

Dr. Ger Jacobs

EEN ONBEKEND WERK VAN LUCAS GASSEL ONTDEKT

Gesigneerde en gedateerde werken van de Helmondse schilder Lucas Gassel (circa 1488-circa 1569) zijn schaars. In 1936 sprak de kunsthistoricus G. Hoogwerff in zijn artikel over 'Lucas Gassel, schilder van Helmond' in *Oud Holland* over vijftien stuks, waarvan zeven panelen, drie tekeningen en vijf ontwerpen voor gravures. In 1950 onthulde de Belgische kunsthistoricus F. Baudouin in hetzelfde tijdschrift de ontdekking van een Vlucht naar Egypte in de Alte Pinakothek in München. Dat bracht het aantal gesigneerde werken op zestien. In de voorbije (bijna) zeventig jaar kwamen daar slechts zes gesigneerde panelen bij en daarmee was het totaal gekomen op eenentwintig. Aangevuld met de 73 tot nu toe aan hem toegeschreven – maar niet gesigneerde – werken bestaat het oeuvre van Gassel nu uit ruim negentig kunstwerken. Dat is niet veel in een lange loopbaan van ongeveer vijftig jaar.



Lucas Gassel. Kopie in spiegelbeeld naar een prent van Jakob Binck. Collectie Rijksmuseum Amsterdam

Ongenuanceerd

Had Carel van Mander (1548-1606) in zijn Schilderboek uit 1604 dan gelijk toen hij de activiteiten van de Helmonder, die gerekend wordt tot de Vlaamse maniëristen, omschreef met de woorden 'Hy wrocht seer wel van landschap in oly en waterverwe; doch hy wrocht niet veel'? Van Mander heeft Gassel vrijwel zeker niet gekend. Zijn boek verscheen meer dan zestig jaar na de meest productieve periode van de schilder en ongeveer vijfendertig jaar na diens dood. De Vlaamse schilder-schrijver vertelt niets over de achtergronden van Gassels beroepsleven en we kunnen slechts gissen naar de oorzaken van zijn beperkte oeuvre. Was hij ziekelijk aangelegd zoals Hoogewerff vermoedt? Heeft hij dikwijls in samenwerking met collega's aan panelen gewerkt? Was zijn uiterste detaillering zo tijdrovend, dat hij daarom tot een kleinere productie kwam? Hoeveel van zijn werken zijn er in de loop van de tijd verdwenen door slecht onderhoud, desinteresse van erfgenamen, scheepsrampen en stadsbranden? Het zijn vragen die Van Manders ongenueerde uitspraak op zijn minst discutabel maken.

Het signeren en dateren van werk was in de zestiende eeuw zeker geen gewoonte, eerder een uitzondering. Lucas Gassel signeerde ook niet met zijn volledige naam, maar met het monogram LG. Het aantal 'gesigeneerde' werken van de Helmonder steekt nog gunstig af tegen dat van zijn oudere collega Jeroen Bosch (nauwelijks tien) of van zijn tijdgenoot Cornelis Massys (slechts zeven). Herri met de Bles, Gassels collega en concurrent heeft zelfs geen enkel werk gesigeneerd.



Lucas Gassel, Het offer van Abraham. Olieverf op paneel, 1540. Privécollectie Vlaanderen

Mede daarom is het zowel verrassend als verheugend dat tijdens het onderzoek voor het boek over Lucas Gassel een Belgische verzamelaar kenbaar maakte dat hij een gesigneerd en gedateerd werk van Gassel bezit. Het is een eikenhouten paneel van vijftig bij vijftientachtig centimeter met een voorstelling van Het offer van Abraham. Het is gesigneerd met het bekende monogram LG op de rand van de offertafel en gedateerd 1540. Monogram en jaartal waren begin jaren 1980 bij een veilingverkoop in Antwerpen niemand opgevallen en werk werd toen aangeboden als van een onbekende meester. Samen met andere werken van Gassel en aangevuld met werk van tijdgenoten zal dit schilderij in het voorjaar van 2020 te zien zijn in Museum Helmond/Kunsthall Helmond. Die tentoonstelling vormt het hoogtepunt van het Lucas Gassel Jaar 2019-2020 dat in Helmond wordt gehouden.



Signatuur LG op 'Het offer van Abraham'.

