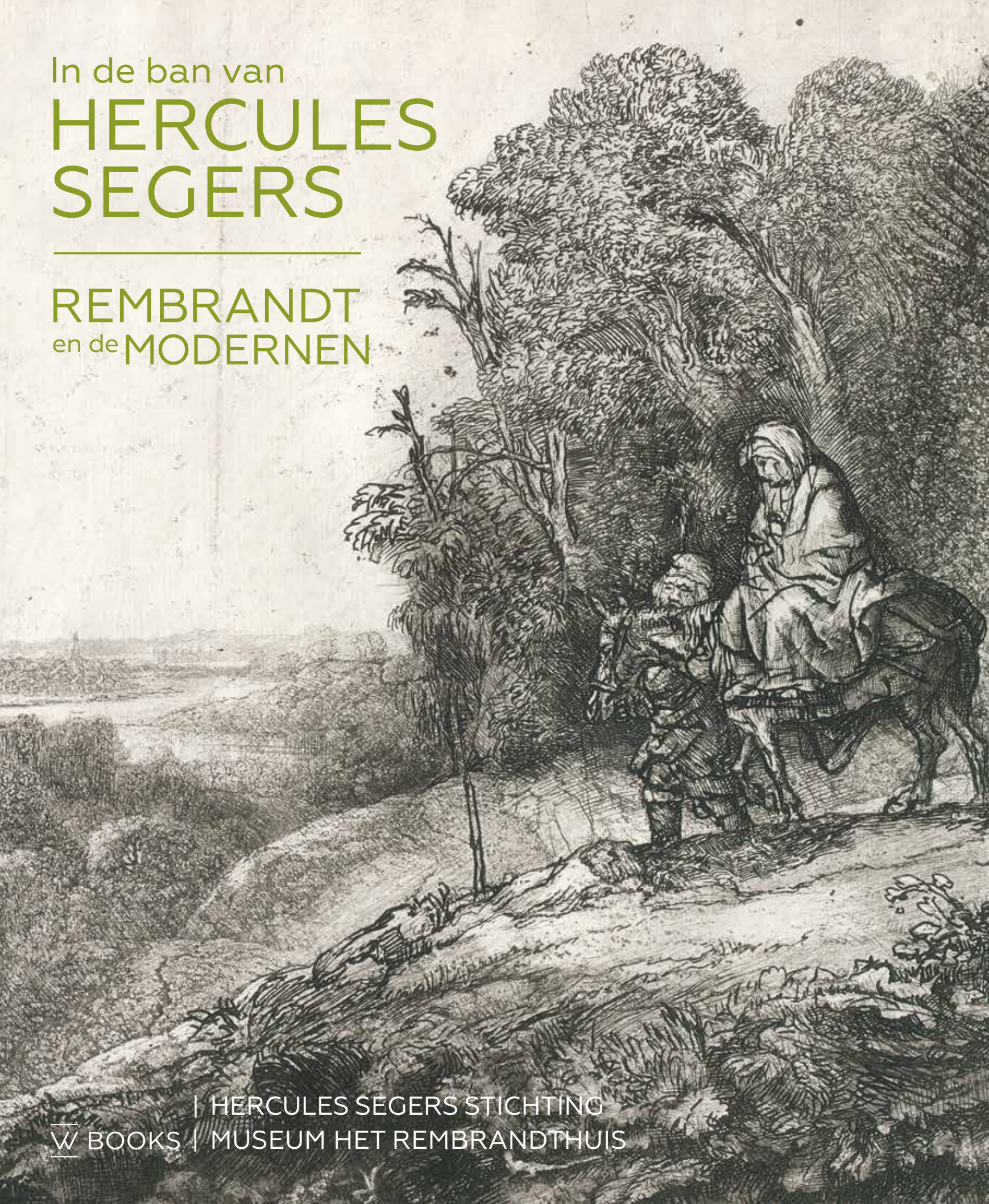


In de ban van
**HERCULES
SEGERS**

REMBRANDT
en de **MODERNEN**



| HERCULES SEGERS STICHTING
W BOOKS | MUSEUM HET REMBRANDTHUIS



INHOUD

5

WOORD VOORAF

NOLLIE VAN BERGE, LIDEWIJ DE KOEKKOEK

10

HERCULES SEGERS EEN INTRODUCTIE IN LEVEN EN WERK

MIREILLE CORNELIS

23

IN DE BAN VAN HERCULES SEGERS REMBRANDT EN ZIJN LEERLINGEN

MIREILLE CORNELIS & LEONORE VAN SLOTEN

43

INSPIRATIE OP HOOG NIVEAU HERCULES SEGERS' 'VERMAECK VAN VREEMDIGHEDEN'

EDDY DE JONGH

61

HERCULES SEGERS HERONTDEKT

MIREILLE CORNELIS

67

IN DE BAN VAN HERCULES SEGERS DE MODERNEN

MIREILLE CORNELIS

111

DICHTERS IN DE BAN VAN HERCULES SEGERS

MIREILLE CORNELIS

118

KUNSTENAARSBIOGRAFIEËN

122

LIJST VAN TENTOONGESTELDE WERKEN

123

LITERATUUR

128

COLOFON



WOORD VOORAF

Hercules Segers (1589/90-1633/40) is een van de meest intrigerende kunstenaars van de Gouden Eeuw. Zijn eigenzinnige schilderijen en prenten werden niet alleen in zijn eigen tijd hoog gewaardeerd, maar fascineren tot de dag van vandaag liefhebbers en kunstenaars. Rembrandt geldt daarbij als de prominentste, maar ook twintigste-eeuwse kunstenaars als Max Ernst en hedendaagse kunstenaars zoals Nono Reinhold en Robert Zandvliet uitten enthousiast hun liefde voor het grillige en uiterst moderne landschap van Segers.

