

Kijk als een kunstenaar

MONICA DE RUITER

Kijk als een kunstenaar

Van theedoek tot terpentijn:
hoe schildertechnieken en materialen
de kunstgeschiedenis beïnvloeden

MEULENHOF

ISBN 978-90-290-9213-5
ISBN 978-94-023-1612-4 (e-book)
NUR 640

Vormgeving omslag en binnenwerk: Mijke Wondergem, Baarn
Verzorging binnenwerk: Peter Tychon, Wychen
Omslagbeeld: Marc Mulders, *Persian Garden*, 2019 (detail),
courtesy Marc Mulders and Mark Smit Kunsthandel, Ommen
Auteursfoto: © www.louterfoto.nl

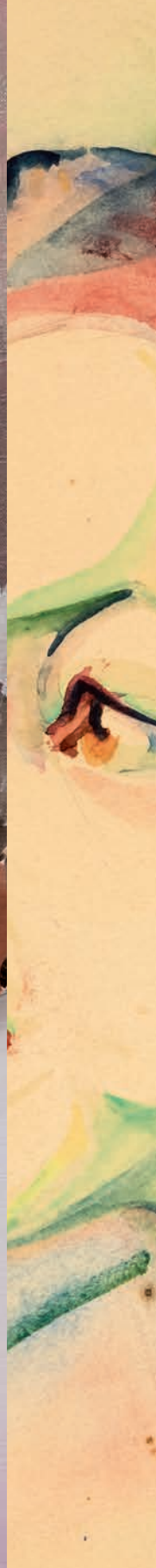
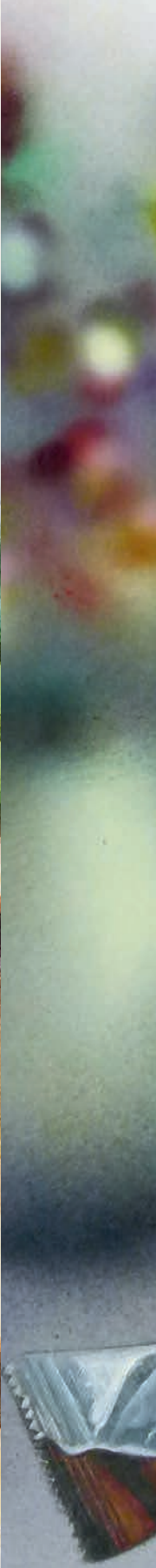
© 2021 Monica C. de Ruiter en Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd alle rechten van derden te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam.

Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

*Ter nagedachtenis aan mijn vader,
die mij de liefde voor taal en schoonheid bijbracht
en aan Eva van Leeuwen,
zonder wie dit boek niet had kunnen bestaan.*

Ter ere van mijn kunstzinnige en magische moeder.