Antwerpen

Zeer waarschijnlijk leerde Lucas Gassel de beginselen van de schilderkunst in Helmond van zijn vader. Rond 1525 ging hij naar Antwerpen waar hij zich verder bekwaamde in de omgeving van de Vlaamse maniëristen Joos van Cleve (1485-1541), Herri met de Bles (1510-1550) en Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Dat zijn schilders die in hun landschappen of landschappelijke achtergronden schatplichtig waren aan het werk van Joachim Patinir (1483-1524). Patinirs motieven, maar vooral zijn compositieopzet met scherpe rotspartijen en de dieptewerking met kleur- en atmosferisch perspectief inspireerden ongetwijfeld ook Lucas Gassel, die binnen een tiental jaren naam maakte als uitstekend landschapschilder. De portretgravure in meesterkledij die Jacob Binck in 1529 van hem maakte, was volgens de beroemde Duitse/Nederlandse kunsthistoricus Max Friedländer (1867-1958) dan ook zeer bijzonder. Ofschoon Friedländer de nodige kritiek op Gassel (en zijn collega's) uitte, moest hij eerlijkheidshalve diens bijzondere positie toegeven.

Gassel moet in Antwerpen vooral een schilder zijn geweest die in verschillende ateliers zijn diensten als landschapschilder aanbood.

Hoewel niet zeker, lijkt het erop dat Gassel in de Scheldestad samenwerkte met schilders als Joos van Cleve en Coecke van Aelst. Zelfstandige werken van zijn hand uit deze periode zijn nauwelijks bekend. De voorlopig enige uitzondering is het aan hem toegeschreven paneel Rotschtig kustlandschap met de boetvaardige heilige Hieronymus uit circa 1534. Gassel moet in Antwerpen vooral een schilder zijn geweest die in verschillende ateliers zijn diensten als landschapschilder aanbood. Omstreeks 1535 verliet hij de Scheldestad en ging naar Brussel. Misschien ontvluchtte hij de toenemende maatschappelijke onrust vanwege de oprukkende hervormingsbewegingen. Waarschijnlijk is dat de enorme concurrentie onder de van heinde en verre toegestroomde kunstenaars in Antwerpen hem deed besluiten naar de Brabantse hoofdstad te gaan. Brussel kende in elk geval meer rust, de concurrentie was minder en er waren voldoende afzetmogelijkheden binnen de uitgebreide kring van adel, hovelingen, hoge geestelijken en rijke stedelingen. De mogelijkheden om er een eigen atelier te beginnen, waren beduidend gunstiger dan in Antwerpen.

Bestuurscentrum

De stad Brussel die hij aantrof, was het bestuurscentrum van waaruit de Nederlanden door het Habsburgse huis werden bestuurd. In tegenstelling tot de werk- en havenstad Antwerpen was het een stad met paleizen, voornamelijk regeringsgebouwen en uitgebreide tuinen. Vlakbij het luisterrijke Koudenbergpaleis stonden de fraaie onderkomens van de adellijke families van Nassau, Turm und Taxis, Egmond, Loreinen en Spinola. Enkele jaren voor Gassel zich in Brussel vestigde, was Maria van Hongarije haar tante Margaretha van Oostenrijk opgevolgd als landvoogdes van de Nederlanden. Keizer Karel V, haar broer, manifesteerde zich als beschermer van de katholieke kerk tegen het oprukkende protestantisme.

In 1523 vonden de eerste ketterverbrandingen plaats. Op de Grote Markt in Brussel stonden toen de Augustijner monniken Jan van Essen en Hendrik Voës – beiden van oorsprong Bosschenaren – terecht vanwege het verspreiden van Luthers gedachtegoed in Antwerpen. De gebeurtenis was tekenend voor het verschil tussen beide steden. In Antwerpen kreeg de reformatie geleidelijk voet aan de grond, maar vijftig kilometer daarvandaan werden de aanhangers meedogenloos gestraft. Tot 1565 werden er in de Nederlanden ongeveer 1300 van ketterij verdachte personen ter dood veroordeeld (ook grotere aantallen worden genoemd). Niet alleen aanhangers van de nieuwe godsdienst werden zwaar aangepakt. In 1540 kwamen de Gentenaren in opstand tegen een hoge aan de stad opgelegde belasting en als straf werden alle kopstukken van de Gentse Opstand onthoofd.

Zijn nieuwe omgeving, de handel en wandel van de adel en de aangrijpende politieke en religieuze gebeurtenissen werden voor hem motieven voor zijn schilderijen. We mogen aannemen dat Gassel in Brussel getuige is geweest van bloedige terechtstellingen. Hij zal de plakaten (wetten) hebben gelezen en de verschrikkelijke verhalen uit Gent hebben gehoord. Zijn nieuwe omgeving, de handel en wandel van de adel en de aangrijpende politieke en religieuze gebeurtenissen werden daardoor voor hem motieven voor zijn schilderijen. Niet rechtstreeks als hoofdonderwerp (hoewel hij zich ook meermalen een verslaggever van zijn tijd heeft getoond), maar binnen zijn landschappen werden zij dikwijls op allegorische wijze of symbolisch aangeduid.

