Vrienden van het
Kunsthistorisch
Instituut in **Florence**

NIEUWSBRIEF

december 2025 – nr. 35

Postbus 80125** | **3508 TC Utrecht** | E **vriendenstichting@nikiflorence.org
*Bank **NL85ABNA0253617170***
*voorzitter van de Vrienden: **jeroen@torenbeek.com***
*secretaris van de Vrienden: **Bernadette Straetmans; bstraetmans@kpnmail.nl***
*redactie Nieuwsbrief: **melanie@ruys.cc***

In deze nieuwsbrief

Voorwoord: Jeroen Torenbeek 1
Update NIKI: Michael Kwakkelstein 1
Kartons voor de Sint Pieter: Pax Veerbeek 2
Thuis bij de Heiligen: Coen Meurs 5
Online Conference op 26-01-2026: Bette Talvacchia ?

Buon Natale e Felice 2026

Goede vrienden van het NIKI,

Wij hebben als vrienden samen weer twee hoogtepunten mogen beleven. Onze bijeenkomst in Florence was wederom een groot succes. Wij bleven dit keer aan de andere kant van de Arno, of moet ik zeggen: aan onze kant van de Arno? Daar waren de presentaties van Michael Kwakkelstein en Gert Jan van der Sman zoals altijd weer boeiend en meeslepend. Natuurlijk bezochten wij ook nu weer plekken die niet altijd voor iedereen te betreden zijn. En op 26 november werden wij opnieuw getracteerd op een geweldige introductie door onze directeur bij de tentoonstelling in Teylers museum: De mannen van Michelangelo.
In deze nieuwsbrief doet Michael Kwakkelstein kond van twee projecten met belangrijke musea, waaraan tal van studenten een bijdrage zullen leveren en daarmee belangrijke ervaring opdoen. Het gaat om de Galleria Sabauda in Turijn en het museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam.
Daarnaast vertellen de Jonge kunsthistorici Coen Meurs en Pax Veerbeek over hun onderzoek, waarbij ze beiden met bladgoud te maken krijgen.
Aan u als goede vrienden van het NIKI doe ik opnieuw een oproep. Wij zijn allen een stuk wijzer, omdat wij doorgaans ook wat ouder zijn. Zullen we allemaal eens rondkijken of er tussen onze vrienden en families meer jongere enthousiaste begunstigers te vinden zijn? Dan kunnen wij nog meer voor elkaar krijgen bij onze steun van het Instituut.

Jeroen Torenbeek

Van de directeur

Sinds de vorige Nieuwsbrief (mei) hebben wij, mede dankzij uw steun, opnieuw diverse activiteiten kunnen ontplooien op het gebied van onderwijs en onderzoek. Ik begin met het noemen van het meest omvangrijke project: het samenstellen van een wetenschappelijke bestandscatalogus van de Hollandse en Vlaamse schilderijen tot 1800 in het bezit van de Koninklijke Musea - Galleria Sabauda in Turijn. Vanwege het grote aantal schilderijen (275) werken wij niet alleen samen met de Galleria Sabauda, maar ook met het Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) en de Academia Belgica in Rome. Tevens worden experts van de Nederlande universiteiten en musea uitgenodigd een inhoudelijke bijdrage aan de catalogus te leveren. Daarnaast biedt dit project in 2026 en 2027 voor twintig Research Master studenten van de zes deelnemende Nederlandse universiteiten de mogelijkheid zich (verder) te

