

R.L. Falkenburg

J. Tavenraats kopie van F. Bovies notities over B.C. Koekkoeks schilderprocedure

Johannes Tavenraat heeft een cahier nagelaten, dat zich nu nog in familiebezit bevindt, met recepten en aanwijzingen omtrent verschillende schildertechnieken en -procedures. Deze notities bestrijken tenminste de periode van 1840 tot 1871, zodat het waarschijnlijk is dat dit schrift Tavenraat gedurende een groot gedeelte van zijn schildersloopbaan heeft begeleid. In hoeverre echter dit schrift daadwerkelijk een leidraad voor zijn werkwijze is geweest moet hier in het midden gelaten worden (1).

Tavenraat heeft de bladzijden van het cahier niet genummerd (2). Zowel van de voorkant als van de achterkant uit heeft hij het beschreven. Bij de hier volgende beknopte opsomming van de inhoud van deze notities wordt daarom de volgende nummering gehanteerd: de nummering 1 tot en met 42 betreft de bladzijden gerekend vanaf de voorzijde (– de eerste bladzijde is die welke begint met de notities over B.C. Koekkoek: 'Copie de quelques remarques...'); de nummering 1 tot en met xxii is gerekend vanaf de achterzijde (3).

Op een enkel hijschrift na zijn alle gegevens die Tavenraat noteerde afkomstig uit andere schriftelijke bronnen (die hij overschreef in de oorspronkelijke taal) en niet direkt uit zijn eigen observatie. De eerste pagina's – 1 tot en met 23 – bevatten de hieronder gepubliceerde kopie van Tavenraat naar de notities die Felix Bovic (1812-1880) maakte over de schildertechniek en -procedures van B.C. Koekkoek, bij wie Bovic, evenals Tavenraat zelf, omstreeks 1840 in Kleef in de leer was (4).

Op de pagina's 23 en 24 staan enkele notities in het Nederlands over een procedure om goud-verf aan te maken, alsmede 'papier-', 'water-' en 'eiwit-vernis'. Gezien de verkorte, 'stenografische' formulering der zinnen, is dit een van de weinige passages die van Tavenraat zelf kan stammen.

De pagina's 25 en 26 bevatten een kort afschrift getiteld: 'Over het rangschikken der kleuren', een passage die Tavenraat citeert naar een zekere 'Mr. Crase'. Het was niet mogelijk deze bron terug te vinden. Het feit dat het hier om een technische opsomming van verschillende kleurcontrasten gaat, die Tavenraat aanhaalt maar schijnbaar zonder inhoudelijke reden plotseling afbreekt met het woordje 'enz.' (: '(...) donker blaauw en rozé; chocolaad en groen; kastanje-bruin en donker blaauw, enz.') bevreemdt enigszins. Een dergelijk verschijnsel doet zich echter ook voor in de kopie van Bovies notities over Koekkoek en in een uitgebreid citaat naar John Burnets 'Practical hints on light and shade (...) – zie hieronder.

Op de pagina's 27 tot en met 39 staat een technische verhandeling getiteld: 'Over het etsen', met uitvoerige aanwijzingen over etsprocedures, die Tavenraat blijkens een notitie overnam uit 'het werk, de Graveur'; – ook hier was het niet mogelijk deze bron op te sporen.

Op de bladzijden 1 tot en met x schreef Tavenraat een gedeelte neer uit de verhandeling van John Burnet, 'Practical hints on light and shade in painting, illustrated by

R.L. Falkenburg

J. Tavenraats Abschrift von F. Bovies Notizen über B.C. Koekkoeks Malweise

Johannes Tavenraat hat ein Heft hinterlassen, das sich heute noch in Familienbesitz befindet und das Notizen enthält, die sich mit Vorschriften für verschiedene Maltechniken und Prozeduren beschäftigen. Diese Notizen umfassen mindestens die Zeit von 1840 bis 1871, so daß es wahrscheinlich ist, daß dieses Heft Tavenraat während eines großen Teiles seiner Malerlaufbahn begleitet hat. Inwieweit dieses Heft jedoch tatsächlich als Leitfaden für seine Arbeitsweise gedient hat, muß hier dahingestellt bleiben (1).

Tavenraat hat die Seiten des Heftes nicht nummeriert (2). Er hat sie sowohl von vorn als auch von hinten beschrieben. Bei der hier folgenden, sehr beschränkten Zusammenfassung des Inhaltes dieser Notizen, gehe ich daher von folgender Nummerierung aus: Die Zählung von 1 bis einschließlich 42 betrifft die Seiten von der Vorderseite an (von der ersten Blattseite, die mit den Notizen über B.C. Koekkoek beginnt: 'Copie de quelques remarques...'), die Zählung 1 bis einschließlich xxii beginnt bei der Rückseite (3).

Bis auf eine einzige Beischrift sind alle Angaben, die Tavenraat notierte, aus anderen schriftlichen Quellen übernommen (die er in der ursprünglichen Sprache abschrieb) und rühren nicht aus seinen Beobachtungen her. Die ersten Seiten – 1 bis 23 – enthalten die hier veröffentlichte Abschrift Tavenraats von den Notizen, die Felix Bovic (1812-1880) über die Maltechnik und -prozedur B.C. Koekkoeks gemacht hat, der – ebenso wie Tavenraat selbst – um 1840 in Kleve in der Lehre war (4).

Auf den Seiten 23 und 24 befinden sich einige Notizen in Niederländisch, die über ein Verfahren handeln, nach dem man Goldfarbe anmachen kann, sowie über 'Papier-', 'Wasser-' und 'Eiweiß-Firnis'. Angesichts der verkürzten, 'stenographischen' Formulierung der Sätze, ist dies eine der wenigen Passagen, die von Tavenraat selbst stammen kann.

Die Seiten 25 und 26 enthalten eine kurze Abschrift mit dem Titel: 'Over het rangschikken der kleuren' (Über die Rangordnung der Farben); dies ist eine Stelle, die Tavenraat nach einem gewissen 'Mr. Crase' zitiert. Es war nicht möglich, diese Quelle wiederzufinden. Die Tatsache, daß es sich hier um eine technische Aufzählung verschiedener Farbkontraste handelt, die Tavenraat anführt, aber dann anscheinend ohne inhaltlichen Grund plötzlich mit dem Wort 'usw.' ('...donker blaauw en rozé; chocolaad en groen; kastanje-bruin en donker blaauw, enz.') abbricht, befremdet einigermaßen. Eine gleiche Erscheinung zeigt sich auch in der Abschrift von Bovies Notizen über Koekkoek und in einem ausführlichen Zitat nach John Burnets *Practical hints on light and shade (...)*

Auf den Seiten 27 bis 39 findet sich eine technische Abhandlung mit dem Titel: 'Over het etsen'; darin sind ausführliche Anweisungen über Prozeduren beim Radieren enthalten, die Tavenraat – wie aus einer Notiz hervorgeht – aus dem Werk 'de Graveur' übernommen hat; auch hier war es nicht möglich, die Quelle aufzuspüren.

examples from the Italian, Flemish, and Dutch Schools London 1826' Ook hier valt op dat Tavenraat in het begin van zijn afschrift de moeite heeft genomen om precies de gehele titel over te nemen en ook de plaats en het jaar van uitgave de naam van de uitgever diens adres, een begeleidend motto van Reynolds, alsook een citaat uit Burnets inleiding te noteren. In eerste instantie – op p. 1 tot vi (eerste alinea bovenaan) – heeft Tavenraat zich ook zeer nauwgezet aan Burnets tekst gehouden. Op de pagina's vi-x echter heeft hij – zonder dat Burnets betoog zich inhoudelijk wijzigd of andere thema's aansnijdt – de pagina's 5 tot en met 18 uit Burnets werk samengevat in zijn eigen Engels. Van het grootste deel van Burnets tekst (p. 19-45) ontbreekt in Tavenraats transcript elk spoor. Deze wijze van noteren roept enige vragen op omtrent de motieven waarom Tavenraat deze passages opnam in zijn cahier (op Koekkoeks advies misschien?) en de mate waarin hij deze observaties, raadgevingen, recepten e.d. ook werkelijk relevant vond en ze in zijn schilderijen verwerkte.

De bladzijden xi-xx heeft Tavenraat gevuld met een resume van de 'Cours d'expériences chimiques sur la fixation des couleurs de la peinture à l'huile donne au Palais du Louvre novembre et decembre 1853, janvier et fevrier 1855 par J.D. Regnier (), Paris () 1855' aldus Tavenraats eigen opschrift (p. xi). Volgens eigen zeggen (p. xx) heeft hij dit op 14 en 15 december 1871 uitgeschreven en heeft hij zich inderdaad in enkele schilderijen bediend van een van Regniers recepten.