Tweedeling

Het onlangs ontdekte paneel van Lucas Gassel mogen we als zeer bijzonder beschouwen. Op de eerste plaats vanwege de compositorische opzet, de dieptewerking en de uitwerking van de figuren. In zijn eerste Brusselse jaren gebruikte Gassel nog geregeld een belangrijk compositieschema van Joachim Patinir waarin een rots- of boomformatie aan de linker- of rechterzijde werd aangevuld met een brede blik op een landschap aan de andere kant. In Het offer van Abraham is dat niet meer het geval. Hier zien we een schema dat Herri met de Bles meermalen heeft toegepast. In het midden staat een boom die het vlak in tweeën deelt en die tweedeling biedt de mogelijkheid voor een compositie waarin het contrast de hoofdtoon voert. De linkerzijde van het paneel met Abrahams offer wordt globaal ingenomen door de Bijbelse gebeurtenis. Rechts zien we Gassels visie op de wereld en de maatschappij waarin hij leeft. Hij plaatst een scene uit het Oude Testament tegenover zijn eigen tijd, met de rivier en het lam als verbinding tussen beide compositiedelen.

Gassel plaatst een scene uit het Oude Testament tegenover zijn eigen tijd, met de rivier en het lam als verbinding tussen beide compositiedelen. Abrahams offer wordt op de bekende wijze verbeeld. Op het marmeren offeraltaar brandt het vuur, de rook stijgt op naar de hemel. De radeloze, door God op de proef gestelde aartsvader heft zijn zwaard om zijn zoon Isaac te doden. Deze wacht geknield, met de armen gekruist voor de borst en een traan in zijn oog, angstig af. Precies op tijd daalt een engel uit de hemel die het zwaard vastpakt. God, gesymboliseerd door de lichtstraal, is nu overtuigd van Abrahams onwankelbare trouw. In plaats van zijn zoon offert de aartsvader daarna een toevallig aanwezige ram die met zijn hoorns verstrikt zat in het struikgewas.



Lucas Gassel, Het offer van Abraham'.

Rechts, aan de voet van een berghelling, ligt een stad waarin we de zuil van Hadrianus en het mausoleum van Theodorik uit Rome herkennen. Door de diversiteit in vorm slaagde de schilder er niet in de verschillende gebouwen in een natuurlijke eenheid te ordenen. Op de

hoge rotsen achter de stad ligt een middeleeuws klooster en boven op de bergkam zien we een ommuurde stad met een kasteel en een kerk. De klassieke fantasiestad, het klooster en de hoge stad worden onderling verbonden door smalle wegen en spectaculaire bergpaden.

Kleurperspectief

Omdat beide compositiedelen vrij dicht bij elkaar liggen, blijft er weinig ruimte over voor de diepte in het landschap. De rivier met enkele boten en een rotsachtige oever zorgen voor een beperkte doorkijk naar de verte. Dit is uitzonderlijk omdat Gassel niet veel later weidse panorama's van een samengebalde wereld laat zien, waarin de voorgrondfiguren geleidelijk een steeds minder prominente plaats innemen. Het paneel toont ook hoe Gassel het bekende kleurperspectief in de drie achter elkaar liggende kleurpartijen (bruinig, groenig en blauwgrijs) naar zijn hand heeft gezet. Op een enkele uitzondering na gebruikte Patinir, een van zijn inspiratiebronnen, die kleurvlakken in vrijwel horizontale richting. Gassel past het kleurperspectief hier toe met kleurstroken die diagonale in elkaar overlappen. Desondanks zijn ze nog duidelijk van elkaar te onderscheiden. Niet veel later zal hij ze op een uiterst subtiele manier in elkaar laten overvloeien. Die subtiliteit kondigt zich in dit paneel aan in de geleidelijke 'verblauwing' van de verte.

'Geschetste poppetjes'

In tegenstelling tot zijn uiterst gedetailleerde landschappen zijn de mensfiguren die Gassel schilderde gewoonlijk schetsmatig van opzet en enigszins onbeholpen van anatomie. Carel van Mander schreef daarover in 1604: 'Er zijn er ook verscheiden bij ons geweest, en er zijn er nog, die de studie van het figuur, de hoogste uiting van de kunst, veronachtzamen en zich tevreden stellen met het aanbrengen van enige kleine, geschetste poppetjes in hun landschappen. Tot hen behoorde ook Lucas Gassel van Helmont die te Brussel woonde, alwaar hij eveneens gestorven is.'



