 Volgens de biografie geschreven door zijn zoon Pieter Terwesten, zie M. Schapelhouman, 'Een album met tekeningen, vervaardigd door Mattheus Terwesten te Rome in 1697', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 33 (1982), pp. 21-48, i.h.b. p. 24.
- 6 Zie bijvoorbeeld B. van den Boogert e.a., *Buiten tekenen in Rembrandts tijd*, tent.cat. Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis) 1998; C. van Tuyll van Serooskerken, 'Claude Lorrain: de tekenaar in de natuur', in: C. van Tuyll van Serooskerken en M. Plomp, *Claude Lorrain*, tent.cat. Haarlem (Teylers Museum) 2012, pp. 16-27; Bleyerveld (op. cit. noot 2).
- 7 De enige die deze praktijk noemt, is Peter Schatborn in *Tekenen van warmte. 17de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italië*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 2001, p. 17.
- 8 Zoals bijvoorbeeld gemaakt werden door Antoon van den Wijngaerde (ca. 1510-1571), zie (met verdere literatuur) R. Rutte, 'Antoon van den Wijngaerdes tekeningen van steden in de Nederlanden. Inventief geconstrueerde stadsgezichten voor Filips II', *Bulletin KNOB* 2020, nr. 1, pp. 1-24.
- 9 Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, Haarlem 1604, uitgegeven door H. Miedema, Utrecht 1973, 2 dln., dl. 1, fol. 34r-35r.
- 10 Willem Goeree, *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* (Middelburg 1668), geannoteerde editie door M. Kwakkelstein, Leiden 1998, pp. 38-39, 120-121. Dit deed eerder de dichter Cornelis Pietersz Biens (1590/95-1645) in zijn theorieboekje *De Teecken-Const* uit 1636. Zie E.A. de Klerk, 'De Teecken-Const, een 17de eeuws Nederlands Traktaatje', *Oud Holland* 96 (1982), pp. 16-56, i.h.b. p. 51.
- 11 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, p. 139.
- 12 Goeree doet dit in de tweede, vermeerderde editie van zijn boekje (Middelburg, 1670), p. 74.
- 13 C. van Tuyll van Serooskerken 2012 (op. cit. noot 6), p. 17.
- 14 D. Meuwissen, 'Attributing the Berlin Sketchbook to Cornelis Anthonisz', *Simiolus* 39 (2017), pp. 15-43, i.h.b. pp. 34-40; I. van Tuinen, met een bijdrage van D. Meuwissen, *Het vroegste Amsterdamse schetsboek uit het atelier van Jacob Cornelisz. van Oostsanen*, 2 dln., Oostzaan 2014, dl. 2, pp. 166-167.
- 15 Zie voor een opsomming van negen schetsboeken W.W. Robinson en P. Schatborn, 'Drawing into painting: an overview', in: G. Luijten, P. Schatborn en A.K. Wheelock Jr., *Drawings for Paintings in the Age of Rembrandt*, tent.cat. Washington (National Gallery), Parijs (Fondation Custodia)