De bladzijden xxi en xxii tenslotte bevatten nog drie recepten: 'Om Decalqueerpapier te vervaardigen' (zonder bron-aanduiding), een recept ter bestrijding van de 'Verwaking der Ogen' (!) afkomstig van zijn kunstbroeder G. van der Ven, en een recept 'om panelen te plamuren' (zonder bron-aanduiding).

Alvorens kort de inhoud van de notities over Koekkoeks aanwijzingen weer te geven enkele algemene opmerkingen. Vooral voor zover ik heb kunnen nagaan heeft Bovie deze notities zelf nooit gepubliceerd, diens enige publicatie is een bundel met verzen die hij in 1864 in Brussel uitgaf, toen hij het schilderen reeds opgegeven had (5). Het is waarschijnlijk, dat het op vele plaatsen niet zeer elegante Frans met nogal wat uitdrukkingen die direct uit het Nederlands lijken te zijn vertaald, op rekening komt van Tavenraat en niet van Bovie. Hiervoor pleit ook het feit dat deze uitdrukkingen juist daar voorkomen waar Tavenraat zich ook niet naar de letter aan zijn voorbeeld lijkt te hebben gehouden, maar waar slechts de kern van de inhoud lijkt te zijn opgeschreven. Zoals ook in zijn afschrift van John Burnet is dit vooral in het laatste gedeelte van de tekst het geval – bv. op p. 20 en 21. Dit taalgebruik, alsook het feit dat aan deze notities over de techniek e.d. blijkbaar in Bovies origineel nog een gedeelte met bespiegelingen over de grote meesters' (p. 1) voorafging, wijzen erop dat wij in Tavenraats afschrift alleen een gedeelte van dit origineel over hebben.

Het is hier niet de eerste keer dat Tavenraats cahier en daarmee Bovies notities over Koekkoek aan de vergetelheid worden ontrukkt. J. Knor heeft er in twee publicaties blijk van gegeven dat hij dit cahier kende, in beide gevallen citeerde hij de zin 'La nature est si variée pourquoi vouloir la rendre plus belle en voulant faire du romantique?' (p. 2) – zonder echter zijn bron te vermelden (6).

Auf den Seiten 1 bis x schrieb Tavenraat einen Teil der Abhandlung von John Burnet, *Practical hints on light and shade in painting, illustrated by examples from the Italian, Flemish, and Dutch Schools, London 1826* ab. Auch hier fällt auf, daß er am Anfang seiner Abschrift sich die Mühe gemacht hat, den ganzen Titel genau zu übernehmen und auch Ort und Jahr der Ausgabe, den Namen des Verlegers, dessen Adresse ein Begleitmotto von Reynolds sowie auch ein Zitat aus Burnets Einleitung zu notieren. Zuerst – auf den Seiten 1 bis vi (erste Zeile oben) – hat Tavenraat sich auch sehr eng an Burnets Text gehalten (a.a.O. S. 1-4). Auf den Seiten vi bis x jedoch hat er – ohne daß Burnets Erörterungen sich inhaltlich geändert hatten oder daß er andere Themen angeschnitten hatte – die Seiten 5-18 aus Burnets Werk in seinem Englisch zusammengelaßt. Vom größten Teil des Burnetschen Textes (a.a.O. S. 19-45) fehlt in Tavenraats Abschrift jede Spur. Diese Art, Notizen zu machen, läßt einige Fragen laut werden, aus welchen Gründen Tavenraat diese Passagen in sein Heft aufgenommen hat (auf Rat Koekkoeks vielleicht?) wie sein Interesse dafür gewesen ist, auch fragt man sich, ob und in welchem Maß er diese Beobachtungen, Ratschläge, Vorschriften dann auch tatsächlich relevant gefunden hat, sie in seinen Gemälden anzuwenden.

Die Seiten xi bis xx hat Tavenraat nach eigener Beschrift (S. xi) mit einem Resume des 'Cours d'expériences chimiques sur la fixation des couleurs de la peinture à l'huile donne au Palais du Louvre novembre et decembre 1853, janvier et fevrier 1855 par J.D. Regnier () Paris () 1855' gefüllt. Wie er selbst sagt (S. xx) hat er dies am 14 und 15 Dezember 1871 ausgeschrieben, er hat sich tatsächlich bei einigen Gemälden an die Vorschriften Regniers gehalten.

Die Seiten xxi und xxii endlich enthalten noch drei Rezepte: 'Om Decalqueerpapier te vervaardigen' (ohne Quellenangabe), ein Rezept zum Bekämpfen der 'Verwaking der Ogen' (!) das von seinem Kunstbruder G. van der Ven stammt, und ein Rezept 'om panelen te plamuren' (ohne Quellenangabe).

Bevor der Inhalt der Notizen über Koekkoeks Anweisungen kurz wiedergegeben werden soll, folgen zunächst einige allgemeine Bemerkungen. Soweit ich feststellen konnte, hat Bovie diese Notizen niemals publiziert, seine einzige Publikation ist ein Buchlein mit Gedichten, das er 1864 in Brussel herausgab, als er die Malerei schon aufgegeben hatte (5). Es ist also wahrscheinlich, daß das an vielen Stellen nicht sehr elegante Französisch, das Ausdruck enthält, die direkt aus dem Niederländischen übersetzt zu sein scheinen, auf Rechnung Tavenraats geht und nicht auf die von Bovie. Dafür spricht auch die Tatsache, daß diese Ausdrücke gerade da vorkommen, wo Tavenraat sich nicht buchstäblich nach seinem Vorbild richtet, sondern wo er nur den Kern des Inhalts aufgeschrieben hat. Wie auch bei seiner Abschrift von John Burnet ist dies vor allem im letzten Teil des Textes der Fall – B. auf den Seiten 20 und 21. Dieser Sprachgebrauch und auch die Tatsache, daß diese Notizen über die Technik usw. offensichtlich in Bovies Original noch ein Kapitel mit 'bespiegelingen over de grote meesters' (S. 1) vorausging, weisen darauf hin, daß wir in Tavenraats Abschrift nur einen Teil dieses Originals erhalten haben.

Nicht zum ersten Male werden Tavenraats Heft und damit Bovies Notizen über Koekkoek der Vergessenheit

Het bijzondere van deze tekst ligt in de uitvoerigheid waarmee de door Koekkoek gevolgde en door hem aangeraden schilderprocedure, en de technische details aangaande pigmenten, bindmiddelen en zijn beschreven. In de volgende samenvatting van de inhoud kan daarop echter niet worden ingegaan. Alleen enkele passages uit de inleiding over het begrip 'romantisch' zullen even worden belicht.

De bladzijden 1-4 (eerste alinea) zijn gewijd aan enkele inleidende bespiegelingen van Koekkoek over de schilderkunst, zoals die door Bovic zijn opgetekend. Zij bevatten enkele fundamentele opvattingen die de kern van Koekkoeks 'onderwijsprogramma' vormen en die ook terug te vinden zijn in diens eigen 'Herinneringen en Mededeelingen van eenen Landschapschilder', een boek dat in 1841 in Amsterdam verscheen. In het cahier wordt allereerst de noodzaak benadrukt, niemand of niets anders dan de natuur als de enig ware leermeester van de schilder te beschouwen. Daarom dient de schilder, ook al is hij reeds ver gevorderd, bij voortdurende studies direct naar de natuur te maken. In een meer anekdotische vorm gegoten benadrukt Koekkoek dit evenzeer in zijn eigen boek (7). Directer nog dan in zijn 'Herinneringen' is hier het verband tussen dit navolgen der natuur en de wijze waarop dit gedaan moet worden: 'zo getrouw mogelijk' en niet 'romantisch'. Wat men hieronder nu precies moet verstaan, wordt duidelijker na vergelijking met wat Koekkoek hierover in zijn eigen geschiednis zegt. De woorden 'waar' en 'eenvoudig' die hij daar menigmaal contrasteert met 'romantisch' bevatten zowel een, zoals men zou kunnen zeggen, inhoudelijk als een formeel aspect (8). Er zijn volgens hem 'prozaische of alledaagsche' onderwerpen, 'zo als een woedende storm, eene overstrooming, het doorbreken van dijken en dammen, het opkomen of wegdrijven van een vreeslijk onweder, een morgen- of avondstond, een schoone lente-, zomer-, herfst- of winterdag, enz.' (9). Het verwarrende hierbij is dat wij er tegenwoordig toe geneigd zijn, schilderen met deze onderwerpen juist 'romantisch' te noemen. Koekkoek rangschikt deze onderwerpen echter evenzeer onder het 'eenvoudig ware' als 'een eenvoudige waterkant met een paar knobbig wilgen' of 'eene schutting en beestenstal' (10). Daarentegen groepeerde hij 'trotsche voorwerpen' (11) onder romantische onderwerpen, zoals men die aantreft in 'historische landschappen', werken met 'eene zoogenoemde romantische opschik' (produkten van 'Armen, beklagenswaardige poeten' met 'verhevene ideeën', die de natuur 'gekluiserd (willen) hebben, (...) aan het eene of andere gedeelte der gewijde geschiedenis, of aan iets uit het leven eens heiligen, aan eene volkslegende, een berucht, bloedig gevecht, eene theatrale voorstelling aan de schriften van dezen of genen schrijver ontleend, een wonder vreemd landschap en meer andere hoogdravende voorstellingen' (12). Iets minder duidelijk is deze kwestie wat betreft het formeel eenvoudige en romantische. Hier is ook meer sprake van een tegenstelling tussen het 'getrouwe' en 'ware', en het zogenaamd 'poetische'. Koekkoek zegt in zijn 'Herinneringen', dat de schilder die de 'waarheid' voorstelt, 'de geheimen van de veelvuldige schakeringen der natuur' kent en zijn schilderij tot een 'getrouwe kopij' der natuur maakt (13). Elders spreekt Koekkoek over de 'schilderachtige onachtzaamheid' van een brug die bezaaid is met allerlei voorwerpen en die daarom de moeite waard is geschilderd te