Detail uit het schilderij 'Het offer van Abraham'. Isaac draagt de takkenbos voor zijn eigen brandoffer op de schouder.

Gassels matige manier van figuurschilderen is in dit werk op de eerste plaats te zien aan het tafereeltje dat hij rechts van de offerende Abraham heeft geschilderd. De aartsvader gaat daar met ferme pas en met een brandende fakkel in de hand zijn zoon voor. Die draagt de takken voor zijn eigen brandoffer op de schouder. Het verschil met de scene bij het offeraltaar is groot. Daar is de anatomie van de figuren nagenoeg correct met natuurlijke houdingen en een levendige plooi in de kleding. De engel doet daar niet voor onder. Op basis van het verschil tussen beide scènes mogen redelijkerwijs aannemen dat de offerscene door een collega moet zijn geschilderd. Het was niet ongewoon dat een landschapschilder bij dergelijke voorgrondscènes de hulp inriep van een goede figuurschilder. Vermoed wordt dat Gassel in zijn Brusselse tijd onder meer gebruik maakte van de kunde van zijn Helmondse stadgenoot Marcellus Coffermans (1520-1575). Of dat ook in dit paneel het geval is geweest, kunnen we moeilijk vaststellen. Wel is duidelijk dat de assistent gebruik maakte van een voorbeeldprent. Grafiekmappen van oudere collega's zoals Albrecht Dürer (1471-1528), Hans Holbein (1497-1543), Lucas van Leyden (1494-1533) en Lucas Cranach (1472-1553) werden in de diverse ateliers met graagte gebruikt. Dat zal ook zijn gedaan door de figuurschilder van Abrahams offer. De prent die Cranach rond 1525 van dit onderwerp maakte en die heden in het bezit is van het Rijksmuseum toont een Abrahamfiguur in nagenoeg dezelfde houding.



**Lucas Cranach, Abraham offert zijn zoon Isaac.
Houtsnede, 1523-1526. Rijksmuseum Amsterdam**

Allegorie

In Gassels Brusselse werken laat hij in toenemende mate zien dat hij meer was dan een goede landschapschilder. Ook in die zin is *Het offer van Abraham* een bijzonder werk, want dit is een van zijn eerste allegorische werken. Het gaat hier namelijk niet om de verbeelding van een oudtestamentisch verhaal, noch om het gruwelijke of sensationele van een mensenoffer. De schilder gebruikte deze scene als een allegorie. Zoals aartsvader Abraham door God tot het uiterste op de proef werd gesteld om zijn geloof te tonen, zo werden ook veel van Gassels tijdgenoten door oprukkende godsdienstige hervormingsbewegingen beproefd in hun trouw aan de moederkerk. De Helmondse schilder troostte hen en stak ze met het linker gedeelte van het paneel een hart onder de riem: 'Vertrouw op God en alles zal goed komen.' Tegelijk toont hij aan de rechterzijde zijn kijk op de eigentijdse samenleving. Dat was een maatschappij waarin het humanisme steeds belangrijker werd. Met zijn fantasiestad van klassieke gebouwen wijst Gassel uitdrukkelijk op de Klassieke Oudheid, een van de fundamenteën van het humanistische denken. De schilder die door zijn vriend, de bekende humanistische geleerde en schilder Dominicus Lampsonius (1532-1599) 'geleerd' wordt genoemd, laat in de gebouwen zien dat hij de vele in omloop zijnde (Duits-Italiaanse) architectuurprenten goed heeft bestudeerd.



Lucas Gassel, detail met naar een schip roepende man op 'Het offer van Abraham'.

In feite verbeeldde Lucas Gassel de in zijn tijd groeiende kloof tussen de godsdienstbeleving en de realiteit van alledag. Waren die twee tot voor een eeuw nog bijna onverbreekbaar met elkaar verbonden, in zijn tijd groeiden zij door de strubbelingen rond de pausen in Rome, de hervormingsbewegingen en het toenemende humanisme uit elkaar. De schilder laat dit

onverbloemd zien: aan de linkerkant kan de mens nog vertrouwen op Gods voorzienigheid, rechts is daarvan geen sprake. Daar is de mens aangewezen op zichzelf, op zijn verstand. De schilder laat dit onverbloemd zien: aan de linkerkant kan de mens nog vertrouwen op Gods voorzienigheid, rechts is daarvan geen sprake. Daar is de mens aangewezen op zichzelf, op zijn verstand.