Aan de invloed van Segers op andere kunstenaars werd nooit eerder een tentoonstelling gewijd. Ook is nauwelijks over dit onderwerp geschreven. De monografische tentoonstelling over Hercules Segers die dit najaar te zien is in het Rijksmuseum biedt ons de ideale kans om dit spannende verhaal aan publiek en lezer te vertellen.

5

Dit boek – dat de gelijknamige tentoonstelling in het Rembrandthuis begeleidt – is het resultaat van een bijzonder samenwerkingsproject van de Hercules Segers Stichting en Museum Het Rembrandthuis. Een samenwerking die de kern van beide organisaties raakt. De Hercules Segers Stichting werd in 2001 opgericht en beijvert zich de belangstelling voor grafiek en tekenkunst te bevorderen, onder meer met publicaties en tentoonstellingen. Al in 2002 gaf de stichting een monografie uit over de Nederlandse etser Charles Donker, gevolgd door publicaties over de grafici Wendelien Schönfeld, Frans Pannekoek, de Zwitser Gérard de Palézieux, de Oostenrijker Jakob Demus en de Fransman Erik Desmazières, het Utrechtse kunstenaarsgezelschap 'De Luis', de tekenaar Peter Vos en, meest recent, een boek over de Haagse etser Simon Koene. Vrijwel al deze publicaties verschenen bij gelegenheid van tentoonstellingen gehouden in het Rembrandthuis in Amsterdam. Ook Museum Het Rembrandthuis maakt zich al sinds zijn oprichting in 1907 sterk voor de grafische kunsten in heden en verleden, met natuurlijk een speciale nadruk op Rembrandts grafische oeuvre.

Wat beide organisaties in het bijzonder bindt is het feit dat Hercules Segers en Rembrandt twee van de grootste en meest invloedrijke etsers ooit zijn geweest. Rembrandts rol binnen de ontwikkeling van de kunsten is veelbesproken. Hij heeft niet alleen vele kunstenaars opgeleid maar ook zichtbare invloed gehad op anderen. Hij zocht echter ook inspiratie bij door hem bewonderde meesters, zoals de excentrieke noord-Nederlandse landschapsschilder en graficus Hercules Segers. In 1656 bezat Rembrandt maar liefst acht schilderijen van Segers. Niet alleen zijn schilderijen hadden Rembrandts interesse; het experimentele karakter van Segers' prenten zal hem hebben gefascineerd. En hij moet zijn interesse in Segers hebben gedeeld met zijn leerlingen, zoals Philips Koninck, Jan Ruyscher en Pieter de With.



HOE ZICH EEN KONSTENAER TE DRAEGEN HEEFT TEGENS 'T GEWELT DER FORTUINE

'Hier by past noch een staeltje van den ongeachten en nochtans, in de konst, grooten Herkules Zegers: dezen bloeide, of liever verdorde, in mijn eerste groene jaren. Hy was van een gewis en vast opmerken, zeker in zijn Teykening van lantschappen en gronden, aerdich in verzierlijke bergen en grotten, en als zwanger van geheele Provinsien, die hy met onmetelijke ruimtens baerde, en in zijne Schilderyen en Printen wonderlijk liet zien. Hy benaerstichde hem de konst met onvergelykelijken yver: maer wat was 't? niemand wilde zijn werken in zijn leven aenzien: de Plaet-drukkers brochten zijn printen met manden vol by de Vettewarriers, om boter en zeep in te doen, en't geraekte meest al tot peperhuisjes. Eyndelijk vertoonde hy een plaet, als zijn uiterste proefstuk, aen een kunstkooper tot Amsterdam, veylende de zelve voor klein gelt, maer wat was't? de Koopman klaegde dat zijn werken geen waer en waren, en ontzach zich byna 't koper te betalen, zoo dat den ellendigen Herkules ongetroost met zijn plaet na huis most, en na dat hy eenige weynige printen daer afgedrukt hadde, sneed hy de zelve aen stukken, zeggende: dat'er noch liefhebbers komen zouden, die viermael meer voor een afdruk geven zouden, als hy voor de geheele plaet begeert hadde, gelijk ook gebeurt is, want yder print is naderhant zestien dukaten betaelt geweest, en noch gelukkig diese krijgen kon; maer den armen Herkules had'er niets van te bet: want schoon hy zijn hemden en de lakens van zijn bedde verschilderde of verdrukte (want hy drukte ook Schildery) hy bleef in d'uiteerste armoede met zijn gansche gezin, zoo dat zijn bedroefde vrouwe eyndelijk klaegde, dat al wat'er van lywaet geweest was, verschildert of verprint was. Dit nam de mistroostigen Herkules zoo ter harten, dat hy allen raet ten eynde zijnde, zijn droefheit in de wijn wilde smooren, en op eenen avont buyten zijn gewoonte beschonken zijnde, quam t'huis, maer viel van de trappen, en stierf; openende met zijn doot de oogen aen alle lief hebbers, die van die tijd af zijn werken in zoodanige waerde hebben gehouden, als ze verdienen, en altijts verdienen zullen.'

9

Samuel van Hoogstraten

¹ Van Hoogstraten 1678, p. 312.



