

## DE COMPOSITIONS SYNESTHÉTIQUES VAN LAURENCE AËGERTER

>45 **Laurence Aëgarter**  
*Composition synesthétique*,  
2020 • zeefdruk, 24,9 x  
18,9 cm •  
© Laurence Aëgarter

Haar publiek uitnodigen tot kijken, denken en associëren door middel van beelden uit het verleden is een constante in het werk van de in Nederland wonende Franse kunstenaar Laurence Aëgarter (1972). Dit klinkt zwaarwichtig, maar haar scheppingen zijn veelal lichtvoetig en poëtisch. Bovendien zijn ze zonder uitzondering meesterlijk uitgevoerd. Oktober 2020 opende haar grote solotentoonstelling in het Parijse Petit Palais. Werken in de collectie van dat museum liet zij een dialoog aangaan met vijftig eigen creaties in verschillende media, waaronder foto's, geweven tapijten, glas en porselein. Het is wel wrang dat een tentoonstelling waarin de interactie tussen kunst en beschouwer centraal stond, vanwege de coronapandemie nauwelijks toegankelijk is geweest voor publiek.

Kleiner van schaal is haar project *Compositions synesthétiques*, een reeks werken op basis van tien prenten van Dürer. Afkomstig uit een familie van antiquairs is Aëgarter al van jongs af aan geboid door reproducties in kunstboeken. Het type dat haar bijzonder fascineert is de reproductie waarin de compositie wordt geanalyseerd door middel van toegevoegde meetkundige lijnen en vormen. Met dergelijke constructies pretenderen experts door te dringen tot de essentie van kunstwerken en de intenties van hun makers.

Dürer geldt bij uitstek als een kunstenaar die zijn scheppingen baseerde op wiskundige principes. Tegelijkertijd zijn de voorstellingen, overladen met details, vaak raadselachtig. Niet voor niets koos Aëgarter voor haar project een aantal van Dürers meest complexe voorstellingen, waaronder *De soldaat*, *De dood en de duivel* en de *Melancholia*. Op hoogwaardige reproducties van exemplaren uit het Rijksprentenkabinet bracht ze kleurige lijnen en vlakken aan om betekenisvolle elementen te accentueren.

Sommigen zullen de kleurige ingrepen in de in essentie zwart-witte wereld van Dürers prenten beschouwen als oneigenlijk of zelfs als een provocatie. Zijn vriend Erasmus prees Dürer als een prentmaker die met zwart en wit alles kon weergeven waar anderen kleur voor nodig hadden. Volgens hem was het daarom

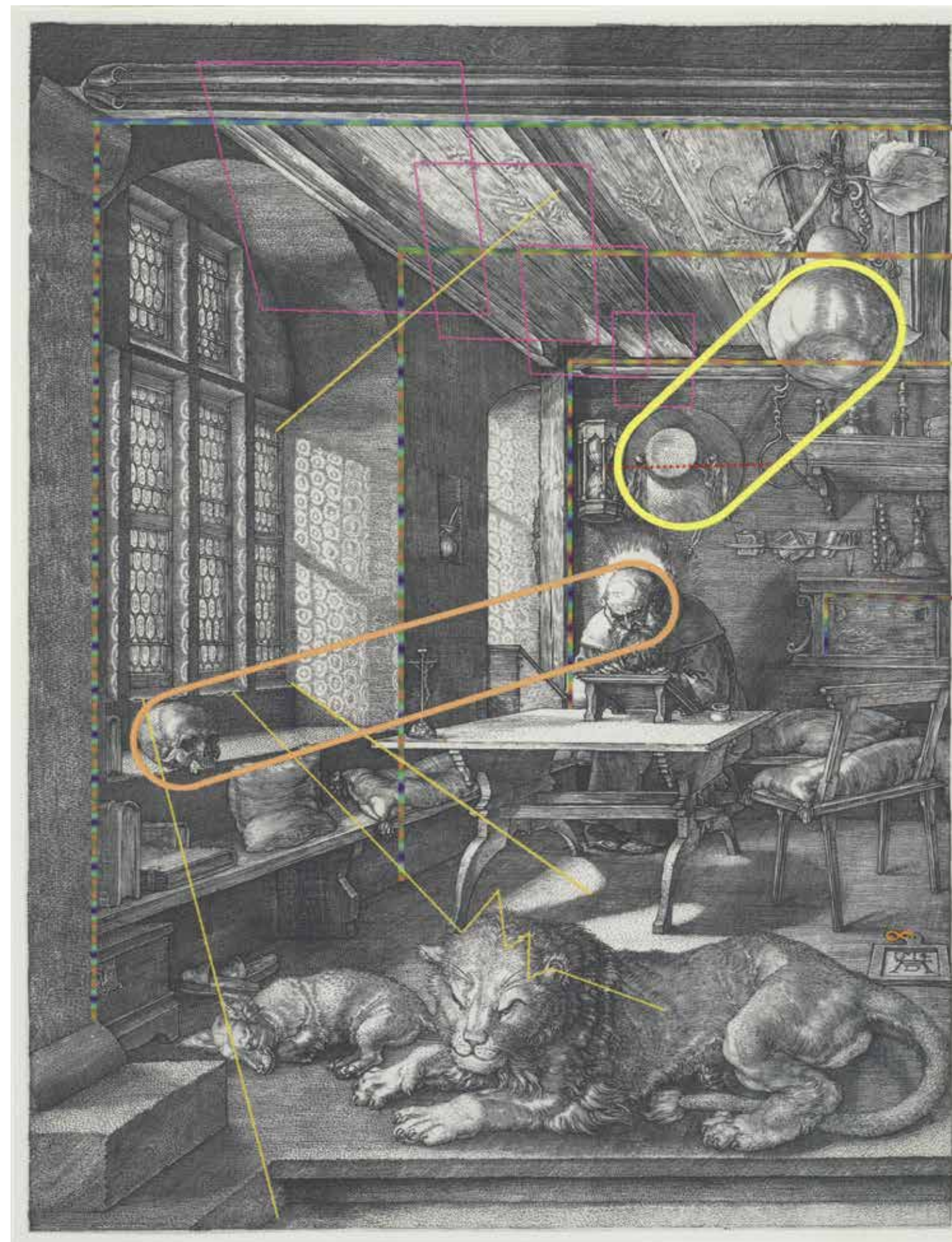
onnodig om zijn werken in te kleuren; je verwondde daarmee zijn krachtige lijnen. Erasmus' waarschuwing verwijst naar de destijds gangbare praktijk om prenten, ook die van Dürer, juist wel van kleur te voorzien. Bewaard gebleven exemplaren tonen dat de resultaten zeer uiteen kunnen lopen.