bekwamen in het schrijven van 'entries' en deel te nemen aan een cursus die zal plaatsvinden op het NIKI en het KNIR. Dit project is bedacht door oud-NIKI 'fellow' Luca Fiorentino met wie wij eerder hebben samengewerkt ten behoeve van de totstandkoming van de tentoonstelling gewijd aan Italiaanse roodkrijttekeningen in bezit van Castello Sforzesco in Milaan (zie Nieuwsbrief 32 - mei 2024). Een andere activiteit die wij met uw steun en in samenwerking met Museum Boijmans Van Beuningen hebben kunnen ontplooien, is de instelling van een nieuwe onderzoeksbeurs. Deze beurs stelt in 2026 tien master- en PhD-studenten in de gelegenheid zowel in het museum onder begeleiding van de conservator Tekeningen, als op het NIKI onder begeleiding van de wetenschappelijke staf, onderzoek te verrichten ten behoeve van het schrijven van catalogusteksten voor de online publicatie van 120 Italiaanse tekeningen uit de zeventiende eeuw in bezit van Museum Boijmans Van Beuningen. Dat in Nederland de tekenkunst van oude meesters nog steeds belangstelling opwekt onder studenten en jonge onderzoekers blijkt uit het grote aantal aanmeldingen dat wij voor dit gezamenlijk initiatief hebben ontvangen. Naast deze onderzoeksprojecten vonden de afgelopen maanden op het NIKI, mede dankzij uw steun, drie symposia plaats, te weten: *Artists' Strategies in Renaissance Italy* (19 september) *Hirsute, Downy, Hairless. Meanings and Forms of Body Hair in Early Modern Visual Culture* (24-25 oktober) en *The Challenge of Historical Distance. Historicism and Anachronism in the Study of Art* (6-7 november). De papers van deze goed bezochte symposia zullen de komende jaren verschijnen in onze eigen publicatiereeks *NIKI Studies in Netherlandish-Italian Art History* die sinds 2018 door BRILL wordt uitgegeven. In de afgelopen periode zijn diverse NIKI/GWO-beurzen toegekend niet alleen aan BA- en MA-studenten kunstgeschiedenis, maar ook aan studenten van aanverwante disciplines. Tevens is de aanvraag van buitenpromovenda Francis Karsten (Radboud Universiteit, promotor prof. Scott Nethersole, co-promotor dr. Bram de Klerck) voor een promotiebeurs goedgekeurd. Het promotieonderzoek van mw Karsten richt zich op de beeldende Kunst in Noord-Italiaanse Clarissenkloosters. Het hier door mij genoemde scala aan activiteiten draagt in belangrijke mate bij aan de nationale en internationale zichtbaarheid van het NIKI en vandaar dat uw voortdurende steun en betrokkenheid bijzonder wordt gewaardeerd.

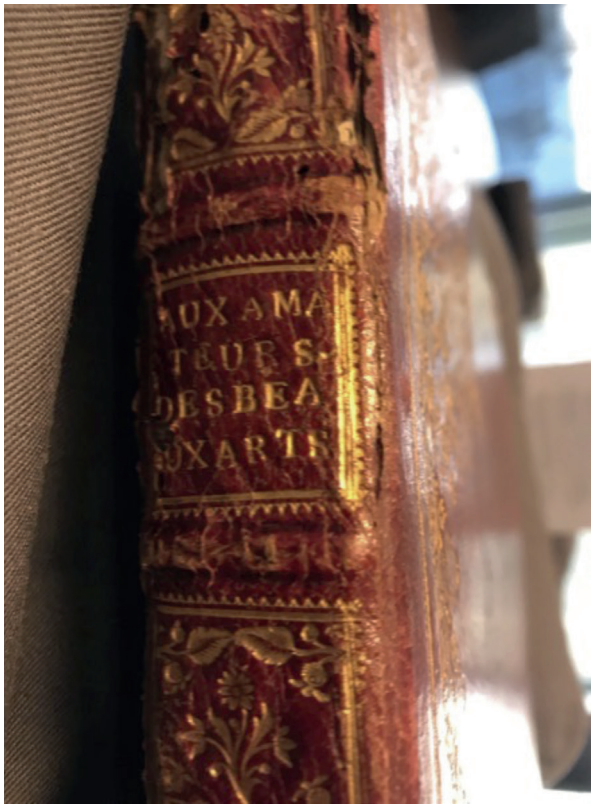
Ik wens u prettige feestdagen en een voorspoedig Nieuw Jaar!

Michael W. Kwakkelstein

Giovanni Volpato en het Allard Pierson album. Prentmaker, opdrachtgever, en handelaar van handgekleurde prenten naar Rafaël in de late 18e eeuw

Dankzij een genereuze schenking maakt het prentalbum Loggie di Rafaele nel Vaticano sinds januari 2025 deel uit van de collectie van het Allard Pierson Museum in Amsterdam. In diezelfde maand begon ik als Euphemia Fellow voor prentkunst vóór 1800 aan mijn onderzoek naar de samenstelling van dit album. In eerdere onderzoeksprojecten richtte ik mij op de receptie van de Klassieke Oudheid in de kunst van Rafaël. Voor het Allard Pierson Museum keek ik naar de receptie van Rafaël's kunst in de late achttiende eeuw en trad ik in de voetsporen van kunstliefhebbers die dergelijke albums verzamelden. Het was bijzonder om dit album te onderzoeken, omdat ik de Loggia's die hierin zijn afgebeeld meerdere keren bezocht tijdens mijn stage bij de Vaticaanse Musea. Voor de NIKI Nieuwsbrief geef ik een kort overzicht van mijn belangrijkste vondsten.