IN DE BAN VAN HERCULES SEGERS

REMBRANDT EN ZIJN LEERLINGEN

Mireille Cornelis & Leonore van Sloten

Vroege voorbeelden van invloed door Hercules Segers op andere kunstenaars zijn te vinden in de werkplaats van Rembrandt van Rijn (1606-1669).¹ Niet alleen hijzelf, maar ook enkele van zijn leerlingen moeten zich met het werk van Segers hebben beziggehouden. Rembrandt moet op meerdere fronten een verwantschap met Segers hebben ervaren. Het belangrijkste lijkt hun gemeenschappelijke interesse in de etskunst als artistiek medium te zijn geweest. Rembrandt was, naast tekenaar en schilder, een gepassioneerd etser. Gedurende zijn leven produceerde hij een omvangrijk oeuvre, van zo'n driehonderd prenten. In dit essay wordt uiteengezet hoe zich bij Rembrandt de interesse in Segers manifesteerde en op welke manieren Segers' werk Rembrandt en zijn leerlingen tot inspiratie was.

Rembrandt was een van de zeventiende-eeuwse kunstenaars die werk van Segers bezaten. Uit de boedelinventaris van zijn bezittingen, die in 1656 werd opgemaakt naar aanleiding van zijn faillissement, blijkt dat Rembrandt op dat moment maar liefst acht schilderijen van Segers in zijn huis had hangen: 'In 't voorhuys [...] een cleyn lantschappie van Hercules Segers'. 'In de sijdelcaemer [...] een bossie van Hercules Segers' en 'eenige huysiens van Hercules Segers'. In de 'caemer agter de sijdelcaemer' worden '2 cleyne lantschappies van Hercules Segers' genoemd. In de 'agtercaemer offte sael [...] een groot lantschap van Hercules Segers' en 'een lantschap in 't graeuw van Hercules Segers'. En tot slot nog een 'lantschappie van Hercules Segers' in 't voorvertrek voor de kunstcaemer'.² Dit is een aanzienlijk aantal schilderijen van dezelfde kunstenaar, zeker in verhouding tot de samenstelling van de rest van Rembrandts kunstcollectie. Ongeveer de helft van de andere aanwezige schilderijen kwam voort uit Rembrandts atelier, en naast Segers waren de schilders Adriaen Brouwer en Jan Porcellis ieder vertegenwoordigd

met zes schilderijen, Jan Lievens met acht. Naast schilderijen bezat Rembrandt een omvangrijke collectie papierkunst; om en nabij acht duizend tekeningen en prenten van grote kunstenaars uit binnen- en buitenland. Deze verzameling bewaarde hij in 'kunstboecken', veelal op genre of op kunstenaarsnaam gegroepeerd. Het is mogelijk dat die collectie ook prenten van Segers bevatte. Deze zouden ondergebracht kunnen zijn in een van de boeken met werk van verschillende meesters die niet bij naam worden genoemd, zoals in een album met 'lantschappen van verscheide meesters'.

Belangrijk is dat Rembrandt niet alleen meerdere schilderijen van Segers in zijn bezit heeft gehad, ook moet hij de hand hebben weten te leggen op een van Segers' etsplaten, die hij vervolgens is gaan bewerken. Het betreft een etsplaat met Tobias en de engel Rafael, die in een heuvelachtig landschap lopen (afb. 12), een voorstelling die Segers maakte naar voorbeeld van een prent uit 1613 van zijn tijdgenoot (afb. 13), schilder en prentmaker Hendrick Goudt (1583-1648). Goudt op zijn beurt maakte zijn prent naar een schilderij van Adam Elsheimer (1578-1610), dat tegenwoordig alleen uit kopieën bekend is (afb. 14). De prenten van Goudt droegen bij aan de internationale verspreiding van de naam en faam van Elsheimer.

Hendrick Goudt was bijzonder vaardig in het weergeven van een zekere tonaliteit. Hij hanteerde een voor hem specifieke methode waarbij een raster van gegraveerde horizontale en verticale lijnen als basis diende voor de donkere delen van de voorstelling. Zo kon hij het dramatische licht – zo kenmerkend voor Elsheimers werk – omzetten in een gedrukte reproductieprent.

Het landschap vertoont een opbouw in vier diepteniveaus, die elk van elkaar gescheiden zijn door bomen en struiken. Hierdoor zijn vier geïso-



12.

Hercules Segers, *Tobias en de engel*, ca. 1630-1633, ets,
gedrukt in olijfgroen op papier, enige staat, 202/200 x 275/274 mm,
Amsterdam, Rijksmuseum



13.

Hendrick Goudt (naar Adam Elsheimer), *Tobias en de engel*, 1613, gravure, 259 x 252 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, bruikleen van de gemeente Amsterdam

14.

Anoniem, naar Adam Elsheimer, *Tobias en de engel*, ca. 1650, olie op koper, 19,3 x 27,6 cm, Londen, National Gallery

Uit de bestudering van volgelingen van Segers blijkt dat invloed zich op verschillende manieren kan uiten: in de toepassing van bepaalde artistieke ideeën of in de benadering van het materiaal.

Tussen de grafici Hercules Segers en Rembrandt bestaan interessante parallellen. De veelvuldige toepassing van de droge naald is daarvan een voorbeeld. De droge naald-techniek heeft specifieke artistieke effecten tot gevolg die door beide kunstenaars werden gewaardeerd. Door met de naald rechtstreeks ('droog') in de koperplaat te krassen ontstaan groeven, die langs de randen opstaande koperresten bevatten. Deze zogenoemde bramen houden inkt vast die bij het drukken uitvloeit – met een diepzwarte, fluweelachtige lijn als resultaat. Rembrandt paste deze techniek veelal toe om donkere accenten te maken en om tot atmosferische effecten te komen. Segers hanteerde de droge naald om dezelfde reden, maar op een subtielere wijze. Deze techniek is kwetsbaar omdat de bramen al snel verdwijnen door de druk van de etspers. Om die reden kunnen slechts enkele goede drukken worden gemaakt. En zo draagt de toepassing van deze techniek bij aan de exclusiviteit van een geslaagd exemplaar.