De toevoegingen van Aëgarter staan dus in een lange traditie, zij het dat zij haar kleuren aanbrengt met zeefdruk en in inkt, met een tastbaar reliëf zoals ook voor braille wordt gebruikt. De reproducties die Aëgarter bewerkt zijn glad, maar de kleurige lijnen en vlakken hebben ieder een eigen uitgesproken textuur, van rubberachtig tot gruizig. Het is de bedoeling dat de beschouwer de werken niet slechts, zoals dat heet, op de hand bekijkt, maar ze ook aftast met de vingertoppen. Door te zien én te voelen ontstaat de 'synesthetische' ervaring waar zij als kunstenaar naar op zoek is.

**Het is de bedoeling dat de beschouwer de werken niet slechts op de hand bekijkt, maar ze ook aftast met de vingertoppen**

Het aftasten en bekijken van Aëgarters werk leidt tot een andere beleving van Dürers prenten. Bij *De Heilige Hiëronymus in zijn studeervertrek* worden ruimte- en lichtwerking benadrukt door veelkleurige ribben, in perspectief getekende rechthoeken en diagonale lijnen [45]. De visuele parallellen laten zich ook wel opmerken zonder toevoeging van de verbindende ellipsen. Waar het om gaat is dat de kijker wordt uitgenodigd om zelf op zoek te gaan naar betekenisvolle relaties en details. En inderdaad, het speelse lijnenspel zet je onwillekeurig aan om ook zelf verbanden te leggen: tussen de kussens op de bank en stoel bijvoorbeeld, of de koppen van de hond en de leeuw. Tegenover analyses die pretenderen de enige juiste manier aan te reiken om een kunstwerk te beschouwen, stelt Aëgarter een associatieve, vrijere omgang met kunst. Haar interventies schrijven niets voor, maar maken je er juist bewust van dat ieders waarneming wordt gekleurd door persoonlijke ervaringen – en daarmee uniek is en eenmalig. Hoe vaak ze ook zijn gezien en hoeveel er ook over is geschreven, niemand zag Dürers prenten ooit zoals jij ze nu ziet.

Huigen Leeftang is conservator prentkunst van het Rijksprentenkabinet in het Rijksmuseum, Amsterdam





# DÜRER ALS MUZE

Zoals vaker bij bijzondere kunstenaars is Dürer ook door latere vakgenoten herontdekt. Een sterk voorbeeld daarvan is Rembrandt, die behalve kunstenaar ook verzamelaar was. En Dürer blijkt tot op de dag van vandaag een bron van inspiratie.

HUIGEN LEEFLANG

Dürers inventiviteit als prentmaker spreekt niet alleen uit zijn onderwerpkeuze, maar ook uit zijn toepassing van verschillende grafische technieken. Opgeleid als goudsmid maakte hij, net als een aantal andere jonge edelsmeden rond 1500, de overstap naar de kopergravure. En daarin bereikte hij een graad van perfectie die zijn gelijke nauwelijks kent. Ook zijn houtsneden zijn van een zeldzaam hoog niveau, al bewerkte Dürer het hout waarschijnlijk niet zelf: de ontwerpen die hij direct op de houtblokken tekende, werden door gespecialiseerde blok-snijders met uiterste precisie nagesneden.