Misschien is de kleine scène in het midden van het paneel daar het sprekende voorbeeld van. Op een uitgestoken rotspunt staat een man die met uitgestrekte arm iets roept naar de gesticulerende stuurman op de achtersteven van de boot in de rivier. Wijst hij hem de juiste weg tussen de gevaarlijke ondieptes naar de verderop liggende haven? Trekt hij met het spiegelende voorwerp in de hand de aandacht en fungeert hij als een zestiende-eeuwse vuurtoren? Gods hulp is hier in elk geval ver te zoeken, de mens heeft zijn lot in eigen handen genomen. Dat Gassel dit uitdrukkelijk heeft bedoeld, mogen we ook afleiden uit het feit dat hier twee mensen aanwezig zijn die duidelijk op elkaar zijn gericht. Dit is een groot verschil met de tien heel summier geschetste andere mensfiguren. Zij vormen niets anders dan een verlevendiging van het landschap. In veel van de volgende werken Gassel wordt het steeds drukker, daar zien we soms meer dan honderd kleine figuurtjes bezig met hun alledaagse werkzaamheden.

Christelijk-humanist

Goed bevriend met Lamponius toont Gassel zich in dit werk geen humanist pur sang, maar eerder een christelijk-humanist die laat zien hoe de mens met zijn verstand bezig is de wereld vorm te geven. De gevaarlijke wegen door de bergen tonen dat dit een moeilijk proces is. Net als bij Patinir zijn deze wegen een metafoor voor de moeilijke weg van de mensheid naar haar eindbestemming. De onherbergzame weggetjes in Gassels paneel leiden naar de veiligheid van het hoger gelegen klooster en nog verder omhoog naar de stad op de berg. Of hij daarmee ook een 'hogere' bedoeling had, is niet zeker. Wel dat hij met een adembenemend berglandschap op ruimhartige wijze Gods onnavolgbare, scheppende hand laat zien. Tegelijk laat hij zien hoe de mensen binnen die schepping leefden en ermee omgingen. In die zin zijn de bergwegen in dit werk ook een metafoor. De onherbergzame weggetjes in Gassels paneel leiden naar de veiligheid van het hoger gelegen klooster en nog verder omhoog naar de stad op de berg.

Wat verbindt de beide helften in de compositie van het paneel? Op het eerste gezicht is dat de loop van de rivier. Maar nader beschouwd heeft de boom in het midden ook een verbindende functie. De afgebroken oude stam staat aan de kant van de oudtestamentische verbeelding en de jonge loot die aan de oude stam is ontsproten staat aan de kant van de eigentijdse wereld. Het is niet moeilijk om de symboliek daarvan te onderkennen en de schilder lijkt een duidelijke keuze te hebben gemaakt. Maar het tafereel waarin Abraham zijn zoon voorgaat naar het offeraltaar brengt toch weer enige twijfel. Dat vormt namelijk een duidelijke vooruitblik op de lijdensweg en de kruisiging van Christus. Zoals Isaac zijn vader volgt als een onschuldig lam, zo stuurde God de Vader zijn zoon naar de aarde als het 'Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt'. Het is dan ook op zijn minst merkwaardig dat Gassel hier een lam op de voorgrond heeft gezet, terwijl bijna alle tijdgenoten daar een ram afbeelden. De Helmonder heeft nadrukkelijk gekozen voor het gesprek tussen de vader en de zoon in plaats van de afloop van de Bijbelpassage. Hij opteerde daarmee duidelijk voor de vooruitblik in het kader van de heilsgeschiedenis en niet voor de obligate terugblik.

Markeerpunt

In dit contrastrijke paneel toont Gassel dat hij met zijn ene been nog in de middeleeuwse vertrouwdheid van de goddelijke voorzienigheid staat en met zijn andere in een nieuwe wereld waarin de mens de regie gaat overnemen. Hij is er nog niet helemaal uit. Maar niet veel later legt hij zich als een christelijk-humanistische schilder toe op een wereld die hij vanuit zijn bewondering voor de schepping en de natuur, grootser en mooier wil maken. Hij opteert daarmee duidelijk voor de vooruitblik in het kader van de heilsgeschiedenis en niet voor de obligate terugblik. En dat niet alleen. Hij wil met zijn allegorische voorstellingen de wereld ook beter maken. Zijn thema's rond godsdienstextremisme, machtswellust, hypocrisie, geloofsverval en gearrangeerde huwelijken wijzen daarop. Als stap in deze ontwikkeling van de schilder is dit onlangs ontdekte paneel een belangrijk markeerpunt in de lange loopbaan van Lucas Gassel.