entrissen. Der Kunsthistoriker J. Knoef hat in zwei Veröffentlichungen gezeigt, daß er dieses Heft kannte, in beiden Fällen zitiert er den Satz: 'La nature est si variée pourquoi vouloir la rendre plus belle en voulant faire du romantique?' (S. 2) – ohne jedoch seine Quelle zu nennen (6). Das Besondere dieses Textes liegt in der Ausführlichkeit, mit der die von Koekkoek befolgten und von ihm empfohlenen Malprozeduren sowie die technischen Details betreffenden Pigmente, Bindemittel und dergleichen beschrieben sind. In der folgenden Zusammenfassung des Inhaltes kann jedoch darauf nicht eingegangen werden. Nur einige Passagen aus der Einleitung über den Begriff 'Romantisch' sollen kurz belichtet werden.

Die Seiten 1 bis 4 (erster Absatz) sind einigen einleitenden Betrachtungen Koekkoeks über die Malerei (wie sie von Bovic aufgezeichnet worden sind) gewidmet. Sie enthalten einige fundamentale Auffassungen, die den Kern von Koekkoeks 'Lehrprogramm' bilden, und die man auch in dessen eigenen 'Herinnerungen und Mededeelingen van eenen Landschapschilder' finden kann, dieses Buch erschien 1841 in Amsterdam. In dem Heft wird nachdrücklich zuerst die Notwendigkeit hervorgehoben, daß niemand oder nichts anderes als die Natur die einzige wahre Lehrmeisterin des Malers sein dürfe. Darum müsse der Maler auch wenn er schon weit fortgeschritten sei – fortwährend Studien direkt nach der Natur machen. In einer mehr anekdotischen Form behauptet Koekkoek dies ebensowohl in seinem Buch (7). Derselbe noch als in den 'Herinnerungen' ist hier die Verbindung zwischen diesem Nachfolgen der Natur und der Art und Weise, wie dies getan werden müsse, hergestellt: 'so getrouw mogelijk' und nicht 'romantisch'. Was man hierunter nun genau zu verstehen habe, wird deutlicher, wenn wir dies damit vergleichen, was Koekkoek in seiner eigenen Schrift hierüber sagt. Die Worte 'waar' (wahr) und 'eenvoudig' (einfach), die er dort mehrmals mit 'romantisch' kontrastiert, enthalten sowohl einen – wenn man dies so sagen darf – inhaltlichen als auch einen formalen Aspekt (8). Es sind – nach ihm – 'prozaische oder alledaagsche' Themen, 'zo als een woedende storm, eene overstrooming, het doorbreken van dijken en dammen, het opkomen of wegdrijven van een vreeslijk onweder, een morgen- of avondstond, een schoone lente-, zomer-, herfst- of winterdag, enz.' (9) ('wie ein wütender Sturm, eine Überschwemmung, der Bruch von Dämmen und Dammen, das Aufkommen oder Abziehen eines schrecklichen Gewitters, eine Morgen- oder Abendstunde, ein schöner Lenz-, Sommer-, Herbst- oder Winterdag, usw.'). Das Verwirrende daran ist vielleicht, daß wir heute dazu neigen, gerade Gemälde mit diesen Themen 'romantisch' zu nennen. Koekkoek ordnet diese Themen jedoch gerade so unter das 'eenvoudig ware' ein wie 'een eenvoudige waterkant met een paar knobbig wilgen' ('ein einfaches Ufer mit einigen knorrigen Weiden') oder 'eene schutting en beestenstal' ('ein Bretterzaun und Stall'). Dagegen ordnet er 'trotsche voorwerpen' (11) ('stolz Themen') unter die romantischen Themen ein, so wie man sie findet in 'historische landschappen' ('historischen Landschaften'), in Werken mit 'eene zoogenoemde romantische opschik' ('mit einem sogenannten romantischen Schmuck'). Es sind Produkte von 'Armen, beklagenswürdigen poeten' ('armen, beklagenswerten Dichtern') mit 'verhevene ideeën' ('erhabenen Ideen'),

worden (14). In dit verband kan men ook de kleine alinea op p. 16 van dit cahier zien, die daar wat geïsoleerd staat, maar verder de enige passage in het cahier is, die betrekking heeft op de kwestie van 'getrouw' of 'romantisch'. Daar staat dat Koekkoeks studies naar de natuur deze weergeven, 'zoals hij ze ziet', zonder te proberen haar te 'poëtiseren' of haar 'elegante' te maken, als de natuur zich in deze gedaante niet aan de schilder voordoet. Hieruit kan men de gevolgtrekking maken, dat het getrouw kopiëren der natuur inhoudt, dat men haar zonder vooropgezette (b.v. door de 'poëzie' gestuurde) opvattingen omtrent de bijzondere geschiktheid van bepaalde motieven – d.w.z. in haar, wat men zou kunnen noemen, toevallige gedaante – moet naschilderen, juist met een oog voor het eenvoudige detail. Iets dergelijks geldt voor de weergave der kleuren: de ware poëzie van het schilderen ligt in de 'poëzie der kleuren' (15), die alleen bereikt wordt door deze 'natuurlijk' weer te geven, zoals de schilder ze om zich heen in de natuur ziet. Romantiseren ('faire romantique') mag men volgens Koekkoek dan ook hoogstens in de onderwerpen die men uitkiest, maar niet in de weergave der kleuren (zie de laatste alinea van de inleiding in dit cahier).

We weten niet of Tavernaart het eens is geweest met Koekkoeks opvattingen in dezen. Op grond van diens indeling in 'eenvoudige' en 'romantische' onderwerpen zouden we het merendeel van Tavernaarts werken als bij uitstek niet-romantisch moeten classificeren, – dit in tegenstelling tot Tavernaarts reputatie bij uitstek, een 'romantisch schilder' te zijn (16).

Iets van deze achtergrond is het ook begrijpelijk dat Koekkoek er bij monde van Bovie voor pleit, de leerling niet tot een kopist van zijn meester te maken, noch van 'oude, vergeelde schilderijen', maar alleen tot een navolger van de natuur zelf.

De rest van Bovies notities (de bladzijden 4-23) zijn gewijd aan meer praktische adviezen: de plaatsing der verschillende details in de compositie, de vraag hoe en waar bepaalde kleureffecten dienen te worden nagestreefd, technische aanwijzingen aangaande de te kiezen pigmenten, ohien, de behandeling van het doek en de verschillende verflagen, etc.

Op pagina 4 tot 9 wordt beschreven hoe men de eerste schetsen dient op te zetten (het zgn. 'aanleggen'), resp. van de hemelpartij en het geboomte (waarschijnlijk) in zomeralandschappen (17) op p. 4-5, van de luchtpartijen, verten, sneeuw en ijs in winterlandschappen op p. 6-8, en op p. 8 en 9 nog enkele opmerkingen over het schetsen van grote bomen en de stoffage (met enige uitweidingen over hoe vaak men lucht- en boompartijen (resp. al dan niet) opnieuw kan behandelen).

Vervolgens (vanaf p. 9 onderaan 'Ébauche' tot p. 12 'Pour dessiner...') wordt vooral uitvoerig ingegaan op het verdere uitwerken in verschillende stadia (het zgn. 'opschilderen') van het geboomte en vanaf p. 11 onderaan ook van de voorgrond, die Koekkoek 'in tegenstelling tot wat de Belgen doen', zeer helder maakt. Tevens nog enkele losse opmerkingen over het schilderen van gebladerde, water en struikgewas in een landschap met ondergaande zon.