Inhoud

Voorwoord 11

1 De drager

Inleiding 17

De theedoeken van Van Gogh 28

Vincent van Gogh, *De tuin van Daubigny*

De deksel van een rozijnton 35

Johannes Torrentius, *Emblematisch stilleven met kan, glas, kruik en breidel*

Gewoon uit de muur 41

Annelies Toebes, *Fresco's*

2 De grondlaag

Inleiding 51

Liefde in verf 57

Rembrandt van Rijn, *Het Joodse bruidje*

Een schilderij moet verder gaan dan het plaatje 69

Maike Schoorel, *Desert Garden*

3 De ondertekening

Inleiding 81

Een geraamte van bloemen 92

Balthasar Van der Ast, *Stillevan met bloemen*

Intieme graffiti 103

Aukje Koks, *Vase de Fleurs #1 en Vase de Fleurs #2*

4 Temperaverf

Inleiding 115

Maria Magdalena, fashionista van de middeleeuwen 124

Carlo Crivelli, *Maria Magdalena*

Vader, Moeder, Zoon 131

Johannes Maelwael, *De grote ronde piëta*

Ik hoef alleen nog maar naar buiten om eieren te kopen 140

Olphaert den Otter, *De Buitenplaats*

5 Olieverf

Inleiding 149

Met Van Eyck staan dingen opeens in de ruimte 153

Jan van Eyck, *Drie Maria's aan het graf*

Schildermagie op de vierkante centimeter 165

Johannes Vermeer, *Brieflezende vrouw*

Hoe kan natuur nou té mooi zijn? 175

Marc Mulders, *Pioenrozen, ranonkels VII*

Van dienstmeid naar dame 185

George Hendrik Breitner, *De Singelbrug bij de Paleisstraat in Amsterdam*

Geheime vormen 197

Rezi van Lankveld, *Het blad en de omgekeerde wereld*

6 Aquarelverf

Inleiding 207

Van bloem tot vierkant 211

Piet Mondriaan, *Bloemen en bomen van aquarel*

Van de zolder 223

Alida Jantina Pott, *Meisje met lang rood haar en groene strik*

Leven in kleur 234

Charlotte Salomon, *Leven? of Theater?*

7 Acrylverf

Inleiding 249

Als ik iets wil maken, dan moet ik dat kunnen maken 253

Helen Verhoeven, *Event One, Event Two*

Een heel andere taal 267

Tjebbe Beekman, *Illya's Birthroom*

Ik hou ervan als dingen goed fout zijn 278

Michael Raedecker

Bronnen 291

Illustratieverantwoording 298

Dankwoord 300

Register 302

Voorwoord

Schilders gaan hun inspiratie achterna. Maar op het moment dat ze daar vorm aan willen geven, stuiten ze meteen op praktische hindernissen. Ze moeten keuzes maken, *afdalend naar de praktijk*. Het begint al bij de ondergrond; waar ga ik op schilderen? Wil ik mijn visie toevertrouwen aan een doek, een muur of een stuk hout? Met welke verf, verdunningsmiddelen of penselen ga ik aan de slag? Of wil ik met mijn vingers verven? En waar wordt er geschilderd: binnen of buiten? Elke keuze die een schilder maakt is belangrijk, want samen bepalen al deze stappen hoe het schilderij eruit gaat zien.

Maar een schilderij is meer dan een verzameling keuzes, een schilderij zit vol verhalen. Je kunt er een kunstgeschiedenisblik op loslaten en vertellen over stromingen, belangrijke kunstwerken, en de verschillende schilders. Je kunt er een persoonlijke draai aan geven en kijken wat het met je doet, waar het je aan doet denken of wat het losmaakt. Je kunt ook kijken naar wat het je kan vertellen over de tijd en de maatschappelijke context waarin het is gemaakt. En zo zijn er nog vele blikken mogelijk.

Welke blik je er ook op werpt, schilderkunst heeft, net als alle andere kunsten, vaak iets magisch om zich heen hangen: goddelijke inspiratie, talent dat je moet komen aanwaaien, kunstzinnige openbaringen die alleen de uitverkoren genieën overkomen. Toch is een schilder, hoe getalenteerd en kundig hij ook is, niet alleen een magisch genie. Hij neemt ook concrete stappen.

Wat zijn die stappen en wat zijn de ideeën en gedachten die daaraan ten grondslag liggen? In dit boek wil ik het verhaal van deze concrete stappen vertellen, het verhaal van de noeste arbeid achter een schilderij. We duiken als het ware in het hoofd van de kunstenaar die elke keer weer een nieuwe oplossing moet verzinnen voor een nieuw probleem. En terwijl het verhaal van het ambacht en de arbeid centraal staat komen we al doende vanzelf ook de inspiratie, de magie en de kunsthistorische feiten tegen.

Bij elke stap laat ik een paar oude en nieuwe meesters aan bod komen en worden een paar meesterwerken in het licht gezet die allemaal de besproken techniek illustreren. Zo bekijken we bij het hoofdstuk van de drager bijvoor-

beeld Vincent van Gogh, die op theedoeken heeft geschilderd. Bij het hoofdstuk over olieverf komt onder anderen Marc Mulders aan het woord, want hij weet als geen ander met de gelaagdheid en dikte van deze specifieke verf te spelen. Als het even kan laat ik de schilders zelf toelichten hoe ze te werk zijn gegaan, welke keuzes ze hebben gemaakt en waarom. Voor de vroegere schilders en hun schilderijen maak ik gebruik van onderzoek en naslagwerken en af en toe van interviews met een curator of een restaurator. Zo mixen we oude en nieuwe meesters door elkaar heen.