Rome was in de achttiende eeuw de hoofdbestemming van de Grand Tour. Veelal welgestelde jongvolwassenen reisden ter bevordering van hun algemene ontwikkeling enkele jaren zuidwaarts om de klassieke wereld te ontdekken. In dezelfde periode kreeg Rafaël (1483–1520), de renaissancekunstenaar die de Oudheid deed herleven, zijn kunsthistorische sterrenstatus toegedicht. Het Allard Pierson album is een voorbeeld van de vele souvenirs die in Rome werden geproduceerd en die de grand-toerist meenam naar huis. Waarschijnlijk stond het album in een prentkamer, waar het zo nu en dan uit de kast werd gehaald om de prenten te bewonderen en te vergelijken met werken in andere prentalbums. Je kunt je voorstellen hoe geïnteresseerden, na een goed verzorgd diner, zich met een glas wijn in de hand over deze kleurrijke prenten bogen en ze bij kaarslicht bestudeerden. Dergelijke albums werden verspreid over heel Europa, ook onder mensen die niet zelf naar Rome konden reizen.



Figuur 1: Band van het Allard Pierson album (detail), met de titel Aux Amateurs des Beaux Arts

Het Allard Pierson album bestaat uit twee sets handgekleurde prenten naar de muurschilderingen in Rafaëls loggia's (overdekte galerijen). De eerste set (Loggie) omvat prenten van Giovanni Ottaviani en Giovanni Volpato naar de Loggia van Paus Leo X (Apostolisch Paleis, Vaticaan, 1519), en de tweede set (Farnesina) bevat prenten van Nicolas Dorigny naar de Loggia van Psyche (Villa Farnesina, Rome, 1517). De prenten bevinden zich in hun contemporaine, 18e-eeuwse band, en de *prospectus* (het voorblad met de introductie van de uitgever) draagt de titel *Aux Amateurs des Beaux Arts* en is gedateerd op 1772 (Figuur 1). Het Allard Pierson album geeft inzicht in de verzamelpraktijk van de late achttiende eeuw, waarin reizigers, verzamelaars, en kunsthandelaars prenten van verschillende prentmakers samenvoegden tot albums om zo het werk van één meester, in dit geval Rafaël, bijeen te brengen. De centrale vraag in mijn onderzoek is: hoe en wanneer zijn deze twee sets van verschillende prentmakers ingekleurd, geproduceerd en uiteindelijk samengebracht? Hoewel meerdere kunstenaars bij het *Loggie*-project betrokken waren, is vooral de naam van Giovanni Volpato ermee verbonden. Hij vervaardigde het titelblad en speelde een grote rol in de verspreiding van de reeks in Europa. Uit brieven blijkt dat hij beschikte over een uitgebreid commercieel netwerk, met contacten in Riga, Stockholm, Sint-Petersburg, Frankfurt en Leipzig, en diverse steden in Frankrijk en Italië. De *Loggie*-prenten zijn van twee koperplaten gedrukt, die, zoals we weten uit Volpato's correspondentie, door de ontvanger na aankomst aan elkaar moesten worden gelijmd (Figuur 2). In het Allard Pierson album zijn de bladen echter niet aan elkaar gelijmd, maar op opzetvellen geplakt. Mogelijk is dit gedaan om de kleuring – in aquarel (waterverf), gouache (dekverf), en Arabische gom – te beschermen. In ieder geval wijst het erop dat de prenten in ons album per post buiten Rome zijn ontvangen en vervolgens in een geprepareerd album zijn geplakt, waarbij de ontvanger zich niet aan Volpato's instructies heeft gehouden.

Het is vaak onduidelijk waar en wanneer achttiende-eeuwse prenten zijn ingekleurd. Bovendien kan inkleuring misleidend zijn, omdat deze vaak later is toegevoegd om de prenten aantrekkelijker te maken voor de verkoop. In het geval van het Allard Pierson album geven de gebruikte inkt en papiersoort aanwijzingen over de datum en de locatie van kleuring. Onze *Loggie*-prenten (de eerste set) zijn gedrukt in sepia inkt, op dun, gelijmd papier. Dit type papier was bijzonder geschikt voor inkleuring, omdat aquarel en gouache hierop goed hechten en drogen. Sepia inkt werkte bovendien goed voor ingekleurde impressies, omdat de lichte graveerlijnen harmonieus samengaan met de kleuren. De prenten in het Allard Pierson album waren dus bedoeld om ingekleurd te worden.