Op de pagina's 12 (v.a. 'Pour dessiner...') en 13 (tot en met de eerste alinea) staat een klein stukje over het 'tekenen naar de natuur', dat echter slechts zeer globale aanwijzingen en enkele gemeenplaatsen bevat.

welche die Natur 'gefesselt' haben wollten (...), 'aan het ene of andere gedeelte der gewijde geschiedenis, of aan iets uit het leven eens heiligen, aan eene volkslegende, een berucht, bloedig gevecht, eene theatrale voorstelling aan de schriften van de zyn of genen schryver ontleend, een wonder vreemd landschap en meer andere hoogdravende voorstellingen' ('an den einen oder anderen Teil der Heiligen Geschichte, an eine Volkslegende, eine berühmte blutige Schlacht, eine theatrale Darstellung, die den Werken dieses oder jenes Schriftstellers entlehnt sind, an eine wunderbare fremde Landschaft und an andere solche hochtrabende Darstellungen') (12). Etwas weniger deutlich ist diese Frage für das, was das formal einfache und romantische betrifft. Hier ist auch mehr die Rede von einem Gegensatz zwischen dem 'getrouw' ('dem Treuen') und dem 'ware' ('Wahren') und dem sogenannten 'poëtische' ('Poëtischen'). Koekkoek sagt in seinen 'Hinnernungen' daß der Maler, der die 'wahrheit' darstellt, 'de geheimen van de veelvuldige schakelingen der natuur' ('die Geheimnisse der vielfältigen Abstufungen der Natur') kennt und sein Gemälde zu einer 'getrouwe copy' ('treuen Kopie') der Natur macht (13). Irgendwo anders spricht er über die 'schilderachtige onachtzaamheid' ('malersche Nachlässigkeit'), mer Brücke die mit allerlei Themen bedeckt ist und die deshalb wert ist, gezeichnet zu werden (14). In diesem Zusammenhang kann man auch den kleinen Absatz auf Seite 16 dieses Heftes sehen, der dort etwas isoliert ist, aber die einzige Passage ist, die sich auf die Frage von 'treu' oder 'romantisch' bezieht. Dort steht, daß Koekkoeks Studien nach der Natur diese so darstellen 'zoals hij ze ziet' ('so wie er sie sieht'), ohne daß er den Versuch macht, sie zu 'poëtiseren' oder sie 'elegante' zu machen, wenn die Natur sich dem Künstler nicht in solcher Gestalt zeigt. Daraus kann man den Schluß ziehen, daß das treue Darstellen der Natur verlangt, daß man sie ohne vorgelafte (z.B. durch die Poesie bestimmte) Meinungen über die besondere Tauglichkeit bestimmter Motive in der Natur – die man als Zufallsformen bezeichnen konnte – darstellen muß und das mit einem Auge für das einfache Detail. Etwas Ähnliches gilt für die Wiedergabe der Farben, d.h., die wahre Poesie der Malerei liegt in der 'Poëzie der kleuren' ('Poesie der Farben') (15), die nur dadurch erreicht wird, daß man sie 'natuurlijk' wiedergibt, so, wie der Maler sie um sich herum in der Natur sieht. Romantiseren ('faire romantique') kann man nach Koekkoek auch höchstens in den Themen, die man auswählt, aber nicht in der Farb-wiedergabe (siehe den letzten Absatz der Einleitung dieses Heftes).

Wir wissen nicht, ob Tavernaart in diesen Fragen mit Koekkoek einig gewesen ist. Mindestens aber aufgrund von dessen Einteilung in 'eenvoudige' ('einfache') und 'romantische' Themen mußten wir die überwiegende Mehrzahl von Tavernaarts Werken als 'nicht romantisch' klassifizieren und das im Gegensatz zu der Aussage, er sei ein 'romantischer schilder' ('romantischer Maler') gewesen – als den man ihn heute oft genug bezeichnet (16).

Der Rest von Bovies Notizen (auf den Seiten 4 bis 23) ist mehr praktischen Ratschlägen gewidmet: der Platzierung verschiedener Details in der Komposition, der Frage wie und wo bestimmte Farbeffekte erreicht werden sollen, technischen Anweisungen hinsichtlich der zu wählenden Pigmente und Öle, der Behandlung der Leinwand sowie der verschiedenen Farblagen usw.

De pagina's 13 (v a 'Mélange de Couleurs') tot en met 15 ('souffre moins') bevatten verschillende aanwijzingen over het gebruik van sommige pigmenten (en het vermijden van enkele andere) en ohien, het mengen der kleuren en het prepareren van het doek

De pagina's 15 (v a 'La manière') tot en met 16 behelzen wat los gegroepcerde opmerkingen over de behandeling van resp. eiken, sparren, de vermelde alinea over het zich houden aan de zichtbare natuur zonder te 'poetuseren' en enkele herhalingen over het opbrengen van verschillende glacijs-lagen

Op de bladzijden 17-23 wordt tenslotte gedetailleerd verteld in welke partijen welke kleuren mochten worden gebruikt en hoe ze moeten worden opgebracht achtereenvolgens over planten en loof (p. 17), – een wat algemener stukje over het maken van een landschap met zonsondergang (p. 17-19) –, stoffage (p. 19), ijs (p. 19-20), nogmaals loof (p. 20), hemelpartijen (p. 20-21), speciaal een hemel bij ondergaande zon (p. 21) en tenslotte over 'zanderig terrein' (p. 22) en over het schilderen van water (p. 22-23)

Terzijde kan hier nog vermeld worden, dat de door Koekkoek gevolgde schilderprocedures zoals die hier gedetailleerd zijn opgetekend, overeenkomen met de adviezen die Koekkoek (in een veel algemener vorm) in zijn eigen boek heeft gegeven (18)

Auf den Seiten 4 bis 9 wird beschrieben, wie man die ersten Zeichnungen anlegen muß (das sogenannte 'aanleggen'), nämlich die der Himmelspartie und der Baume (wahrscheinlich) in Sommerlandschaften (17) auf den Seiten 4-5, von Luftpartien, der Ferne, des Schnees und des Lises in Winterlandschaften auf den Seiten 6-8, und auf den Seiten 8 und 9 gibt es noch einige Anmerkungen über das Zeichnen großer Baume und der Staffage (mit Auslassungen darüber, wie oft man Luft- und Baumpartien neu behandeln kann oder ob man dies nicht tun soll)

Des weiteren (von Seite 9 unten 'Ébauche' bis zu Seite 12 'Pour dessiner') wird hauptsächlich ausführlich auf die weitere Ausarbeitung in verschiedenen Stadien eingegangen (das sog. 'opschilderen') ('Aufmalen') der Baume und von Seite 11 untenan ('Dans la terrasse') auch des Vordergrundes, den Koekkoek 'in tegenstelling tot wat de Belgen doen' ('im Gegensatz zu dem, was die Belgier tun'), sehr hell anlegt. Zugleich noch einige verstreute Bemerkungen über das Malen von Blattwerk, Wasser und Gesträuch in einer Landschaft mit untergehender Sonne

Auf den Seiten 12 (von 'Pour dessiner') an und 13 (erster Absatz) gibt es ein kleines Stück über das 'tekenen naar de natuur', das jedoch nur sehr globale Anweisungen und einige Allgemeinheiten enthält

Die Seiten 13 (von 'Mélange de Couleurs') an bis 15 ('souffre moins') enthalten verschiedene Vorschriften über den Gebrauch einiger Pigmente (auch über das Vermeiden einiger anderer) und Ole, das Mischen der Farben und das Herrichten der Leinwand

Die Seiten 15 (von 'La manière') an bis 16 enthalten lose gruppierte Bemerkungen über die Behandlung von Lichen und Fichten sowie den erwähnten Absatz darüber, daß man sich an die sichtbare Natur halten müsse ohne zu 'poetisieren' sowie einige Wiederholungen über das Aufbringen verschiedener Lasurlagen

Auf den Seiten 17 bis 23 wird schließlich detailliert erzählt, in welchen Partien welche Farben verwendet werden müssen und wie sie aufzubringen sind: aufeinander folgend über Pflanzen und Laub (S. 17), ein etwas allgemeiner gehaltenes Stück über die Anlage einer Landschaft mit Sonnenuntergang (S. 17-19), Staffage (S. 19), Eis (S. 19-20), nochmals Laub (S. 20), Himmelspartien (S. 20-21), besonders über den Himmel bei untergehender Sonne (S. 21) und endlich über 'zanderig terrein' ('sandiges Gelände') (S. 22) sowie über das Malen von Wasser (S. 22-23)

Nebenbei kann hier noch erwähnt werden, daß die von Koekkoek befolgten Malprozeduren, wie sie hier detailliert aufgezeichnet sind, mit den Ratschlägen, die Koekkoek (in viel allgemeiner Form) in seinem eigenen Buch gegeben hat, übereinstimmen (18)

p. 1 Copie de quelques* remarques de monsieur Felix Bovie élève de B.C. Koekkoek sur la manière de peindre, etc. de ce maître. Clève mai 1840 (19)