We kunnen bij lange na niet álle technieken behandelen. Het gebruik van kleur, van perspectief, schaduw en licht bijvoorbeeld laat ik achterwege omdat die pas aan de orde komen als een schilder aan zijn voorstelling zelf kan beginnen. Ik heb me beperkt tot een aanzet, een paar concrete *basics*, de allereerste keuzes die een schilder moet maken: de drager, de grondlaag, de ondertekening, de verf, de randvoorwaarden voor het ontstaan van een schilderij.

Ook beperk ik me in dit boek hoofdzakelijk tot de *Nederlandse* schilderkunst. Natuurlijk zijn er vele Nederlandse meesters die helaas niet in het boek terecht zijn gekomen, of er wordt alleen maar terloops naar hen verwezen. Ik pretendeer hier niet een volledig overzicht te geven van de Nederlandse schilderkunst. De keuze die ik heb gemaakt voor de schilders in dit boek baseerde ik op toepasbaarheid, beschikbaarheid, bereikbaarheid, op de techniek of verf die ze gebruikten en natuurlijk ook een beetje op mijn persoonlijke voorkeur. Los van het feit dat ik ze allemaal even prachtig vind, was het doorslaggevend als ze – naast mooi werk maken – ook bepaalde delen van het schildersambacht konden en wilden verduidelijken.

Wat mij tijdens het schrijven van dit boek ook steeds duidelijker werd, is de constante beïnvloeding tussen verschillende kunstenaars, binnen de tijd zelf en over de tijd heen. Een schilder neemt altijd plaats in een lange, bijzondere schildertraditie. Er is geen kunstenaar die ik gesproken heb die niet uit de inspiratie van zijn voorouders put, zich ertegen afzet of de lessen op de een of andere manier omarmt en herwaardeert. (Zelfs al is er helaas ook heel veel technische knowhow en kennis verloren gegaan). Schilders kijken zo bezien altijd achteruit. Olphaert den Otter bijvoorbeeld blaast heel concreet de oude techniek van temperaverf uit de middeleeuwen nieuw leven in. Annelies Toebes maakt het eeuwenoude fresco weer actueel. Andere schilders hebben een vooruitziende blik en voelen aan wat gaat komen. Zo was Rembrandt van Rijn zijn tijd vooruit met zijn losse, vernieuwende stijl in zijn late schilderijen en pakte Michael Raedecker naald en draad ter hand toen ambachtelijkheid in de schilderkunst volledig *not done* was, en pas vele jaren later hip zou worden.

Natuurlijk zijn schilders ook afhankelijk van wat er voorhanden is aan materiaal en technische uitvindingen in hun tijd, en van de omstandigheden.

Schilders konden pas in weer en wind op pad met ezel en verf toen de verftube was uitgevonden. Dat was halverwege de negentiende eeuw, in 1841, toen als eersten de landschapsschilders van de school van Barbizon en later de impressionisten echt goed van deze uitvinding profiteerden. Landschapsschilderijen van voor die tijd werden binnen in het atelier geschilderd, nooit op locatie. Maar niet alleen een uitvinding, ook de wens van klanten, de trend onder collega's, armoede, oorlog en overvloed, deze dingen kunnen allemaal een schilderij beïnvloeden.

Het leuke is dat dit allemaal uiteindelijk niet alleen een verhaal *over* kunst blijft, je kunt het ook *ervaren*. Want het verhaal, ook het technische, is altijd in meer of mindere mate voor een deel aan het schilderij zelf af te lezen, net als het ambacht. Als je maar goed kijkt. In die zin gaat dit boek niet alleen over ambacht, maar ook over goed kijken. Want een schilderij is een concretisering, een doorsnede van een tijd, een techniek, een leven. Een schilderij is en blijft niet alleen gemaakt van bits en bytes en hangt niet ongrijpbaar in het wereldwijde web, het hangt in een museum, bij mensen thuis of in het ziekenhuis. Je kunt er een wereld aan aflezen omdat het ook deel van de wereld is, hoe bovenaards of geniaal het schilderij ook lijkt te zijn. Je kunt aan de glans of matheid niet alleen zien welke materialen en technieken zijn gebruikt, maar ook hoe de schilder zich eventueel voelde, wat hij misschien wil zeggen. Of je ziet de ontwikkelingen van de kunstenaars erin weerspiegeld ('Kijk maar, hier gebruikte ik veel meer kleur!'). We zien laagjes, transparanties, texturen of de nerven van de houten ondergrond. Of je ziet alleen een glad oppervlak en de voorstelling zelf neemt je mee naar een andere wereld. Of helemaal niet. Dan ga je gewoon door naar het volgende beeld.