- todia) 2016-2017, pp. 5-16, pp. 6, 15 (noot 7). Een tiende is het schetsboek van Abraham Rutgers uit 1687-1688 in Dordrecht, collectie Huis van Gijn, inv.nr. VGB1000.
- 16 Voor het schetsboek van Jan van Kessel: J. Giltaij, 'A newly discovered seventeenth-century sketchboek', *Simiolus* 31 (2007), pp. 81-93.
- 17 De twee schetsboekjes van Jan van Goyen in Museum Bredius in Den Haag en het Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden meten respectievelijk 10 x 15 en 13 x 19 cm. Zie H.-U. Beck, *Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis I: Einführung. Katalog der Handzeichnungen*, Amsterdam 1972, pp. 265-283, nr. 845-846. Zie ook E. Buijsen, 'De schetsboeken van Jan van Goyen', in: C. Vogelaar (red.), *Jan van Goyen*, tent.cat. Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1996, pp. 22-37. Het schetsboekje van Cornelis Anthonisz (zie noot 14) meet ongeveer 15 x 10 cm; dat van Jan van Kessel (zie noot 16) 10 x 16 cm.
- 18 *Landschap bij Elten met tekenaar*, ca. 1652, paneel, 47,5 x 80 cm, Woburn, The Woburn Abbey Collection. Zie S. Paarlberg (red.), *In het licht van Cuyp. Aelbert Cuyp & Gainsborough, Constable, Turner*, tent.cat. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2021, cat.nr. 22 (auteur Sander Paarlberg). Volgens Paarlberg gaat het hier niet om een zelfportret van Cuyp omdat de man een degen draagt, iets wat reizende kunstenaars niet bij zich droegen.
- 19 A.K. Wheelock Jr., *Aelbert Cuyp*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art), Londen (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum) 2001, cat.nr. 93 (auteur Wouter Kloek); G. Luijten, P. Schatborn en A.K. Wheelock Jr. 2016-2017 (op. cit. noot 15), cat.nr. 83 (auteur A.K. Wheelock Jr.).
- 20 J. Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wenen 1919, pp. 193-194.
- 21 Naar mijn weten noemt alleen Ernst van de Wetering de harde onderlegger als hulpmiddel bij het tekenen. Zie E. van de Wetering, 'Verdwenen tekeningen en het gebruik van afwisbare tekenplankjes en tafelstenen', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 210-227, p. 215. De geprepareerde, afwisbare tekenplankjes waarbij rechtstreeks op het hout werd getekend en die het hoofdonderwerp zijn van dit artikel, bedoel ik hier niet.
- 22 Cennino Cennini, *Het handboek van de kunstenaar. Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, vertaald naar de Italiaanse en Engelse edities door H. van den Bossche en H. Theuns, Amsterdam/Antwerpen 2001, pp. 59-60 (hoofdstuk 29).
- 23 R. Kinross, *Het A4'tje en wat eraan voorafging. Een korte blik op de lange historie van papierformaten*, Amsterdam 2009, p. 18.
- 24 Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence 1681, p. 29 ('Cartella').
- 25 Over die reis naar Frankrijk S. Alsteens en H. Buijs, *Paysages de France. Dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIIe et XVIIIe siècles*, tent.cat. Parijs (Fondation Custodia) 2008. De bedoelde tekening: Lambert Doomer, *Springbron buiten Kleef*, 1660, Arnhem, Gelders Archief, Topografisch Historische Atlas Gelderland, inv.nr. 1551-635.
- 26 Voor de Romeinse tekeningen van de kunstenaar, opgenomen in het 'Berlijnse schetsboek' meest recent T. Bartsch, *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019. Voor het schilderij: J.P. Filedt Kok, W.Halsema-Kubes en W.Th. Kloek (red.), *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, cat.nr. 148 (auteur Ilja Veldman).
- 27 Een voorbeeld van een tekening die gezien de afmetingen (21 x 32 cm) op een tekenplank gemaakt is, is *Gezicht op het Colosseum*, zie Bartsch (op. cit. noot 26), nr. 185.
- 28 Zie bijvoorbeeld Michaelina Wautiers (werkplaats), *Drie jongens, van wie één tekent*, olieverf op doek, Parijs, Fondation Custodia; Michael Sweerts, *De tekenacademie*, ca. 1655, olieverf op doek, Haarlem, Frans Hals Museum.
- 29 Van Hoogstraten 1678 (op. cit. noot 11), p. 26.
- 30 Arnold Houbraken, *De groote schouwburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 dln., Amsterdam