Quelques réflexions de B.C. Koekkoek* sur la peinture pour faire suite à mes réflexions de grands maîtres

La peinture est un sentiment mitié dans l'homme, personne ne peut la lui apprendre. On peut bien lui indiquer la vraie route, mais encore doit il sentir s'il est crec pour la suivre

Je n'ai jamais eu de maître que la nature. J'y ai puisé toutes mes inspirations. C'est le plus grand des modèles. Voilà pourquoi je ne ressemble à personne et que ma peinture est originale

Vouloir avoir d'un élève qu'il dessine correctement d'après le maître dans les premiers tems (sic) de ces études est une chose fort absurde, le maître a travaillé dix, vingt, trente ans et va (sic) exiger d'un commençant cette justesse de dessin que ne s'acquiert qu'à la longue. Il faut de la persévérance et du courage. Voilà vingt ans que je fais du feuillet, et vous voyez que je vais encore faire des études

Il faut toujours, quand vous travaillez, avoir cette ferme volonté et ce courage de dire je veux m'élever au dessus des autres. C'est cette ambition, cet amour propre artistique, qui doit être votre aiguillon

p 2 Quand je sors, j'examine toujours et chaque jour j'apprends quelque* chose de nouveau. La nature est si variée pourquoi vouloir la rendre plus belle en voulant faire du romantique. Le plus grand de tous les peintres est celui qui la rend le plus fidèlement. Un élève doit être original dans sa peinture. S'il copie la manière de son maître, il finit par y trouver de la facilité, et il s'y habitue de sorte qu'il devient une copie du maître. Chaque homme a son sentiment particulier, voilà pourquoi je ne voudrais jamais forcer un élève, je lui laisse faire son goût. Sauf après on le corrige, s'il venait à faire faux de ton, et manquer au dessin. Le maître ne doit pas contraindre l'élève. Il faut que l'imagination de celui-ci suive son cours. On en feraient les inventions nouvelles, si l'on s'était toujours restreint dans les limites de connaissances. Le feuillet est comme l'écriture, d'abord il est roide-dur et gourd. Mais peu à peu, à force de faire et de travailler il devient souple, léger et profond. Dès qu'un peintre néglige de consulter la nature, ses progrès vont à leur decline. La confiance en soi-même a été le tombeau de beaucoup.

Il faut toujours laisser faire un fait de dessin à un commençant ce qu'il l'amuse le plus. Vous voulez forcer un enfant à faire correctement un oeil? Je connais beaucoup de peintres qui n'en sont pas capable

p 3 La correction ne s'obtient qu'à la longue. Beaucoup d'artistes se découragent en route et n'ont pas le courage de surmonter les obstacles. Un peintre doit être comme un général il doit combattre et vaincre les plus grandes difficultés. Un peintre fait souvent tout d'un coup un progrès immense — cela prouve du génie. Mais si ce génie n'est pas soutenu par une connaissance de cause, il est à craindre qu'il ne reste stationnaire. Le grandiose consiste dans le simple et le majestueux et non dans le fracas et l'emphase.

Il faut apprendre la nature par cause, et sans cesse l'avoir en sa pensée. Le maître ne fait que guider l'élève et le corriger, mais c'est à l'élève de sentir si sa vocation est réelle. Car comment est-il possible que le maître lui explique la couleur.

Il faut tâcher de peindre aussi clair que possible. Les anciens tableaux ont noircis, c'est donc absurde de vouloir imiter les années qui ont passées sur une peinture. Rien n'est plus mauvais que de vouloir imiter un autre. Une copie est toujours une copie. Il ne faut jamais se décourager, on commence par faire mal, puis peu à peu à acquérir de l'expérience et on parvient (sic) à la longue.

p 4 Mon maître a été la nature, rien que la nature. Si les commandes auxquelles je dois satisfaire ne me retenaient pas à la maison, je ne ferais que peindre d'après nature. On peut faire romantique. C'est à dire que les sujets peuvent être romantique (sic), mais la couleur doit être

naturelle et non comme la font beaucoup de jeunes peintres. Fin

Sur la manière de peindre

Quand Kockkoek* commence un tableau, il fait une ébauche très large et peu finie, il la fait le plus clair que possible à fin de pouvoir rester transparent après, en achevant le tableau. Pour ébaucher le feuillet il indique autant que possible les masses, les branches, etc. Puis il laisse bien sécher son ébauche toutefois en la plaçant souvent en plein air et la lavant souvent à fin de blanchir la couleur, et de lui donner de l'éclat. Les ébauches sont faites de manière à ce qu'elles puissent lui servir dans la suite et qu'il puisse en tirer partie. Cela fait il commence (?) son ciel non pas avec du noir de vigne comme beaucoup de nos peintres le font, mais avec du blanc, du carmin, de l'outremer fin, ou à défaut de cela, la Guinée et de l'ocre jaune. Il est bon d'observer que ces couleurs doivent être parfaitement braquées et que les teintes doivent être longtemps (sic) et proprement mêlées, c'est à dire* avec un couteau en coin, le fer se décomposant. Le carmin est de beaucoup préférable à la laque ou au vermillon car il tient sa couleur, et il empêche le ciel de jaunir. Un ciel suivant Kockkoek* doit être fait en plusieurs jours, aussi travaillé-t-il a son ciel en plusieurs reprises. Il fait d'abord toutes les teintes sur sa palette, puis il les applique fraîche ment et après les avoir mis par degrés, c'est à dire* par dégradation, il les travaille, puis passe doucement le blaireau. Le feuillet des arbres il le fait quelquefois à 7 ou à 8 différentes reprises. C'est à dire* quand les dessous sont bien secs, il les commence très légèrement, puis met la branche et les finit ensuite. Les parties les plus claires il les couvre sans cependant s'inquiéter de la couleur si elle est transparente ou non. Si elle venait à ne pas être assez transparente il peint alors avec de la couleur claire le ton, après à lui de la glacer. Les arbres ne peuvent pas se faire en une fois, c'est tout à fait impossible.

Hiver

p 6 Pour ses hivers de même que pour ses étés il ébauche toujours ses tableaux avec les couleurs les plus fines de la palette. Le ciel avec de l'outremer et du carmin pour les parties les plus noires, et suivant la légèreté de ton il y mêle de blanc. Il mêle aussi de l'ocre jaune qui est clair (cassé?) (sic) par le carmin. Les lointains d'hiver il les fait avec les tons du ciel ainsi que les arbres, son (sic) ébauche lui sert en plusieurs endroits, par exemple pour le fond d'un buisson. Son ébauche est faite avec du carmin, de l'ocre jaune et du bleu, et bien au dessus de cela il dessine son petit bois et l'ébauche lui sert de fond. Les troncs de ses grands arbres ainsi que les branches il les commence très vigoureux, puis il revient au dessus avec des clairs. Chaque fois qu'il reprend un tableau il a bien soin de bien le laver avec de l'eau propre et une éponge et de l'essuyer avec un linge propre. Dans les hivers il faut que les fonds soient assez terminés vu la légèreté du branché qui vient au dessus (il peint avec de l'huile de pavot). Dans un hiver on emploie partout du carmin et de l'outremer, pour la finesse du ton il n'y entre pas un grain de noir, ni de vermillon. D'ailleurs le vermillon est une couleur que l'on doit remplacer par du bleu minéral. Le fond pour la neige doit être d'un ton blanc chaud (c'est à dire* l'ébauche). Là dessus on revient et on ébauche ses pâles (?) herbes, ses râteaux, ses bois etc. L'ébauche de ces sortes de choses doit se faire fort large, de façon à ce que ce fond puisse servir dans la suite pour les parties claires. Ces détails ne peuvent pas se faire en une fois. Il faut que chaque objet soit bien sec pour que l'on

puisse y revenir Sans cela l'on salirait, et l'on deviendrait lourde sur l'ébauche Du blanc pour faire la neige dans l'ombre, on ébauche avec une teinte composée de carmin, outremer et bleu Puis on retouche là dessus les herbes etc Pour faire la glace on fait une teinte foncée (cependant elle doit dégrader à mesure qu'elle s'éloigne (perspective aérienne)) Pour rendre cette glace unie et transparente on commence le même jour, mais pour les fonds seulement à faire refléter les objets comme l'on ferait pour l'eau Les premiers plans ne peuvent pas se traiter de la sorte vu que les objets doivent être plus terminés Pour bien mélanger le ton de glace de ciel d'un n'importe de quoi