Al pratende met oude en nieuwe meesters ontdekken we in dit boek de mooie spiegelingen in oppervlaktes, gekke borduursels, grappige ateliers, nieuwe gewoontes, bijzondere voorkeuren en onverwachte drijfveren. We ontdekken overeenkomsten en verschillen, handgebaren, dagritmes en de schoonheid van een glans, een kleur, een lijn. Zo gaan we vanzelf anders naar schilderijen en schilders kijken. En wat blijkt? Je ziet meer dan de voorstelling alleen, meer dan een vluchtige foto of afbeelding op internet. Niet alleen de voorstelling is magisch, ook het effect van de noeste arbeid betovert. Dit boek is een uitnodiging tot het beter lezen en zien van Nederlandse schilderijen en schilderkunst, en daarmee ook van hun betovering.

FROM THE ART ASSOCIATION
OF MONTREAL

39-2
8905

M. H. de YOUNG MEMORIAL MUSEUM

Exhibition: SEVEN CENTRES OF EUROPE
Title: GARDEN OF DELICIOUS

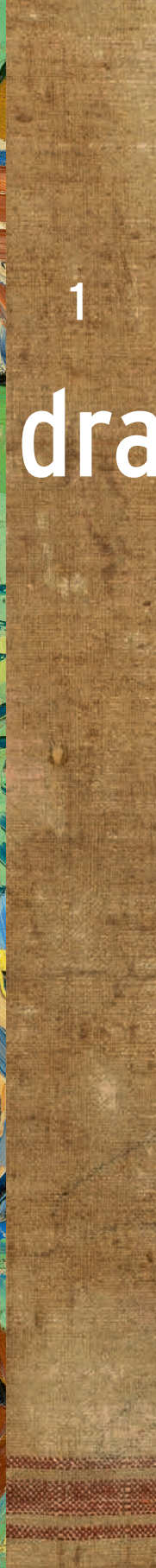
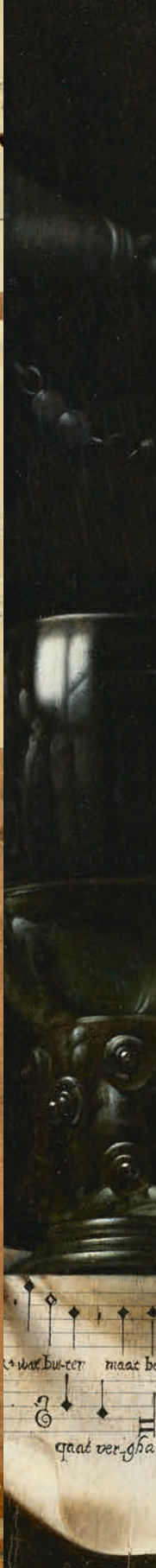
Artist: VAN GOGH
Owner: VAN GOGH CULT., AMSTERDAM

New York - Lower Box - 3
3-27-05
50078

50078
H.S.

M. O. A.
Toronto

S.T.
B.M.A.
C.A.T.



1

De drager



Inleiding

Een voor iedereen overduidelijk maar essentieel kenmerk van schilderijen – in tegenstelling tot sommige moderne digitale kunstwerken van nu – is dat je ze kunt vastpakken. Dat lijkt misschien een open deur, maar is dat al lang niet meer. Een filmpje op internet, een digitale foto of een videokunstwerk, ze zijn stuk voor stuk zichtbaar maar ook ongrijpbaar. Kunst bestaat vaak uit digitale informatie die je niet met je handen maar alleen met je ogen op mysterieuze wijze kunt aanraken. En dat doe je dan via een apparaat, zoals een mobiel, een tv of een computer. Je slaat het kunstwerk vervolgens op op een USB-stick, een harde schijf of op het wereldwijde web.