De inkleuring van onze prenten is dus contemporain, en in het geval van de tweede set, de Farnesina, kunnen we zelfs de plaats van inkleuring herleiden. Uit brieven van Volpato

Figuur 2: Giovanni Ottaviani (prentmaker), Loggie di Rafaele nel Vaticano, vol. I, Num. IV (4.1.), 1772. Gravure, kleuring met aquarel, gouache, Arabische gom, 62,5 x 42,5 cm.

Figuur 3: Nicolas Dorigny (prentmaker), Psyches et Amoris nuptiae, no. 4, 1693, herdrukt en ingekleurd in 1772-1775. Gravure en ets, kleuring met gouache, aquarel, Arabische gom, inkt, 62,5 x 42,5 cm.

uit de periode 1775-1777 blijkt dat hij, naast zijn werk aan het *Loggie*-project, opdracht gaf voor het herdrukken en inkleuren van de Farnesina-platen bij de Calcografia Camerale, de pauselijke drukkerij in Rome die zich bezighield met het (her)drukken van (oude) koperplaten. De Farnesina-platen waren in 1693 gemaakt door Nicolas Dorigny en waren op het moment van Volpato's briefwisseling bijna een eeuw oud. Het was gebruikelijk dat het drukken werd voortgezet na de dood van een prentmaker, mits er voldoende belangstelling was voor de afbeelding. Dit was het geval voor deze platen. Onze Farnesina-prenten zijn ingekleurd met gouache, wat de graveerlijnen bijna helemaal bedekt (Figuur 3). De voegen in de koperplaten waren mogelijk ondiep geworden op het moment van herdrukken tussen 1775 en 1777, wat onregelmatige graveerlijnen zou opleveren. Met de dekkende gouache kon de Calcografia Camerale de slijtage van de plaat verbergen, wat de keuze voor deze techniek verklaart.
Ten slotte, maar zeker niet onbelangrijk, heb ik door middel van een visuele analyse en microscopisch onderzoek een gouddruktechniek kunnen aantonen in de Farnesina-prenten (Figuur 4). Gouddruk was een kostbare techniek die werd gebruikt vanwege haar luxueuze uitstraling, met name in waardevolle prenten. De zeldzame gouddruktechniek die ik in de Farnesina prenten heb aangetoond, 'dusting', is in de literatuur beschreven, maar door de snelle degradatie en daardoor vaak onzichtbare uiterlijk slechts in enkele gevallen geïdentificeerd. In onze Farnesina-prenten is de techniek met het blote oog nauwelijks te zien; alleen met een vergrootglas en in strijklicht worden de glinsterende deeltjes, verspreid op het oppervlak, zichtbaar. Tijdens het drukproces kunnen de metaaldeeltjes ontsnappen en elders op het oppervlak terecht komen, wat de glinstering verklaart. De metalen verkleuren na verloop van tijd tot bruine tinten, wat de aanvankelijk doffe inktkleur van de Farnesina-prenten verklaart. Het drukken van deze prenten in goud moet een kostbare en prestigieuze onderneming zijn geweest, en benadrukt de blijvende waarde die aan de Farnesina-prenten werd toegedicht, een eeuw nadat ze geproduceerd waren. In een van Volpato's brieven bespreekt hij de verzending van één *Loggie*- en één Farnesina set, waarbij hij de laatste op een andere manier verzendt omdat ze anders gemaakt zijn ("sono fatti in modo diverso"). Mogelijk was deze afwijkende verzendmethode noodzakelijk om de kostbare gouddruktechniek van de Farnesina-prenten te beschermen.

Mijn bevindingen wijzen erop dat Giovanni Volpato, naast zijn *Loggie*-set, als opdrachtgever direct betrokken was bij het drukken en inkleuren van de Farnesina-set in het Allard Pierson album en bij de verspreiding ervan, waarmee hij verbonden is aan de samenstelling van het album. Andere *Loggie*-albums van Volpato zijn overgeleverd, maar tot nu toe is er slechts één ander album bekend dat is samengebonden met ingekleurde prenten van Dorigny (Christie's 1996) en een andere samenstelling heeft. Dit maakt het Allard Pierson album, zowel binnen Nederland als in internationale museale collecties, zonder meer een unicum. Het album biedt bovendien een uitzonderlijk inzicht in de processen van prentproductie, inkleuring en de handel en verzameling van prenten in de late achttiende eeuw.