p 8 il faut prendre le blaureau et (toupiller) comme ferait un imprimeur, puis blaureau après Cela se pratique aussi dans le ciel quand on veut par exemple dans un soleil couchant, passer du bleu au jaune Quand la glace est bien préparée, c'est à dire* que le fond est bien sec, on glace au dessus le reflet et on fait la neige très légèrement avec du carmin, du blanc, de l'outremer Les fentes de la glace se font avec des pinceaux très fins ainsi que les mort-eaux de glace qui se trouvent au dessus Pour faire les coups de patins dans la neige on met d'abord du blanc, puis on gratte avec le manche du pinceau dans la couleur qui est encore fraîche Les grands arbres ébauchent très vigoureusement et les demis tons se mettent au dessus les empôtements (sic) On peut revenir dans un ciel Si nécessaire Koekkoek* repeint le ciel, donc c'est à tort que Verboeckhoven (20) me disait que cela ne se pouvait pas S'il y a des arbres dans lesquels il faut repeindre, cela peut devenir difficile, mais pour un ciel uni je n'y vois aucune objection ni inconvénient L'ancien ciel peut au besoin servir d'ébauche à celui que l'on veut faire – du moins j'ai vu Koekkoek* repeindre plusieurs ciels sans qu'ils soient détériorés Les petites figures, ou tout étoffage quelconque doit s'ébaucher puis être rehaussés après On peut dessiner les figures à la craie blanche ou au crayon, mais ces contours poussent ordinairement

p 9

Les petites figures sont tenues fort tranquilles, c'est à dire* que quoique le mouvement et une partie des détails y sont, il reste à mettre les parties claires ou les fortes ombres qui se confondraient et que l'on ne pourrait pas faire autrement assez nets Dans certain chêne il a peint à trois ou quatre reprises et voilà pourquoi il peut si bien lui donner ce caractère d'écorce, et cette vigueur de coloris L'on devient sale si on n'opère pas de cette manière Cependant Verboeckhoven achevait tout au premier coup Mais aussi ne serait-ce pas là la raison que ses ouvrages peignent parfois par un peu de sécheresse, tandis que dans Koekkoek tout est meilleur et magique C'est ce qui fit dire à Marnus, directeur de l'Académie de peinture à Namur (21) que diable on ne savait pas comment cet homme travaillait et que c'était une grande leçon pour lui J'ai aussi remarqué que quand il commence une partie qu'il la commence toujours très largement, puis que les détails viennent après

Ébauche

Une ébauche doit être faite de manière à ce que l'on puisse en tirer parti C'est à dire* à ce que les dessous puissent servir dans la suite C'est surtout très nécessaire dans les arbres pour obtenir de la profondeur Pour commencer l'ébauche d'une partie d'arbres, il faut d'abord commencer à faire toute cette partie d'une couleur légère et transparente, par exemple de l'ocre jaune et de jaune de Naples, même du blanc pur pour les endroits dans lesquelles on veut obtenir un grand éclat de lumière Les branches se mettent toujours après, et on les fait avec une couleur transparente (stil-de-grain, noir d'ivoire etc.), pour leur donner dans la

p 10

suite de la rondeur on y applique de couleur plus claire L'ébauche sert alors pour les enfoncements Il n'est pas nécessaire d'ébaucher le haut des arbres ni la couronne vu que ce serait du tems (sic) perdu le ciel devant les couvrir Après que l'ébauche est bien sèche et lavé on peut alors rechauffer certains parties avec des couleurs transparentes, telle que les parties de blanc que l'on a mis pour les clairs On peut les glacer avec de la laque jaune, ou du stil-de-grain brun suivant la force que l'on veut obtenir Pour finir les arbres la partie de l'ébauche clair sert alors pour le fond des parties claires des arbres qui reçoivent un coup de soleil Pour le faire ressortir on met à côté une partie plus sombre ou plus vaporeuse Suivant le sujet que l'on traite on laisse bien sécher le tout et l'on revient de nouveau, avec une couleur plus forte de ton mais toujours transparente C'est qui donne les plans, et la profondeur dans les arbres Les branches sont pour beaucoup dans la profondeur d'un arbre On ébauche les principales parties des arbres, c'est à dire* celles où le feuillet n'occupe pas de grande place Les petites branches

p 11 se font après On ébauche les grandes branches très vigoureusement, puis quand on les termine, on met du stil-de-grain brun dans les plus fortes ombres et on repart de dans avec des couleurs claires Les plus fortes lumières dans les arbres se mettent les dernières de toutes, toutefois les dessous bien secs On peut faire ces lumières piquantes avec du blanc, que l'on glacera après avec le ton transparente que l'on veut obtenir

J'ai vu Koekkoek* glacer dans un ciel pour le rendre plus chaud, alors il commence par mettre un fond très clair, puis il le glace avec de l'ocre jaune Il préfère glacer un ciel que de le peindre dans la quelle d'abord C'est plus clair, plus lumineux, puis cela imite mieux cette tranquillité de ton, ce repos Parlois – et je l'ai vu dans un de ces forêts – il glace au dessus de tous les arbres des lointains avec de l'ocre jaune qui alors doit être bien braquée et transparente par la quantité d'huile que l'on y met Si non l'en deviendrait opaque J'ai vu que quand il reprénaît le feuillet d'un tableau, il mettait d'abord une couche très foncée et transparente Puis qu'il travaillait la dedans avec des couleurs plus transparentes et plus claires pour faire le feuillet de dessus

Dans la terrasse de ce même tableau, qui est une terrasse de bruyère, il employe le noir vu que là il ne peut couvrir aucun risque Sur l'ébauche transparente, il a de nouveau reglacé avec des couleurs transparentes, puis mis au dessus des couleurs abaissée (?) qu'il pourra de nouveau reglacier, si bon lui semble, car la couleur est claire Cette terrasse, à l'opposé de nos peintres belges, était très claire sur le devant, ce qui donnait de la fuite au tableau tandis que chez nous, ils la font presque tous sombres croyant par là donner de la profondeur, mais je crois qu'ils se trompent, et qu'ils font trous et touches (?) Koekkoek* a glacé ce lointain avec du blanc, de l'outremer Je crois que c'est pour lui, donner de la fuite et de l'air mais en général son avis est qu'il ne faut pas glacer s'il n'y a pas force majeure

p 12

Il employe la terre de sienne calcinée dans plusieurs endroits sombres pour les enfoncements aussi que la terre de jaune naturelle là où il n'y a rien à craindre pour que la couleur noircisse Une ombre par son commencement est toujours plus foncée que vers sa fin, c'est à dire* que tout ce qui se trouve le plus près de la lumière est toujours plus sombre que ce qui vient en avant

Dans un soleil couchant les feuilles des arbres qui se détachent sur le ciel chaud sont brûlantes dans les clairs et

froides dans les ombres. L'eau était ébauché très largement et même avec quelques* tons de carmin. Dans son enfoncement des broussailles il a tenu cette partie très vigoureuse, c'est presque du stil-de-grain pur avec de la lacque jaune.

Pour dessiner d'après nature

p 13 Il faut tâcher d'obtenir une distance convenable à peu près trois fois la grandeur de l'objet. Pour un arbre ou toute autre chose il faut commencer par mettre des points pour les proportions à fin de ne pas devenir trop grand pour le papier. Les arbres, les branches qui viennent à nous sont toujours plus foncées que les autres et plus elles approchent du tronc plus elles pâlisent. Le feuillet pour les parties claires ne se dessine pas seulement les demis teintes et les ombres – on ne peut pas trop exactement suivre le contour du feuillet. Il faut tâcher de suivre le caractère de l'arbre et la touche qui lui est propre. Dessiner un arbre est un art apart, où l'on ne parvient qu'à la longue. Pourtant tout étude doit être faite consciencieusement. Après, chez soi, on peut les employer sur les tableaux avec autant de changements pour la partie que bon semblera. On doit s'habituer à dessiner très juste.

Mélange de quelques couleurs*

Le bleu peut se mêler à tout. Beaucoup de personnes disent qu'il fait noir car le jaune de Naples. Koekkoek* soutient que Mr (?) Hobbema le plus grand coloriste ancien s'en est servi, et les hauts bouts de ses arbres ne sont fait que de ca

On ne doit jamais faire le ciel avec du noir. Le noir aussi que le bleu de Berlin doivent être bannis de la palette. On peut remplacer le premier par du carmin, de l'outremer et de l'ocre jaune. Le plus ou le moins du blanc rend la teinte plus forte ou plus faible. Ce noir imite mieux la nature, la vapeur des nuages.

p 14 Beaucoup de peintres ne se servent pas de carmin ou de l'outremer par économie ou par manque de savoir. Hob qui certes ne devait pas économiser n'emploie pas le carmin, mais la lacque de Garance. Koekkoek* prétend que la lacque part et qu'alors le tableau perd tout à fait son charme. Serait cela la raison que tant de paysages sont sales de ton et point de fraîcheur ni dans le ciel, le lointain ou les arbres.

Le Bleu de prusse rend lourd. On peut le remplacer par le bleu minéral. La lacque jaune employée seule ne résiste pas à l'action de l'air, mais elle se soutient encore mélangée avec d'autres couleurs.