Bij schilderijen is dat anders. Je hebt geen apparaat nodig om ze te bekijken of op te slaan, je eigen ogen zijn voldoende. Een schilderij, van nu of uit een ver verleden, verhoudt zich direct tot je zintuigen, tot jouw fysieke aanwezigheid, zonder hulpmiddelen of technieken van buitenaf. De schilderijen die we in dit boek bespreken, hoeveel ze ook van elkaar verschillen, hebben dat allemaal met elkaar gemeen. Je kunt ze niet alleen aanraken, ze hebben ook een bepaald formaat, een textuur, een geur of een gewicht. Je kunt naar ze toe of van ze weg, je kunt ze ophangen of verbergen. Kortom, de schilderijen in dit boek zijn ‘dingen’.

En ook al kan een schilderij je tot grote hoogten inspireren, de voorstelling moet altijd ergens ‘op staan’ en wordt gedragen door een fysieke drager, het fundament. Een drager geeft de schildering grond en zorgt ervoor dat de verf op de bedoelde plek blijft zitten. Bovendien, door een sterke drager kan een schilderij eeuwenlang bewaard blijven. De vraag is overigens hoe dat in de toekomst zal gaan met de huidige digitale dragers. Hoelang zullen kunstwerken behouden kunnen blijven op een USB-stick of in de cloud? Hoe kun je digitale kunst het beste conserveren? Verdwijnt het met de tijd of is het online nooit meer te verwijderen?

Er zijn meerdere soorten dragers om op te schilderen. Vaak denken we bij schilderijen aan doek, zoals linnen of katoen, maar je kunt ook op muren schilderen (steen, beton, metselwerk, pleisterlagen). Andere populaire dra-



Daniel Seghers, *Bloemencartouche rondom een buste van Constantijn Huygens*. Olieverf op koper, 86 x 63 cm

gers zijn van hout, papier, staal, glas of koper. Koper is nogal bewerkelijk en zwaar en wordt slechts sporadisch gebruikt door schilders. Toch blijkt het heel goed houdbaar te zijn. Terwijl schilderijen op linnen doeken vaak op den duur barsten vertonen in de verflaag (het zogenaamde *craquelé*), zijn werken op koper ook na honderden jaren nog vrijwel in perfecte staat bewaard gebleven. Een recent voorbeeld daarvan bevindt zich in het Mauritshuis in Den Haag: *Bloemencartouche rondom een portret van Constantijn Huygens* (1644). Dit portret van deze vooraanstaande diplomaat, dichter en geleerde, gemaakt door Daniël Seghers [zie p. 18], was jarenlang van de radar verdwenen. Totdat men het ontdekte in een privécollectie en het in 2018 werd aangekocht door het Mauritshuis.

Of het nou een drager van linnen, hout of koper wordt, voor de schilder is het altijd een van de eerste onvermijdelijke keuzes die hij moet maken. Waar wil ik op gaan werken? Wat past het beste bij mij en mijn verf? En wat zal het effect ervan zijn op de afbeelding (en daarmee op de ervaring van de toeschouwer)? Want terwijl de drager (meestal) alleen te zien is aan de achterkant van een schilderij, heeft het materiaal ervan altijd een belangrijke invloed op de voorkant, op de voorstelling en de uitstraling.

De drager kan voor de onderzoeker een belangrijke bron zijn van extra informatie. Zo kun je er sporen van de herkomst of de geschiedenis op ontdekken (zie 1: De deksel van een rozijnenton en 4: Vader, Moeder, Zoon). Via de jaarringen van het hout kan een onderzoeker bijvoorbeeld achterhalen hoe oud het paneel is. Door vezelanalyse van textiele dragers kun je vaststellen om welk soort textiel het gaat. Door het precieze (en tegenwoordig met computers uitgevoerde) bestuderen ervan kan men heel goed de karakteristieke eigenschappen van het doek in kaart brengen en met andere doeken vergelijken. In het beste geval worden dan zelfs zogenaamde *weave matches* (doeken die van dezelfde rol komen) gevonden. Die kunnen onder andere worden herkend aan de hand van weeffouten, aanslagpatronen, het definiëren van de weefrichting en de inslag van de draden.