Een tweede parallel is de productie van prenten in meerdere staten. Hiervoor zijn verschillende aanleidingen te noemen.¹² De verdere ontwikkeling van de plaat tot een nieuwe staat kon voortkomen uit de noodzaak om versleten lijnen opnieuw te bewerken. Maar een belangrijke artistieke reden was de wens om een voorstelling verder te ontwikkelen, uit te werken of te corrigeren. De productie van prenten in oplagen van meerdere gedrukte staten had een bijkomend economisch voordeel: prentverzamelaars



19.

Rembrandt, *Hiëronymus lezend in een Italiaans landschap*, ca. 1654, ets, burijn en droge naald, gedrukt op Europees papier, staat I (2), 259 x 210 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

wilden mogelijk meerdere staten van eenzelfde prent verwerven.

Beide kunstenaars wisten hun drukken meer tonaliteit mee te geven en individueel te maken door de plaat selectief af te slaan. Met deze methode bepaalde de kunstenaar zelf of de lucht grauw werd door op de plaat een laagje inkt te laten zitten, of helder, door de plaat op die plek juist schoon te vegen.

Segers drukte zijn prenten niet alleen op Europees papier, maar ook regelmatig op stof (afb. 4). Interessant is dat Rembrandt, net als Segers, experimenteerde met verschillende dragers: Europees papier, perkament, kardoespapier en, vanaf ongeveer 1647, ook Japans papier. Het effect is



20.

Rembrandt, *Hiëronymus lezend in een Italiaans landschap*, ca. 1651-1655, ets, burijn en droge naald, gedrukt op Japans papier, staat I (2), 259 x 210 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

duidelijk: *Hiëronymus lezend in een Italiaanse landschap* gedrukt op Europees papier heeft een helder wit karakter, terwijl de druk op het gelige *washi* (gampi) de scène prompt in een zwoele Italiaanse namiddag situeert (afb. 19 en 20).

Op deze ets zijn sporen van het etsproces zichtbaar (aan de linker- en rechterbovenkant, in de buurt van de marge) die niet tot de voorstelling behoren. Veel van Rembrandts etsen vertonen dergelijke gebruikssporen.¹³ Een goed voorbeeld is ook zijn *Maria met kind in de wolken*, waarop een gezicht van een eerder geëtste figuur nog steeds zichtbaar is in de nieuwe voorstelling (afb. 21). En in sommige gevallen zijn dergelijke sporen zelfs aanleiding geweest tot nieuwe vormen, zoals in een

vroege ets van twee bedelaars, waar het heuveltje in de voorgrond over eerdere geëtste lijnen is gezet (afb. 22). Rembrandt had ervoor kunnen kiezen om de lijnen weg te halen met een schraapstaal en een bruineerijzer, maar dat deed hij niet; hij etste er overheen. In een aantal prenten van Segers zijn eveneens flinke sporen van eerdere voorstellingen te zien. Deze liet hij – hoewel ook hij de mogelijkheid had ze weg te polijsten – zitten. *Het Rotslandschap met scheepstuigage* is hiervan een belangrijk voorbeeld (afb. 10).

Segers 'schilderde' zijn prenten veelal 'op' door ze met verf te 'wassen'. Ook Rembrandt heeft zich aan deze methodiek gewaagd, zij het slechts incidenteel. Een exemplaar van zijn *Landschap met drinkende koe* dat in het Rijksmuseum wordt bewaard is gedrukt op een blad dat met een groengrijze, door water verdunde verf was geprepareerd (afb. 23 en 24).¹⁴ Door toepassing van de hierboven besproken technieken wisten beide kunstenaars afzonderlijke drukken van eenzelfde etsplaat tot unieke kunstwerken te maken.

Kunsthistoricus Jaro Springer betoogde in 1916 dat ook Rembrandts ets *De drie bomen* (afb. 25), net als *De vlucht naar Egypte*, het resultaat was van een bewerking van een plaat van Segers door Rembrandt.¹⁵ Deze theorie heeft echter weinig bijval gevonden onder kunsthistorici en prentkenner. Springers idee kwam voort uit de door hem geconstateerde interesse van Segers in het contrast tussen bergen en vlakten. De werking van diepte kon worden gerealiseerd door schaduw- en lichtpartijen, door kruisarceringen en tonaliteit maar ook door een doeltreffende opbouw van het landschap. In zijn *Drie bomen* hield Rembrandt zich ook met deze uitdagingen bezig. Echter, de onderliggende lijnenstructuur die is toegepast om tot een



IN DE BAN VAN HERCULES SEGERS

DE MODERNEN

Mireille Cornelis

Aan het begin van de twintigste eeuw nam de interesse in de grafiek als onafhankelijke kunstvorm sterk toe onder kunstenaars in Europa en de Verenigde Staten. In hun zoektocht naar nieuwe middelen en een nieuwe esthetiek om de grafiek nieuw elan te geven keken veel kunstenaars met een speurende blik naar hun grafische voorgangers. Behalve in de etsen van Rembrandt werd ook inspiratie gevonden in prenten van bijvoorbeeld Giovanni Battista Piranesi, Francisco Goya, Rodolphe Bresdin en William Blake. De rond 1900 herontdekte Segers speelde eveneens een rol in deze veranderende houding tegenover het grafische medium en zijn toekomst.¹