- 1718-1721, dl. 2, p. 129.
- 31 De uitgebeelde tekening in Beck (op. cit. noot 17), dl. 1, nr. 847, nr. 165; Vogelaar (op. cit. 17), cat.nr. 43-j.
- 32 Zoals bijvoorbeeld uitgebeeld op een tekening van Jan de Bisschop, *Twee tekenaars in het veld*, pen en bruine inkt, 98 x 150 mm, Amsterdam Museum, zie B. Broos en M. Schapelhouman, *Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor. Nederlandse tekenaars geboren tussen 1600 en 1660*, Amsterdam/Zwolle 1993, nr. 34.
- 33 Met opschrift rechtsboven: *vande Haeghschen Toren. 9 Jun. 1665*. Zie S. Hautekeete (red.), *Holland in Linien. Niederländische Meisterzeichnungen des Goldenen Zeitalters aus den Königlich-Belgischen Kunstmuseen Brüssel*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België); Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis); Aken (Suermondt-Ludwig-Museum) 2007, cat.nr. 84 (auteur Stijn Alsteens).
- 34 A. Griffiths, *The Print before Photography*, Londen 2016, pp. 30-32.
- 35 Idem, p. 165; J.P. Filedt Kok, E. Hinterding en J. van der Waals, 'Jan Harmensz. Muller as a Printmaker II', *Print Quarterly* 11 (1994), pp. 351-378, i.h.b. pp. 368-370, waarbij is opgemerkt dat steeds het kleinste formaat per categorie is aangegeven.
- 36 Griffiths 2016 (op. cit. noot 34), p. 31.
- 37 Idem, pp. 164-165.
- 38 L.M. Helmus en G. Seelig, *Het Bloemaert-effect. Kleur en compositie in de Gouden Eeuw*, tent.cat. Utrecht (Centraal Museum), Schwerin (Museum Schwerin) 2012, cat.nr. 6 (auteur Gero Seelig); J. Schaeps e.a. (red.), *For Study and Delight. Drawings and Prints from Leiden University*, Leiden 2016, p. 114.
- 39 Later in de zeventiende eeuw maakte ook de Zuid-Nederlandse kunstenaar Jan Erasmus Quellinus grote presentatietekeningen, zie bijvoorbeeld zijn *Laatste Avondmaal* uit 1689 (presentatietekening voor het hoogaltaar van de Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijlekerk), die 685 x 435 mm meet. Kunsthandel 2021, database RKD Images nr. 302222.
- 40 Het overgrote deel van deze Romeinse tekeningen is in Teylers Museum. Zie Y. Bleyerveld en I.M. Veldman, *The Netherlandish Drawings of the 16th Century in Teylers Museum*, Leiden 2016, nrs. 84-137 en inleiding op deze groep pp. 101-105 (voor beide auteur Ilja Veldman). *Riviergod Nijl* is nr. 101.
- 41 Idem, nrs. 99-102, 108, 110.
- 42 Idem, nr. 101. Twee andere grote Romeinse tekeningen zijn *Riviergod Oceanus* (nr. 95) en *Riviergod Tiber* (nr. 100). *Riviergod Nijl* bevindt zich nog altijd in de Vaticaanse Musea.
- 43 Daarover uitvoerig Schatborn 2001 (op. cit. noot 7), pp. 66-73.
- 44 J. Verberne, 'De Bentveughels (1620/21-1720) te Rome', in idem, pp. 22-32.
- 45 Zie voor Poelenburchs Italiaanse tekeningen A. Chong, 'The drawings of Cornelis van Poelenburgh', *Master Drawings* 25 (1987), pp. 3-62; Schatborn 2001 (op. cit. noot 7), pp. 57-65.
- 46 Chong 1987 (op. cit. noot 45), pp. 30-31, nr. 3; M. Schapelhouman en P. Schatborn, *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum, Amsterdam. Artists born between 1580 and 1600*, Amsterdam/Londen 1998, nr. 266; Schatborn 2001 (op. cit. noot 7), p. 61.
- 47 Zie voor hem Schatborn 2001 (op. cit. noot 7), pp. 74-76.
- 48 Schapelhouman en Schatborn 1998 (op. cit. noot 46), nr. 112. Een tweede tekening (van 410 x 537 mm) waarop Gardijn dat deed is *Gezicht op de Thermes van Caracalla*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-T-1895-A-3090, zie idem, nr. 113.
- 49 Daarvoor meest recent, met verdere literatuur, G. Luijten, M. Morton en J. Munro, *True to Nature. Open-air Painting in Europe 1780-1870*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art), Parijs (Fondation Custodia), Cambridge (The Fitzwilliam Museum) 2020-2021.
- 50 Dit gebeurde tijdens Sandrarts verblijf in Rome van