Aan het doek kun je ook zien of deze afgesneden is, of er wordt onder de zichtbare verflagen een andere voorstelling ontdekt. Ook kan worden afgelezen of en hoe het doek in formaat is veranderd of werd hergebruikt.

Tijdens Operatie Nachtwacht, een intensief onderzoek dat begonnen is in 2019, zal de conditie van het doek van *De Nachtwacht* ook veel vertellen over hoe dit belangrijke werk het best geconserveerd kan worden voor de toekomst. Dit wordt overigens gedaan voor de ogen van het grote publiek, achter een glazen wand in de Eregalerij van het Rijksmuseum. Zo krijgt iedereen een kijkje achter de schermen van een restauratieonderzoek.



Grotschildering in Lascaux

De allereerste schilderijen in Europa (Frankrijk en Spanje) hadden een rotswand als drager. Een van de beroemdste voorbeelden hiervan zijn de grotten van Lascaux in de Vézère-vallei in de Dordogne. In 1940 zijn ze bij toeval ontdekt door de toen dertienjarige (onlangs overleden) Simon Coencas. Deze Europese grotschilderingen zijn niet de alleroudste grotschilderingen in de wereld. De alleroudste zijn 44.000 jaar oud en werden eind 2019 ontdekt. Ze bevinden zich niet in Europa maar in Zuidoost-Azië, in een grot op het Indonesische eiland Sulawesi. In dit gebied waren al eerdere tekeningen gevonden, maar dat waren nog simpele tekens, zoals handafdrukken. Hiervan zijn ook voorbeelden gevonden in de grotten van Lascaux [zie boven]. De nieuw ontdekte afbeeldingen zijn figuratief, dat wil zeggen, ze vertellen echt een verhaal, je ziet figuren, handelingen, beesten, net als op de schilderijen in de grotten van Lascaux [zie p. 21]. Men dacht dat de oudste van dit soort verhalende schilderijen van ongeveer 20.000 jaar geleden dateren, maar deze blijken dus ruim twee keer zo oud te zijn.

Wat alle grotschilderingen gemeen hebben: hun 'natuurlijke' dragers zijn onderdeel van de al aanwezige omgeving en niet speciaal gemaakt als ondergrond voor een schildering. Alleen de locatie ervan is wel hoogstwaarschijnlijk van tevoren uitgezocht, in ieder geval bij de grotten van Lascaux. Deze bevinden zich in grote, moeilijk te vinden dieptes en krochten van het berggebied.



Grotschildering in Lascaux

Voor de grotbewoners was het tijdrovend en inspannend om er te komen. Men ging er dan ook niet zomaar naartoe. Daarmee lijken deze grotschilderingen mede door hun locatie (en dus de locatie van de drager) een extra belangrijke lading te krijgen, ze lijken niet voor niets dáár te zijn gemaakt.

Als de prehistorische schilder in Lascaux eenmaal op de uitverkoren schilderplek was aangekomen, moest hij of zij ook nog eens in het duister te werk gaan. Je vraagt je af hoe ze het hebben gedaan, tastend naar die grillige grotwanden in het duister, zonder veel licht. Het schijnt dat gaatjes voor 'onhandige plankjes voor flikkerende lampjes nog in de wanden te zien zijn', volgens Karen Armstrong in *De kwestie God*.

De bizens, herten, neushoorns, stieren, rendieren, mammoeten en paarden zijn duizelingwekkend en doelbewust geschilderd, lopen kriskras door elkaar heen, galopperen, rusten uit. Ze doemen uit de rotswanden op, omringen je, wervelen om je heen, dicht op elkaar of ver van elkaar af en verdwijnen dan weer door grillige wandelgangen in het niets. Al snel werden deze wonderlijke fascinerende grotten een populaire toeristische attractie, maar dat had ook

een nadeel. Door de voortdurende blootstelling aan het grote publiek werden de schilderijen aangetast door schimmels en bacteriën. In 1963 werden de grotten daarom gesloten. Gelukkig zijn de wonderlijke rotstekeningen sinds 1984 weer helemaal te bekijken in Lascaux, al zijn het niet de oorspronkelijke grotten maar replica's.