Het zien van Segers' werk was voor sommige moderne kunstenaars een gebeurtenis die hun eigen kunst compleet veranderde. Een aantal van hen ervoer de confrontatie met Segers' etsen als schokkend en tegelijk als een vorm van zelfherkenning. '... manchmal hat man, über Jahrhunderte hinweg, einen gefunden, der einem wie ein Bruder zuwächst. Man weiß in einem plötzlichen Aufleuchten, daß man nicht mehr alleine ist.'² Zo omschreef filmregisseur Werner Herzog zijn eerste confrontatie met Segers' werk. Interessant genoeg hebben, onafhankelijk van elkaar, meerdere kunstenaars een dergelijke herkenning gevoeld.³ De schrijver, essayist en criticus Hans Gomperts (1915-1998) heeft deze schoksgewijze, plotselinge gewaarwording van artistieke verwantschap bij een aantal schrijvers geanalyseerd. Deze schok komt volgens hem door een ogenschijnlijke herkenning, waarbij de toeschouwer tegelijkertijd gegrepen wordt door iets dat volledig nieuw is: 'Het oude is herkenbaar omdat men het bezit, het nieuwe omdat het past op een open plek zoals een ontbrekend stukje in een legpuzzel.'⁴

Voor sommige beeldende kunstenaars lijkt herkenning in de werken van Segers echter nog veel dieper te gaan, zij beschouwen Segers als een zielsverwant. Hierbij is steeds de vraag hoe reëel of gefundeerd de geïmpliceerde verwantschap is. Wat is herkenning, wat is projectie en wat is misverstand? Dat misverstand in het domein van de kunst niet per se negatief hoeven uit te pakken, maar zelfs stimulerend en vruchtbaar kunnen zijn, werd aan de hand van vele voorbeelden betoogd door Eddy de Jongh in zijn Huizinga-lezing in 1992.⁵ Ook in de receptiegeschiedenis van Segers vinden we schokken van herkenning en vruchtbare misverstanden. Het verlangen naar herkenning heeft veel moderne kunstenaars ertoe gebracht om ook in Segers een modern kunstenaar te zien. Zo ook Herzog: 'Das Frappierendste und geradezu Erschreckende an Segers ist seine Modernität, sein erregender Mut zum Wagnis.'⁶

Maar maakt dit Segers' werk ook intrinsiek modern? In zijn *Signature style of Frans Hals*, een studie over de moderniteit van Frans Hals, betoogt Christopher Atkins dat 'modernity has not been projected onto Hals's rough manner, but rather that his style is deeply embedded within what has come to be the modern

aesthetic and thus become inextricably modern.⁷ Misschien is het met Segers' werk ook zo: in latere tijden herkende men in zijn werk een beeldtaal die als modern ervaren werd en tot navolging stimuleerde. Daarnaast biedt Segers' korte biografie ruimte voor een interpretatie van de kunstenaar als een moderne bohémien, afgewezen in zijn eigen tijd en pas na zijn onfortuinlijke leven en dood erkend als genie. Dit soort ideeën omtrent het romantisch kunstenaarschap vindt een echo in de interpretaties van Segers' werk en persoon door beeldende kunstenaars en dichters.

Technische complexiteit: de vrijheid van het experiment

Verscheidene twintigste-eeuwse grafische kunstenaars hebben zich beziggehouden met het onderzoeken van Segers' complexe technieken. Hierbij moet vooral worden gedacht aan de technieken die zijn toegepast in etsen zoals de *Lariks* (afb. 6, p. 113) en *De grote boom* (afb. 8, p. 17). Het technisch mysterie dat verbor-gen ligt in deze etsen was voor kunstenaars bijzonder aantrekkelijk en uitdagend. Hun experimenten stimuleerden hen vervolgens om met eigen inventies te komen en de gedane ontdekkingen toe te passen in hun eigen werk.

Het was waarschijnlijk de Duitse graficus en theoreticus Alexander Friedrich (1895-1968) die als eerste systematisch experimenteerde om Segers' 'alchemistische' technieken te ontrafelen.⁸ Zijn grafische werk maar ook zijn publicaties lijken te zijn vergeten, ondanks loftuitingen door tijdgenoten.⁹ Friedrichs hoofdpublicatie, *Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung* (1931), was opgedragen aan Segers. Zijn nauwkeurige observaties van Segers' etsen zijn te lezen in een manuscript dat helaas nooit gepubliceerd is.¹⁰ Samen met Wilhelm Fraenger had Friedrich zich voorgenomen om een kritische catalogus te schrijven, maar slechts enkele van hun bevindingen zijn opgenomen in Fraengers boek uit 1922 en dat van hemzelf uit 1931.¹¹ Friedrichs eigen grafische oeuvre verraadt zijn fascinatie met Segers des te meer. Drie afdrukken van eenzelfde plaat maken gelijkenissen met het werk van Segers zichtbaar (afb. 48-50).¹² Ook bij Friedrich verschilt elke druk van de ander, in de hoeveelheid inkt en door het gebruik van verschillende dragers. Hij experimenteerde met verschillende soorten papier, bijvoorbeeld oosters papier of dik zwart papier (afb. 51-53). In de laatste ets is het idee om 'in negatief' te drukken ook schatplichtig aan Segers en te vergelijken met diens *Ruïne van de Abdij van Rijnsburg* (afb. 9).¹³ Daarnaast lijken *Der Gipfel* en *Das Tal* nagenoeg directe hommages aan Segers, niet alleen in techniek maar ook in motief.



48.

Alexander Friedrich, *Der Gipfel (De bergpiek)*, 1921, ets, gedrukt in grijsgroen op roze papier, 240 x 198 mm, particuliere verzameling



49.