- 1629 tot 1635. Zie P. Conisbee, 'Pre-Romantic *Plein-Air* Painting', *Art History* 2 (1979), pp. 413-428; M. Plomp, 'Leermeesters uit alle windrichtingen. De wording van de tekenaar Claude Lorrain', in: C. van Tuyl van Serooskerken en M. Plomp 2012 (op. cit. noot 6), pp. 30-51, i.h.b. pp. 46-47.
- 51 Zie voor de gehele prent, die 300 x 1387 mm meet, Amsterdam, Rijksmuseum inv.nr. RP-P-1884-A-7795A-C; W. Schulz, *Herman Saftleven 1609-1685. Leben und Werke, mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Berlijn 1982, p. 108, nr. XXVIII.
- 52 Arnold Houbraken 1718-1721 (op. cit. noot 30), dl. 1, p. 341.
- 53 Ook maakte hij honderden topografische tekeningen van zijn woonplaats Utrecht voor en na de vernietigende storm van 1674, zie W. Schulz (op. cit. noot 51), nrs. 340-536.
- 54 Over papierformaten idem, p. 53.
- 55 R. Cohen Tervaert (red.), *Mooi oud. Tekeningen uit de Kröller-Müllercollectie 1500-1850*, tent.cat. Otterlo (Kröller-Müller Museum) 2021, pp. 172-175 (auteur Yvonne Bleyerveld).
- 56 Bijvoorbeeld Schulz 1982 (op. cit. noot 51), nrs. 643-644 (kerk in Heesum vanuit het noordoosten en het noordwesten). Met dank aan Laurens Schoemaker, conservator historische topografie RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, die mij hierop wees.
- 57 Schatborn 2001 (op. cit. noot 7), p. 17.
- 58 Er zijn tientallen topografische tekeningen bewaard gebleven die hij maakte in de omgeving van Arnhem, Doorwerth, Emmerich en Kleef. Over Joris van der Haagen meest recent, met verder literatuur, R. Cohen Tervaert 2021 (op. cit. 55), pp. 164-165 (auteur Yvonne Bleyerveld).
- 59 Opschrift middenonder: *dit is in t bosch buyten den Haegh nomb. 1644*. Op veel van zijn tekeningen bracht hij naderhand annotaties aan. Zie J.K. van der Haagen, *De schilders van der Haagen en hun werk. Met catalogus van de schilderijen en teekeningen van Joris van der Haagen, Voorburg 1932*, pp. 24-25.
- 60 Voor Simon de Vlieger bijvoorbeeld: *Stadsgezicht met hoge bomen, huizen en een poortgebouw*, ca. 1650, zwart krijt op blauw papier, 449 x 576 mm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, zie Hautekeete 2007 (op. cit. noot 33), cat.nr. 41 (auteur Christine Vogt).
- 61 G. Luijten, 'Recent acquisitions (2012-20) at the Fondation Custodia, Frits Lugt Collection, Paris', *The Burlington Magazine* 163 (February 2021), pp. 2-3, nr. 6.
- 62 L. Hawes, 'Constable Sky Sketches', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 344-365, i.h.b. pp. 348-349. Met dank aan Ger Luijten.
- 63 Zie H.W.M. van der Wijck en J.W. Niemeijer, *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman*, dl. 1, Alphen aan de Rijn 1989; W. Kloek en J.W. Niemeijer, *De kasteeltekeningen van Roelant Roghman*, dl. 2, Alphen aan de Rijn 1990.
- 64 B. Broos en M. Schapelhouman 1993 (op. cit. noot 32), nr. 171.
- 65 Met dank aan Laurens Schoemaker.
- 66 W.W. Robinson en S. Anderson, *Drawings from the Age of Bruegel, Rubens, and Rembrandt. Highlights from the Collection of the Harvard Art Museums*, tent.cat. Cambridge (Harvard Art Museums) 2016, cat.nr. 94 (auteur William W. Robinson).
- 67 Met dank aan Laurens Schoemaker.
- 68 M.C. Plomp, *Hartstochtelijk verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, Parijs/Bussum 2001, p. 74.
- 69 Voor een overzicht van de stand van onderzoek tot 2016 J. Noorman, 'Drawn into the Light. The State of Research in Seventeenth-Century Dutch Drawings', in: W. Franits (red.), *The Ashgate Research Companion to Dutch art of the Seventeenth Century*, New York 2016, pp. 321-337.
- 70 Een recente tentoonstellingscatalogus over tekenkunst met een vernieuwende invalshoek is G. Luijten, P. Schatborn en A.K. Wheelock Jr. 2016-2017 (op. cit. noot 15). Een vroeger voorbeeld is Schatborn 2001 (op. cit. noot 7).

PROF. DR. YVONNE BLEYERVELD



- 1991 doctoraal examen in de Kunstgeschiedenis (Vrije Universiteit Amsterdam)
- 1999 promotie in de kunstgeschiedenis (Vrije Universiteit Amsterdam)
- 1993-2008 onderzoeker en universitair docent aan de Vrije Universiteit en de Universiteit Utrecht
- 2008-2017 freelance kunsthistorisch onderzoeker, auteur en redacteur
- 2017- Senior conservator teken- en prentkunst bij het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag
- 2020 bijzonder hoogleraar Kunst op papier en perkament aan de faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Leiden vanwege het RKD

In de zestiende- en zeventiende eeuw tekenden Noord-Nederlandse kunstenaars in de buitenlucht om hun observaties vast te leggen, de hand te trainen en werkmateriaal te verzamelen. Zij deden dat in hun eigen omgeving, waar Hollandse landschappen, dorpen en steden een grote aantrekkingskracht uitoefenden, en verder van huis, zoals in Italië. Het buiten tekenen behoorde tot de beroepspraktijk en werd door kunsttheoretici aangemoedigd. Kunstenaars tekenden buiten in handzame schetsboekjes, maar ook op grote, losse vellen papier met behulp van een tekenmap of tekenplank. Deze bladen op groot formaat waren weliswaar onpraktisch, maar hadden toch een groot voordeel: ruimte. Papier op groot formaat bood kunstenaars ruimte voor breed opgezette studies van licht, lucht en atmosfeer, voor het documenteren van Romeinse oudheden en voor het nauwkeurig vastleggen van topografisch herkenbare plaatsen.



Universiteit
Leiden