Pax Veerbeek is op dit moment Graduate Intern, Paintings Department, *J. Paul Getty Museum*

Figuur 2: Giovanni Ottaviani (prentmaker), Loggie di Rafaele nel Vaticano, vol. I, Num. IV (4.1.), 1772. Gravure, kleuring met aquarel, gouache, Arabische gom, 62,5 x 42,5 cm.

Thuis bij de heiligen

In de kathedraal van Siena worden in de jaren 1330 tot en met 1350 vier nieuwe altaarstukken geïnstalleerd op de altaren van de patroonheiligen van de stad

De Annunciatie (1333) van Simone Martini en Lippo Memmi is als eerste af, door de Opera del Duomo besteld voor het altaar van Sint Ansanus (afb.1). Van de handen van de broers Pietro en Ambrogio Lorenzetti sieren vanaf 1342 twee altaarstukken de altaren van respectievelijk Sint Sabinus en Sint Crescentius. Pietro schilderde de Geboorte van de maagd Maria (afb.2), terwijl zijn broer de *Presentatie van Christus in de tempel* aanleverde (afb.3). Enige tijd later, rond 1350, maakt Bartolommeo Bulgarini tenslotte zijn *Aanbidding van de herders* (afb.4) voor het altaar van Sint Victor, eveneens gesitueerd in een architectonische ruimte. Deze laatste drie werken, en in het bijzonder de eerste twee vanwege hun vroegere datum, zijn opvallend in een periode waarin een groot gedeelte van de devotionele kunst gebruik maakt van gouden achtergronden, zoals ook in de bovengenoemde Annunciatie te zien is. In deze korte bijdrage zal ik bespreken hoe Pietro Lorenzetti in het bijzonder de Christelijke voorstelling en de heiligen op de *Geboorte van de maagd Maria* in contact brengt met de leefwereld van zijn toeschouwers.

1. Simone Martini en Lippo Memmi, Annunciatie, *1333, tempera op paneel, Galleria degli Uffizi, Florence.*

2. Pietro Lorenzetti, Geboorte van de maagd Maria, *1342, tempera op panel, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.*

Niet alleen de afgebeelde heiligen fungeren als spirituele brug tussen de fysieke wereld van de toeschouwer en paradijselijke sferen waar ze naar verwijzen, maar ook het bladgoud dat in veel 14e-eeuwse altaarstukken en private schilderingen als ondergrond wordt gebruikt komt tot leven door gebruik. Om dit te bereiken, werd op het te vergulden paneel een laag bolus–zachte, vettige, oranje of roodbruine klei–aangebracht over de voorbereidende gipsondergrond. Daarop kon voorzichtig het bladgoud gelegd worden. De bolus diende twee functies: het creëren van een zachte ondergrond waartegen het bladgoud gepolijst kon worden, en het meegeven van een warme kleur aan het goud erboven. Polijsten gebeurde met een burijn, een compact, glad voorwerp zoals hematietkristal of een hoektand van een vleesetend dier bevestigd op een houten greep (afb.5).

3. Ambrogio Lorenzetti, Presentatie van Christus in de tempel, *1342, tempera op paneel, Galleria degli Uffizi, Florence.*

5. Burijn

Zodra het bladgoud glad en glimmend gepolijst was, moet het bijna bezield hebben geleken door de schakeringen die het onderging van licht naar donker in het flakkerende kaarslicht dat als lichtbron diende op de altaren waar veel devotionele kunst haar bestemming vond. Van dichtbij kon je bovendien de contouren van je eigen reflectie waarnemen in het spiegelende oppervlak. Wanneer dit soort devotionele kunst op zijn best was, fungeerde het als contemplatief raam en vervlocht het de aardse werkelijkheid