Alexander Friedrich, *Der Gipfel (De bergpiek)*, 1921, ets, gedrukt in grijsgroen op roze papier, 240 x 198 mm, particuliere verzameling

50.

Alexander Friedrich, *Der Gipfel (De bergpiek)*, 1921, ets, gedrukt in grijsgroen op roze papier, 240 x 198 mm, particuliere verzameling

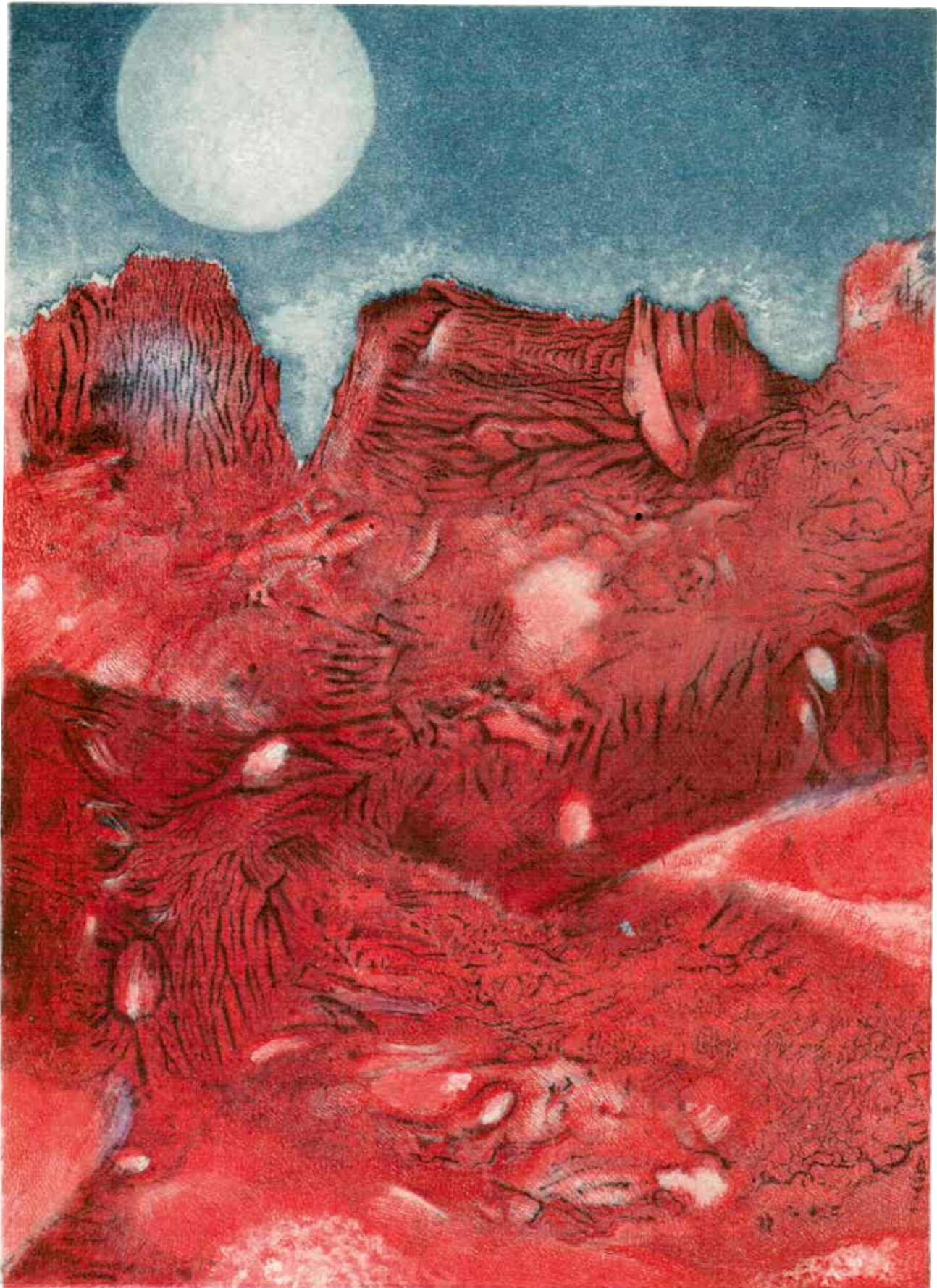
te kijken. Daardoor ontstaat een abstract landschap van kleine stippen en kleuren (afb. 68). Haar werk is eerder vergeleken met dat van Segers.⁴² Het betreft geen imitaties, noch van Segers, noch van Hayter, maar een echo van beide inspiratoren weerklinkt zeker in haar omgang met het materiaal.