Koekkoek* donnerait beaucoup pour qu'on lui donne une couleur qui puisse la remplacer. La teinte de Siègne non cit et ne peut s'employer que dans les enfoncements. La terre de Siègne naturelle n'est banni qu'à glacer une seule fois. Le vermillon doit être banni de la palette, si n'est cependant pour un point par ci par là dans l'étoffage des figures. L'ocre jaune brûlé, l'ocre brun brûlé, en général tous les ocres sont de bonnes couleurs solides. Mais elles doivent être supérieurement braquées. On peut employer le noir de vigne dans les terrains. J'ai vu Koekkoek* qui s'en servait dans un terrain. La lacque de Garance n'est pas solide elle ne tient pas avec du blanc. Koekkoek* la remplace par du carmin. Le cobalt est bon mais parfois trop faible de ton, on peut lui substituer (par) l'outremer de Guinée, qui est solide. L'huile de pavot est supérieur aux autres huiles, d'abord parce qu'elle est plus blanche et plus claire. Puis

p 15 elle remplace parfaitement bien l'huile de lin. (L'huile de lin est bonne dans les ocres parce que là elle ajoute du coloris de teinture (?))

Quelques couleurs doivent être braquées avec le couteau de palette d'ivoire ou de corne tel que le jaune de Naples, le bleu, le carmin, l'ocre, en général toutes les couleurs, car plus ou moins le couteau en fer laisse des traces de son passage dans la couleur et en détériore l'éclat. Une toile avant que d'être employée doit être lavée plusieurs fois à fin que le jaune (la couleur sale que la toile a gagnée restant privée de jour) parte. On expose la toile à l'air à fin de la blanchir. Cette même méthode s'emploie aussi quand on met une ébauche ou une toile à l'air. C'est une chose que l'on ne peut assez recommander, c'est de donner autant d'air que possible aux tableaux. On se sert d'une espèce de peau de poisson au lieu de pierre ponce, c'est beaucoup plus doux et la couleur en souffre moins.

La manière de traiter le chêne est anguleuse. Son écorce est vigoureuse, et pleine de crevasses.

p 16 Le sapin a les branches longues et pendantes, les feuilles étroites et soyeuses, il monte en pyramide et se termine ordinairement par trois petites branches. Ces sortes d'arbres ne s'ébauchent pas parce que le ciel joue trop au travers. Le principal signe caractéristique de cet arbre est sa forme pyramidale et sa tige droite et raide. Il ne vient ordinairement que dans les terres de bruyère et non pas dans un terrain humide. Sur le terrain de bruyère il croît une infinité de petites fleurs roses, qui de loin donnent un ton local rose au terrain, mais je crois qu'il faut éviter d'en faire une trop grande masse de peur de tomber dans le monotone.

Les études d'après nature de Koekkoek* sont telles qu'il les voit, sans chercher comme beaucoup de peintres à poétiser. S'il fait un tronc d'arbre pour le coloris, il le suit exactement, sans faire des formes élégantes si la nature n'en offre pas. Puis après il va dessiner des études aussi exactement que possible, des vues générales il tâche d'en saisir le coloris.

C'est chez soi qu'il faut composer. Son avis est quand on fait une étude de la faire tout simplement.

Le carmin et la lacque jaune donnent une belle couleur. On ne doit jamais glacer avec du stil-de-grain brun. Il ne cit trop et on ne peut l'employer que dans les ombres. On glace aussi avec de l'ocre jaune, même avec du blanc. On doit tâcher autant que possible de faire et toujours des teintes à fin de peindre proprement et frais de ton. Quand l'on a des teintes on peint avec plus d'assurance et beaucoup plus frais de ton.

Plantes

p 17 Koekkoek* commence par mettre un fond transparent et uni, fait d'ocre jaune et de bleu, alors il ébauche ses plantes. Pour les terminer il glace les places avec de la lacque jaune ou du stil-de-grain, pour les avoir très transparentes et légères. Pour conserver une touche spirituelle dans les plantes, il faut tâcher autant que possible de garder les bords bien nets, c'est à dire* qu'ils doivent être conservés très légers et finement touchés. Les autres herbes peuvent se toucher au dessus, mais toujours en faisant d'avance des teintes sur la palette à fin que les touches soient spirituelles. Les plantes sur l'avant plan doivent être tenues bien claires à fin qu'elles viennent en avant, car les second plans, étant

sombres et les lointains clairs, les plantes en général sont d'un vert tendre, surtout celles qui sont près de l'eau, plus elles approchent de l'eau plus qu'elles se penchent

Pour le feuillet il faut toujours commencer très légèrement, à fin d'avoir après de la ressource. Il faut toujours faire la teinte du milieu, puis les parties dans l'ombre et les claires. Les branches se font après, c'est à dire* qu'on les ébauche sur le feuillet. L'extrémité du feuillet doit être très légère, il faut autant que possible mettre de la variété dans le vert du tableau.

p 18 Pour commencer l'ébauche d'un soleil couchant on commence par la partie la plus lumineuse du ciel. Comme on ne peut pas obtenir l'éclat d'un soleil couchant ni la finesse de ton à la première fois, on fait la partie la plus lumineuse avec du blanc pur, puis l'on glace après, quand c'est bien sec avec de l'ocre jaune. Ordinairement les avant plans d'un soleil couchant sont très clairs ainsi que les parties dans l'ombre qui sont froides ce qui donne encore plus de chaleur à la partie lumineuse. Il faut tâcher dans les parties qui sont dans l'ombre de rester aussi clair que possible si non l'on devient lourd, et l'on fait des taches. C'est donc une absurdité de croire que l'on obtient du soleil par une forte opposition de bi un et de clair. C'est la demi teinte et le clair-obscur qui donne de l'éclat. C'est aussi à tort que l'on croit qu'une partie claire telle que des plantes sur l'avant plan fasse du tort au tableau. Il vaud mieux qu'il y ait du jour partout et une lumière principale. C'est là la difficulté. Les parties qui se détachent sur un ciel lumineux, plus elles viennent près du spectateur plus elles deviennent claires et détaillées. Par exemple un tronc d'arbre sur l'avant conserve tous les détails du jour. Mais plus elles s'éloignent de l'avant plan plus ils deviennent sombres, mais cependant il se trouve toujours de l'air entre toutes (sic) les plans.

Étoffage

p 19 L'étoffage se fait quand le tableau est entièrement achevé, car d'après la vigueur du tableau l'on doit le faire, ordinairement l'on ébauche l'étoffage. Il doit servir à l'effet du tableau. On peut obtenir de la lumière par l'étoffage soit en plaçant les figures dans l'ombre contre une partie claire, soit en plaçant les figures claires contre une partie sombre. Aussi de suite on doit tâcher autant que possible de composer son étoffage, suivant le lieu ou la scène qui l'on veut représenter et bien faire attention aux petits détails qui font paraître l'étoffage naturel. On doit aussi tâcher de rassembler autant que possible l'étoffage dans un même point et de ne pas placer des figures dans un coin du tableau, car on distrairait par là l'attention du spectateur. Les figures dans l'ombre conservent toujours assez d'air pour ne pas être tranchantes, elles restent claires malgré qu'elles sont privées de soleil. C'est ce qui fait paraître le jour encore plus lumineux.

Pour faire de la Glace

p 20 Il commence par ébaucher d'une teinte unie carmin, outremer bleu et puis, quand il achève il met la teinte qu'il veut que la glace ait. C'est à dire* qu'il achève autant que possible en y mettant tous les tons nécessaires puis il laisse sécher. Après il met au dessus les détails de la neige, des raies de patins, des crevasses, des branches d'arbre, des pierres, et on met le reflet des figures, des maisons, des arbres etc etc. On met aussi souvent sur l'avant plan de gros morceaux de glace et un trou aux environs où l'on veut puiser l'eau. Quand le feuillet est ébauché avec de l'ocre jaune et du bleu très largement et légèrement, et avec

beaucoup d'huile on y revient quand c'est bien sec avec de l'ocre brun et du bleu pour y mettre les parties vigoureuses. Les branches se font après avec des couleurs transparentes. On y met les clairs au dessus suivant que la lumière l'exige. Les parties de l'arbre où le ciel est resté dans l'ébauche peuvent servir, si on les glace avec de l'ocre jaune, elles donnent du feu dans l'arbre.

Du ciel

Le ciel joue un des principaux rôles dans un tableau. C'est de lui que dépend souvent le succès d'un paysage. On ne peut jamais obtenir de l'éclat sans ébaucher un tableau. Dans les parties claires d'un soleil couchant on met une partie avec du blanc, puis l'on glace après à fin d'obtenir de la transparence et de la chaleur.