Waarom zouden deze grotten zo zijn beschilderd? Was het decoratie? Dat lijkt niet waarschijnlijk want de plekken waren, zoals zojuist beschreven, geen 'woonkamer' waar de prehistorische mens dagelijks kwam. Er was meer aan de hand. Tegenwoordig wordt 'algemeen aangenomen dat de labyrinten heilige plaatsen waren waar een of ander ritueel werd uitgevoerd', aldus Karen Armstrong. De schilderijen hadden een speciale vorm en symbolische betekenis die samenviel met de specifieke aard van een ritueel.

De keuze van de onderwerpen hing daarmee samen en was waarschijnlijk niet toevallig, ook al kunnen we de precieze reden hiervan niet meer achterhalen. Zo schilderde de prehistorische mens bij lange na niet alle dieren die hij kende; hij koos er maar een paar. Waarom schilderde hij bijvoorbeeld alleen rendieren waar hij voor zijn voedselvoorziening *niet* afhankelijk van was? En waarom schilderde hij stevast bepaalde dieren naast elkaar, terwijl deze in het echt niet samen te vinden waren, zoals ossen en bizonen of bizonen en mammoeten?

De grotten lijken zoals gezegd een soort tempels, ruimtes voor rituele gebeurtenissen. Schilderingen zouden bijvoorbeeld een soort prehistorische geleide visualisaties (*guided imageries*) of gebeden kunnen zijn. De getekende dieren begeleiden de jagers visueel nog voordat ze daadwerkelijk naar buiten gaan en in actie komen. Door naar de dieren op de wanden te kijken en ze te schilderen zien ze al voor zich wat ze zullen en willen vangen. Zo brengen de grotschilderingen de gewenste prooien van tevoren al naar de jagers toe. Zoals nu een sporter zijn overwinning vaak visualiseert voordat hij of zij aan de wedstrijd begint. Jagers hadden respect voor hun prooien en 'voelden zich er zeer ongemakkelijk bij dat ze de dieren moeten slachten die ook hun beschermers en vrienden zijn', beweert Armstrong. Rituelen bij deze grotschilderingen op de rotswanden hielpen hen wellicht ook om die angst het hoofd te bieden en de jacht (en hun angst) te omringen met vastgelegde regels en ceremonies.

In Nederland zijn er niet van zulke enorme oeroude grotschilderingen ontdekt, maar wel oude Romeinse fresco's. Volgens Jasper de Bruin, curator van Nederland in de Romeinse periode en werkzaam in het Rijksmuseum van Oudheden in Leiden, zijn 'op dit moment de oudste wandschilderingen van Nederland gevonden in Nijmegen, bij de opgravingen van het Jozefhof. Die dateren in ieder geval van voor het jaar 70.' [zie p. 23]

Deze fresco's sierden de huizen van de oudste stad van Nederland, *Oppidum Batavorum*, gebouwd rond 10 voor Christus. Hier woonden veteranen van het Romeinse leger, Romeinse ambtenaren, handelaren uit alle delen van het Romeinse Rijk en de Bataven. Na de Bataafse Opstand in 69 werden deze huizen vernietigd, en daarmee dus ook de schilderingen. De opgegraven wand-schilderingen zijn dus van na 10 voor Christus, toen de stad werd gebouwd, en van voor 69, toen de stad werd verwoest. Op de brokstukken van de muren staan geen bizons of herten maar resten van fabelachtige, gestileerde zwanen. In een van de huizen bleek ook een bekende Romeinse familienaam in de muur te zijn gekrast, als een soort oeroude graffiti. Het muurwerk is in brokstukken ondergebracht in het depot in Nijmegen.