De invloed van Segers lijkt ook waarneembaar te zijn in de surrealistische landschappen en de *frottages* van Max Ernst (1891-1976). De parallellen tussen Segers en Ernst zijn voor het eerst opgemerkt in 1960 door kunsthistoricus Heinz Spielmann.⁴³ Hij omschreef hoe Ernst een beeld 'vond' door middel van zijn techniek, een werkwijze die hij ook in Segers meende te herkennen, alsof de oppervlaktes van de landschappen zichzelf hebben afgedrukt en zo hun materiële sporen achterlieten op een stuk papier. Jacques Houplain schreef ook over Segers dat door de fusie van verschillende technieken de rotsformaties als het ware 'gevonden werden'.⁴⁴ Dit herinnert aan Leonardo da Vinci's idee over het 'vinden' van motieven in vlekken en toevallige structuren. Deze vorm van ontdekken was absoluut van toepassing op Ernst. Rond 1925 ontwikkelde hij een techniek die niet alleen van groot belang is gebleken voor zijn eigen artistieke ontwikkeling maar ook van invloed was op andere kunstenaars. De notities van Leonardo hadden hem herinnerd aan de levendige ideeën en fantasieën uit zijn jonge jaren.⁴⁵ De semi-automatische techniek die Ernst vervolgens ontwikkelde noemde hij *frottage*.⁴⁶ Hij wreef daarbij met grafiet over papier, gelegd op bijvoorbeeld een stuk hout, en de toevallige structuren die ontstonden werden vervolgens als inspiratie gebruikt voor verdere creaties. Deze structuren roepen associaties op met de natuurlijke wereld. Zo ziet het oog als vanzelf een landschap, zoals bijvoorbeeld in zijn schilderij *Sauterelles à la lune* (afb. 69). Sommige van zijn schilderijen vertaalde Ernst naar etsen, waarbij hij ogenschijnlijk toevallige landschappen met enorme technische precisie maakte (afb. 70).⁴⁷ Segers is door Spielmann wel bestempeld als 'voorloper van het surrealisme', omdat zijn werk eenzelfde soort beeldtaal zou vertonen.⁴⁸ Inderdaad zou men over Segers en Ernst kunnen zeggen dat het visuele van de een verwantschap vertoont met dat van de ander (vergelijk afb. 69 met afb. 11).⁴⁹



69.

Max Ernst, *Sauterelles à la lune*, 1953,
olieverf op doek, 88,5 x 116 cm, Keulen, Ludwig Museum



70.
Max Ernst, *Vue de ma fenêtre*, 1960, ets en aquatint, 218x161mm,
Keulen, Galerie Der Spiegel

In de ban van Hercules Segers. Rembrandt en de Modernen verschijnt ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in Museum Het Rembrandthuis, 7 oktober 2016 t/m 8 januari 2017.

UITGAVE

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

I.S.M.

Hercules Segers Stichting, Amsterdam
info@herculessegersstichting.nl
www.herculessegersstichting.nl

EN

Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam
info@rembrandthuis.nl
www.rembrandthuis.nl

TEKST

Mireille Cornelis, Eddy de Jongh en Leonore van Sloten

REDACTIE

Leonore van Sloten, Eddy de Jongh

BEELDREDACTIE

Museum Het Rembrandthuis

VORMGEVING

Ingeborg Scheffers, Amsterdam

VERTALING

Lynne Richards, Philip Clarke

De tentoonstelling werd mede mogelijk gemaakt dankzij financiële ondersteuning van: P.W. Janssen's Friesche Stichting, Mondriaan Fonds en M.A.O.C.Gravin van Bylandt Stichting

P.W. JANSSEN'S FRIESCHE STICHTING



GRAVIN VAN BYLANDT
STICHTING

De publicatie werd mede mogelijk gemaakt dankzij financiële ondersteuning van:

Prins Bernhard Cultuur Fonds (Charema Fonds voor geschiedenis en kunst en Korintheïers Fonds), De Frans Mortelmans Stichting, De Gijzelaar Hintzenfonds, Stichting Goede Doelen Breda



GOEDE DOELEN BREDA

©2016 WBOOKS / Hercules Segers Stichting / Museum Het Rembrandthuis / de auteurs
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties en gedichten volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam © c/o Pictoright Amsterdam 2016.

ISBN 978 94 625 8169 2 (Nederlandse editie)
ISBN 978 94 625 8173 9 (Engelse editie)
NUR 646

W BOOKS



MUSEUM
HET REMBRANDTHUIS

FOTOVERANTWOORDING

Amsterdam, Rijksmuseum: 1, 6, 8, 11, 12, 13, 17, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 40, 42, 44, 54, 55, 56, 67, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 91, 94

Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis: 4*, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 58, 88*

Amsterdam, Stedelijk Museum: 66

Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
© bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.
Volker-H. Schneider (fotograaf): 2, 3, 7, 9

Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
© bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.
Jörg P. Anders (fotograaf): 38

Den Haag, Gemeentemuseum: 71, 75

Keulen, Galerie Der Spiegel: 70

Keulen, Ludwig Museum. © VG Bild-Kunst, Bonn 2014.
© Rheinisches Bildarchiv, rba_c006535: 69

Keulen, Wallraf-Richartz-Museum. © Rheinisches Bildarchiv: 10

Leiden, Universitaire Bibliotheken Leiden: 39

Londen, The British Museum: 15, 35

Londen, The National Gallery: 14

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, © Estate of Leonard Baskin. Courtesy Galerie St. Etienne, New York.
© 2016 Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Photo, Scala, Florence: 41

Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts: 37

München, Münchner Stadtmuseum. © bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Ge-schichte. Archiv Landshoff (fotografie): 65

Parijs, Bibliothèque nationale de France: 5

Parijs, Comité Nicholas de Staël: 92, 93

Parijs, Musée du Louvre, Rothschild Collection © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Adrien Didierjean: 16

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE): 31

Robert Zandvliet, courtesy afbeelding Galerie Onrust, Amsterdam, fotograaf Gert Jan van Rooij: 89

Robert Zandvliet, courtesy afbeelding Galerie Peter Blum, New York: 90

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen: 47

Wenen, Albertina: 43

Particuliere eigenaren: 36, 45a*, 45b*, 48, 49, 50, 51, 52*, 53, 57*, 59*, 60*, 61*, 62, 63, 64, 68, 79*, 80*, 81*, 82*, 83*, 84*, 85*, 86, 87