Dans les verts de ses lointains il employe beaucoup de lac que de Garance. cela donne de l'éloignement.

p 21 La transparence des ocres dépend du plus ou du moins d'huile que l'on y met. Pour les verts légers ou tendres on employe le jaune de Naples et non le blanc, car le blanc est une couleur opaque. On s'en sert cependant quelquefois* pour obtenir du (sic) vapeur en glaçant avec du blanc, du carmin etc à fin d'obtenir cette vapeur qui empêche de voir distinctement les objets, mais pas tant pour les faire devenir totalement incertains aux yeux du spectateur.

Ciel couchant

Dans le chemin, ocre jaune, blanc et un peu de noir de vigne, ébauché les arbres avec de l'ocre* jaune et de l'ocre* brun pour les arbres déjà avancé, en couleurs il a employé le rouge. Peint très transparent pour les parties qui devaient recevoir un coup de soleil. Ébauché avec du jaune de Naples pour revenir après avec du feuillet plus sombre pour obtenir dans les masses les plans.

Sur les feuilles les plus claires il met souvent un peu de jaune minéral pur. Le vert fort (?) veronèsc (sic) s'emploie aussi souvent dans le feuillet, mais on doit le ménager car elle est un peu cru de ton. on peut glacer par dessus.

Les filets d'air sont mis avec une demi teinte, puis le clair au dessus les petits points blancs. Le meilleur ton jaune a la fin pour pouvoir les avoir plus purs.

Terrain sablonneux

p 22 On commence par ébaucher le terrain dans les parties sombres avec de l'ocre brun ou de stil-de-grain, suivant le plus ou le moins de transparence que l'on veut obtenir. Puis au dessus de cela on met les tons clairs, les demi teintes etc. Un peu eau quarré (sic) vaut mieux car il rend mieux les plans. Pour les petites herbes qui s'y trouvent on ébauche d'abord avec du stil-de-grain jaune ou brun, puis on met les (?) au dessus. Dans les parties du sable il doit y avoir beaucoup des tons du ciel, les petits filets du sable (sic) éboulé (?) etc se mettent au dessus de la partie sombre un ton ainsi de suite.

La partie dans l'ombre (ou demi teinte) reçoit aussi des tons du ciel. C'est à observer que s'il n'y a pas d'ombre au premier plan, le plan doit être plus clair en avant que vers le milieu. L'ombre quelque* sombre qu'elle puisse être, doit cependant rester plus au moins lumineuse.

L'eau

La transparence de l'eau se commence par une teinte unie, dans la quelle on fait ensuite les détails qui s'y reflètent Il est à remarquer que dans l'eau l'on voit aussi l'ombre des objets qui se trouvent dessus Par exemple, un morceau de bois a d'abord sa transparence dans l'eau, son reflet et
 p 23 l'ombre que produit le soleil et qui se glisse sur la surface de l'eau

Souvent le jaune produit aussi un reflet sur l'eau qui se glace avec du blanc et de l'outremer, les points blancs se mettent après, ainsi que les roseaux, herbes, plantes, (?) etc etc Il est bon de glacer aussi le ton avec un peu de noir d'ivoire à fin d'obtenir de l'harmonie Dans le reflet d'un arbre l'on doit voir l'intérieur de l'arbre et ceci se rattâche à la perspective

NOTEN

- 1 Uit een opmerking op p xx van het manuscript blijkt wel, dat Tavenraat tenminste in een aantal schilderijen zich heeft laten leiden door de adviezen van J D Regnier – zie de inhoudsopgave hieronder
- 2 De afmetingen van het cahier zijn 21 x 17,5 cm, het heeft een groene kaft, aan de voorzijde voorzien van een onbeschreven etiket, en heeft gelinieerd papier
- 3 Van de in totaal 64 bladzijden zijn alleen de pagina's 4, 5 en 42 onbeschreven
- 4 Zie J Hymans, *Près de 700 Biographies d'Artistes Belges*, Brussel 1920, p 89
- 5 Zie J Hymans, op cit , p 89
- 6 Zie J Knoef, *De Schilderkunst voor 1860*, in *Kunst-geschiedenis der Nederlanden*, Utrecht 1955, Bd 11, p 385, en J Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, p 44
- 7 Op cit , met name p 14-16 en verder passim
- 8 Zie vooral Koekkoek, op cit , p 2-3 en 26-30
- 9 Koekkoek, op cit , p 29
- 10 Koekkoek, op cit , p 30
- 11 Koekkoek, op cit , p 2
- 12 Koekkoek, op cit , p 28 en 29
- 13 Koekkoek, op cit , p 27 en 28
- 14 Koekkoek, op cit , p 4
- 15 Koekkoek, op cit , p 30
- 16 Zie literatuuropgave artikelen, p 140
- 17 Dit is indirect op te maken uit de eerste zin van het volgende hoofdstukje 'Hiver', waar Bovie met 'ses etes' waarschijnlijk verwijst naar het voorafgaande
- 18 Zie Koekkoek, op cit , vooral p 98-103
- 19 In dit transcript heb ik ten behoeve van de leesbaarheid de vrijheid genomen Tavenraats tekst te voorzien van hoofdletters en leestekens, aangezien deze in het manuscript slechts zeer ten dele zijn aangebracht Verder heb ik getracht mij zo nauwkeurig mogelijk aan de schrijfwijze van het handschrift te houden, met dien verstande, dat daar waar Tavenraat duidelijk leesbaar fouten in de schrijfwijze heeft gemaakt achter het desbetreffende woord (sic) toegevoegd is, achter een woord dat slecht of in het geheel niet leesbaar was is een (?) toegevoegd Woorden die van een * zijn voorzien, waren (duidelijk leesbaar) afgekort in het manuscript en zijn hier voluit geschreven Fouten in de grammatica zijn niet verbeterd De pagina-nummering in de kantlijn links is aangebracht volgens de hierboven vermelde methode
- 20 Bedoeld is Eugène Verboeckhoven (1799-1881)
- 21 Bedoeld is Ferdinand Marinus, die volgens Thieme-Becker leefde van 1808 tot 1890 en van 1835 tot 1883 directeur van genoemde academie was

ANMERKUNGEN

- 1 Aus einer Bemerkung auf S xx des Manuskripts geht hervor, daß Tavenraat sich mindestens bei einigen Gemalden von den Vorschlägen J D Regniers hat leiten lassen, s die Inhaltsangabe unten
- 2 Die Maße des Heftes sind 21 x 17,5 cm, es hat einen grünen Umschlag, der auf der Vorderseite ein unbeschriebenes Etikett trägt, das Papier ist mit Linien versehen Von den insgesamt 64 Seiten sind nur die Seiten 4, 5 und 42 nicht beschrieben
- 4 Siehe J Hymans, *Pres de 700 Biographies d'Artistes Belges*, Brussel 1920, S 89
- 5 J Hymans a a O S 89
- 6 W J Knoef, *De Schilderkunst voor 1860*, in *Kunst-geschiedenis der Nederlanden*, Utrecht 1955, Bd 11, S' 385, W J Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, S 44
- 7 a a O , namentlich S 14-16 usw
- 8 Siehe vor allem Koekkoek, a a O S 2-3 und 26-30
- 9 Koekkoek, a a O , S 29
- 10 Koekkoek, a a O , S 30
- 11 Koekkoek, a a O , S 2
- 12 Koekkoek, a a O , S 28 und 29
- 13 Koekkoek, a a O , S 27 und 28
- 14 Koekkoek, a a O , S 4
- 15 Koekkoek, a a O , S 30
- 16 Siehe das Literaturverzeichnis auf Seite 140
- 17 Dies ist indirekt aus dem ersten Satze des folgenden Kapitels 'Hiver' zu erschließen wo Bovie mit 'ses étés' wahrscheinlich auf das Vorhergehende verweist
- 18 Siehe Koekkoek, a a O , besonders S 98-103
- 19 In dieser Textübertragung habe ich mir der besseren Lesbarkeit wegen die Freiheit genommen, den Tavenraatschen Text mit Großbuchstaben und Satzzeichen zu versehen, weil diese im Manuskript nur zum Teil verwendet worden sind Weiter habe ich mich bemüht, mich so eng wie möglich an die Schreibweise der Handschrift zu halten in dem Sinne, daß dort, wo Tavenraat deutlich lesbar Fehler in der Schreibweise gemacht hat, dem betreffenden Worte (sic) zugefügt ist, hinter einem Wort, das schlecht oder gar nicht lesbar war, steht ein (?) Worte, die mit einem * versehen sind, waren im Manuskript (deutlich lesbar) abgekürzt und sind hier voll ausgeschrieben Grammatiscche Fehler wurden nicht verbessert Die Seitenzahl an der Seitenlinie links ist nach der oben erwähnten Methode angebracht worden
- 20 Gemeint ist Eugène Verboeckhoven (1799-1881)
- 21 Gemeint ist Ferdinand Marinus, der nach Thieme-Becker von 1808 bis 1890 lebte und von 1835 bis 1883 Direktor der genannten Akademie gewesen ist