In tegenstelling tot de grotschilderingen maakte men zulke Romeinse fresco's doorgaans vooral ter versiering. Wat voor zowel de fresco's als de grotschilderingen geldt, is dat je ze allebei niet kunt vervoeren. Ze staan op vaste wanden en muren van een grot, woning, kapel of kerk. De vorm en het materiaal van de dragers hebben ook vaak invloed op hoe de tekeningen en schilderingen er uiteindelijk uit komen te zien. Zo krijgen de contouren van veel dieren in de Lascaux-grotten ook vorm door het reliëf van de wanden zelf. Ze passen zich aan aan het oppervlak, de welvingen en inkepingen van de spelonken. Een ronde uitstekende vorm wordt gebruikt als bil van een paard bijvoorbeeld. Of een rug van een bizon is tegelijkertijd een richel boven een rotswand. De drager maakt zo het silhouet van het dier compleet.



Brokstuk van fresco gevonden in Nijmegen, *Oppidum Batavorum*, Jozefhof

Ook het materiaal van de rotswanden zelf kan invloed hebben op de afbeeldingen. Sommige muren van Lascaux zijn bijvoorbeeld van wit kalksteen. Deze steensoort reflecteert licht en is erg grofkorrelig. Door de dichte, ruige textuur kun je er onmogelijk in krassen, daar is het materiaal te hard voor. Je kunt er alleen op tekenen en schilderen. Andere muren hebben een vrij brosse oppervlakte en daar kun je juist wel op krassen en deze tekeningen blijven door het zachtere materiaal goed zitten.

Zo vrij als de grotschilders uit de prehistorie leken te zijn in het spelen met de oppervlaktes, zo beperkt waren de frescoschilders van duizenden jaren erna. De frescotechniek die je op muren toepast luistert heel nauw. Zelfs de beroemde vijftiende-eeuwse homo universalis Leonardo da Vinci ondervond dit door schade en schande met zijn *Laatste Avondmaal* (1495-1498). Da Vinci wilde heldere kleuren in dit werk en dacht dat te bewerkstelligen door een shortcut te forceren, hij schilderde zijn kleuren direct op de muren van de Santa Maria delle Grazie, een dominicaner klooster in Milaan. Hij bracht niet eerst een vochtige pleisterlaag (*al fresco*) aan, zoals de techniek voorschrijft, maar schilderde op een droge ondergrond (*al secco*). Op de stenen muren smeerde hij wel een zelfbedachte laag pek, kalk en mastiek, waar hij dan weer overheen verfde. Dat ging mis. De kleuren hechtten niet goed en al snel ging de verf bladderen. *Het Laatste Avondmaal* is daardoor behoorlijk beschadigd.

Naast de vaste muren en grotten kwamen er steeds meer vervoerbare dragers. Die waren in eerste instantie van hout. Vrijwel alle vroeg-Nederlandse en Italiaanse schilderijen in de middeleeuwen zijn gemaakt op houten panelen. Deze panelen voor schilderijen waren vaak groot en werden speciaal gemaakt voor kloosters en kerken, zoals altaarstukken en triptieken, zoals het veelluik *De aanbidding van het Lam Gods* van 3,5 bij 4,6 meter, uit 1432, van de gebroeders Van Eyck. Men maakte ook kleinere versies, zoals houten reisaltaartjes of triptieken, een soort *to-go*-kunstwerken, devotiepanelen voor op reis (zie ook 4: Vader, Moeder, Zoon). Zo konden de kunstwerken de edellieden altijd herinneren aan hun dagelijkse religieuze meditatie.

In Nederland werden in eerste instantie veel panelen gemaakt van eikenhout, maar men gebruikte ook wel andere sterke houtsoorten, zoals populieren-, linden- of wilgenhout. De vijftiende-eeuwse schilder Cennino Cennini raadde deze al aan in zijn schilderhandboek *Il libro dell'arte*, het eerste echte boek dat precies de schilderspraktijk en de stappen beschrijft. Vooral eikenhout bleef een tijd populair, maar gedurende de zeventiende eeuw gebruikte men ook steeds meer nieuwe, kwalitatief goede houtsoorten, zoals beukenhout, walnotenhouw en verschillende tropische hardhouten.

Er waren in die tijd gespecialiseerde panelenmakers die lid waren van het meubelmakersgilde en zij maakten houten dragers in meerdere standaardma-