* fotograaf: René Gerritsen

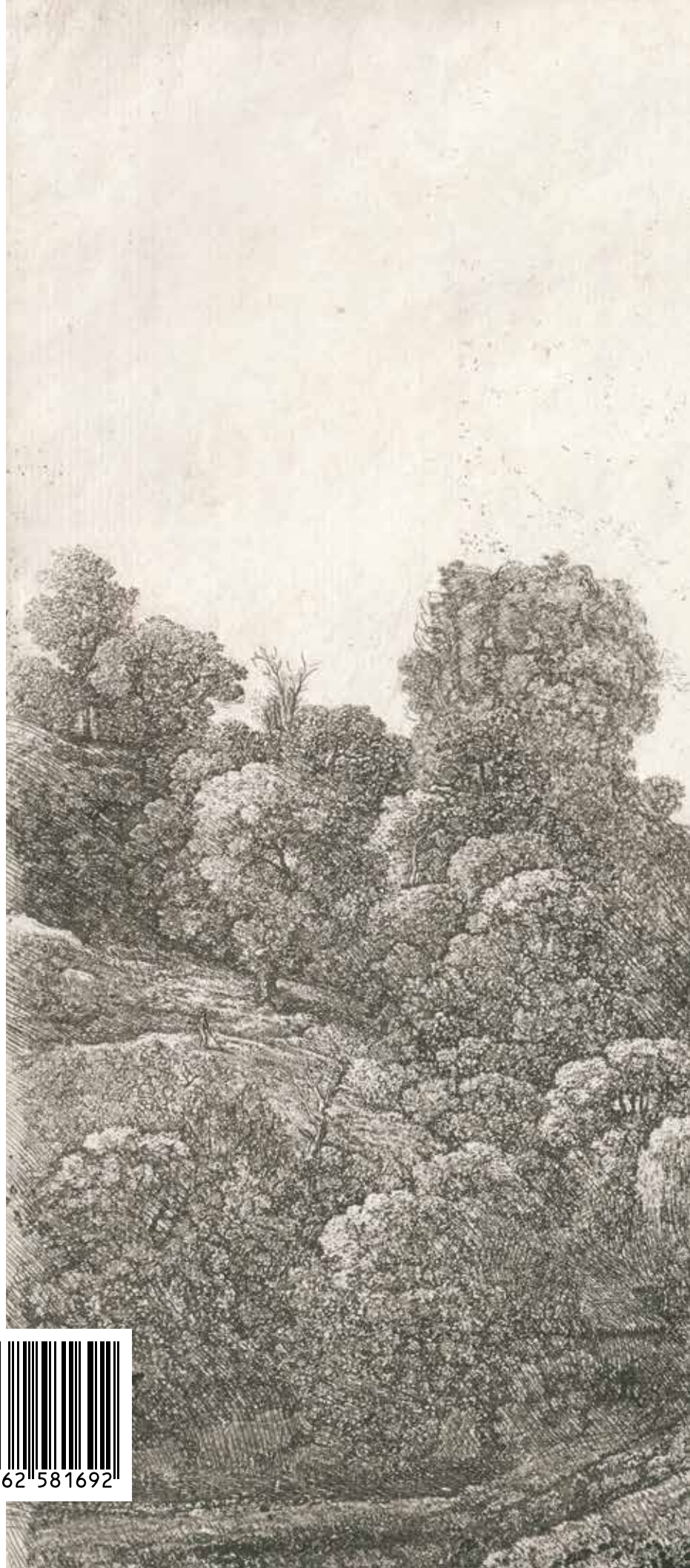
DETAILS

p. 2 is een detail van afb. 47, p. 57	p. 42 is een detail van afb. 42, p. 50
p. 4 is een detail van afb. 55, p. 74	p. 61 is een detail van afb. 10, p. 19 en p. 63
p. 8 is een detail van afb. 4, p. 14	p. 66 is een detail van afb. 67, p. 83
p. 22 is een detail van afb. 25, p. 34	p. 110 is een detail van afb. 6, p. 113

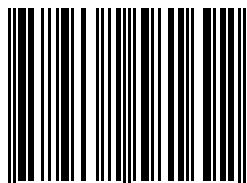
HERCULES SEGERS STICHTING

Al eeuwenlang oefenen kunstenaars invloed op elkaar uit, vanuit een onderlinge bewondering en wedijver. Rembrandt geldt als een toonaangevend meester maar ook hij zocht inspiratie bij door hem bewonderde kunstenaars. Hij was een groot liefhebber van het werk van de excentrieke Noord-Nederlandse landschapschilder en graficus Hercules Segers (1589/90-1633/40). Segers behoort tot de meest intrigerende figuren van de Gouden Eeuw. Niet alleen zijn schilderijen hadden Rembrandts interesse, het experimentele karakter van Segers' prenten moet hem tot stimulans zijn geweest bij zijn eigen grafische werk. Zijn fascinatie voor Segers deelde hij met leerlingen en bevriende kunstenaars.

Aan het begin van de twintigste eeuw herleefde de fascinatie voor het werk van Segers. Diverse grafici gebruikten het als voorbeeld in hun onderwijs. Zo werd Segers door de leidende Britse graficus Stanley William Hayter geïntroduceerd bij kunstenaars in Parijs en New York. Ook diverse hedendaagse kunstenaars beschouwen Segers als bijzondere bron van inspiratie. Nooit eerder werd over dit onderwerp een boek geschreven. *In de ban van Hercules Segers. Rembrandt en de Modernen* bevat rijk geïllustreerde essays van Mireille Cornelis, Eddy de Jongh en Leonore van Sloten, en verschijnt ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in Museum Het Rembrandthuis.



MUSEUM
HET REMBRANDTHUIS



9 789462 581692