met dat zo begeerde paradijs waar de afgebeelde heiligen voorgesteld moesten worden.
Zoals genoemd leunde Pietro Lorenzetti, als een van de eersten, niet volledig op deze spirituele kwaliteiten van goud in de *Geboorte van de maagd Maria*. Afgebeeld is Anna op het kraambed, nadat ze is bevallen van de kleine Maria. Aan de lijnen in haar gezicht en de wallen onder haar ogen valt af te lezen dat ze niet alleen al op leeftijd is, maar ook dat de bevalling haar heeft uitgeput (afb.6). De vrouw in het rood met wie Anna in gesprek lijkt te zijn heeft een voorzichtige glimlach om haar lippen, alsof ze de kersverse moeder haar felicitaties geeft. Van de rechterkant komen twee kraamvrouwen binnen met een karaf en een mand met lekkers, waarschijnlijk de kip (of kippensoep) die traditioneel geserveerd werd na de bevalling–zie hiervoor bijvoorbeeld Paolo Veneziano's paneel met de *Geboorte van Sint Nicolaas* (ca. 1340-1347; afb.7). Op de voorgrond wordt de kleine Maria door twee kraamhulpen gewassen, terwijl haar blik kruist met die van de toeschouwer en ze haar rechterhand opsteekt in een zegenend gebaar. Onder de linker gevel fronst Joachim diep wanneer hij het blijde nieuws over de succesvolle bevalling van zijn vrouw te horen krijgt.

De geschilderde kraamkamer van Sint Anna en de 'wachtruimte' ernaast zijn door Pietro op ingenieuze wijze naar de leefwereld van de 14e-eeuwse bewoners van Siena gebracht. Door het doorkijkje in het linker portaal is een rijzige gotische kerk te zien met biforia–middels een zuiltje in tweeën gedeelde ramen–en opengewerkte lancetvensters–smalle, hoge ramen met een spitsboog. Ook de kamer van Anna is in smaakvolle 14e-eeuwse stijl ingericht: Sienese toeschouwers op de hoogte van de laatste mode in interieurdesign zullen Anna's geschakeerde bedlinnen, oosters-aandoende patronen op de vloertegels

4. Bartolommeo Bulgarini, Aanbidding van de herders*, ca. 1350, tempera op paneel, Fogg Museum, Cambridge (MA).*

6. Detail van Pietro Lorenzetti, Geboorte van de maagd Maria *(afb.2)*

7. Paolo Veneziano, Geboorte van Sint Nicolaas*, ca. 1340-1347, tempera op paneel, Galleria degli Uffizi, Florence.*

en de kist met geometrische versieringen voor haar bed makkelijk herkend hebben. Ook de waaier tegen de vliegen, in het zwart-wit van Siena, die de vrouw in het rood vasthoudt zullen de inwoners geholpen hebben bij het voorstellen van de scène in hun eigen stad. Tegelijkertijd wordt de suggestie van een heilige locatie gewekt, zowel door middel van het typische met sterren bezaaide plafond als het gouden uitzicht door de vensters in de lunetten.
Deze intelligente toevoegingen waarschuwen de toeschouwer: dit is niet zomaar een vrouw, maar de heilige Anna, de moeder van Maria, die op haar beurt Christus ter wereld zal brengen. Niettemin weet Pietro met zijn keuzes een gevoel van urgentie en herkenbaarheid mee te geven aan het bekende verhaal. Hoeveel moeders zullen in de Italiaanse warmte van hun eigen kind bevallen zijn, die de vermoeidheid achteraf herkennen en zich hun eigen kraamvisite en kraamhulp met waaiers en eten herinneren? Hoeveel vaders zullen indertijd vol spanning het nieuws over de bevalling van hun vrouw hebben moeten afwachten?
In het hoofdpaneel van zijn grandioze altaarstuk voor het altaar van Sint Sabinus in Siena's kathedraal heeft Pietro Lorenzetti, concluderend, een christelijke voorstelling op herkenbare manier voorgesteld, met benaderbare personages, eigentijdse gebruiken, moderne architectuur en modieuze inrichting. In plaats van de heiligen te zien in een gouden paradijs waar men slechts flarden van opvangt in het flakkerende kaarslicht, moet Pietro's doordachte voorstelling voor een inwoner van Siena in de jaren 1340 hebben aangevoeld alsof het tafereel eergisteren, vlak om de hoek van het Campo, had plaatsgevonden.

Coen Meurs

Coen verblijft dankzij o.a. een NIKI-GWO beurs enkele maanden op het Instituut.

Lecture by Bette Talvacchia, January 16, 2026:

Labels, decorum, and decoration in the art of Fra Giovanni da Fiesole/ Beato Angelico

What do we see when we look at the art of Fra Angelico — or should we say Guido di Pietro, Fra Giovanni da Fiesole, or Beato Angelico? Each name shapes how we understand the artist's life and work, blurring the line between the spiritual and the material. In this talk, Bette Talvacchia explores how naming, decorum, and decoration intertwine in Fra Giovanni's art, and how modern artists have continued this dialogue between Renaissance ideals and contemporary perspectives. Lees verder »