In de jaren 1516-1518 experimenteerde hij met het etsen in ijzer, waar hij prachtige resultaten mee bereikte. Maar werkelijk uniek was zijn gebruik van de drogenaaldtechniek. Dürers eerste poging in die toen nog uiterst zeldzame techniek is een kleine *Ecce Homo*, gedateerd 1512 [42]. Vermoedelijk gebruikte hij een koperplaatje dat overbleef na voltooiing van zijn reeks gegraveerde Passievoorstellingen uit 1508-1512, van precies hetzelfde formaat.

Bij drogenaald worden lijnen met een scherpe metalen punt in het koper gekrast en niet weggesneden met een burijn, zoals bij een gravure. Aan weerszijden van die krassen ontstaat een braam van opgestuwd metaal, die ervoor zorgt dat de afgedrukte lijnen op het papier niet messcherp zijn, zoals bij de gravure, maar tekenachtiger en fluwelig van toon: onder de drukpers zuigt het blad niet alleen de inkt uit de groeven van de plaat op, maar ook de inkt die is achtergebleven in de randen.

Wat Dürer in de *Ecce Homo* nog voorzichtig uitprobeerde, exploreerde hij in hetzelfde jaar ten volle in zijn grote *Hiëronymus* [41, 43]: het creëren van tonale effecten door met een scherpe punt diep en veelvuldig in het metaal te krassen. De donkere rotsen op de voorgrond, de boomstronk rechts, de geknotte wilg daarachter en de schaduw op de vacht van de leeuw zijn diep fluwelig zwart van toon. De heilige zelf, opgebouwd uit juist dunnere lijnen, baadt in



helder licht. Dergelijke atmosferische effecten doen denken aan het sfumato in de Venetiaanse kunst waar Dürer tijdens zijn reizen mee kennismaakte, net als met het Italiaanse motief van de geleerde Hiëronymus in een landschap in plaats van een studeervertrek.

Dürers derde prent in drogenaald, een *Heilige familie*, bleef onvoltooid. Daarna zou het meer dan honderd jaar duren voor de techniek werd herontdekt door niemand minder dan Rembrandt. Zijn *Biddende Franciscus* uit 1657 [44] is een van de drie drogenaaldprenten met heiligen in de buitenlucht, waarbij Rembrandt zich duidelijk liet inspireren door Dürers voorbeeld.

De drogenaaldtechniek kent een kleine oplage, omdat de gekraste lijnen en vooral de bramen al na een tiental afdrucken beginnen te slijten. Van Dürers *Hiëronymus* zijn vooralsnog tien goede afdrucken bekend. Het hier besproken exemplaar kon in 1964 worden toegevoegd aan de Dürer-collectie van het Rijksprentenkabinet, die verder grotendeels teruggaat op de achttiende-eeuwse verzameling van Pieter Cornelis van Leyden. Deze verzamelaar bezat niet alleen het vrijwel complete grafische oeuvre van Dürer,

41 Albrecht Dürer  
*Sint Hiëronymus in de woestijn*, 1512 • droge naald, 21,1 x 18,3 cm • Rijksmuseum Amsterdam

42 Albrecht Dürer  
*Ecce Homo*, 1512 • droge naald, 11,8 x 7,4 cm • Rijksmuseum Amsterdam



maar ook dat van Rembrandt. Daaronder de genoemde *Biddende Franciscus* uit 1657, een nog zeldzamer blad dan Dürers *Hiëronymus*.

Rembrandt kocht prenten van Dürer, die op grote schaal circuleerden in de zeventiende-eeuwse kunstmarkt in Amsterdam – bijvoorbeeld twaalf van diens *Christoffels* en meerdere *Vrouwenlevens* op een veiling in 1638. Daaruit kun je opmaken dat hij, behalve in eigen etsen, ook handelde in oude prenten. De boedelinventaris uit 1656 vermeldt een groot aantal albums met prenten van oude meesters, die jammer genoeg slechts rudimentair zijn beschreven. Van Dürer wordt alleen diens *Proportieboek* specifiek genoemd. Maar zijn ontleningen getuigen van het feit dat Rembrandt veel meer prenten van Dürer moet hebben gehad.

Met zijn *Franciscus* lijkt Rembrandt Dürers tonale kwaliteiten te hebben willen overtreffen. In antwoord op de wilg en boomstronk die zo'n prominente plaats innemen op Dürers *Hiëronymus*, plaatste Rembrandt zijn heilige onder een kolossale afgebroken boom met diepzwarte schaduwpartijen. De tonale werking van de prent versterkte hij nog extra door haar af te drukken op oosters papier of perkament. Het probleem van slijtage heeft Rembrandt klaarblijkelijk snel onderkend. Van de *Franciscus* zijn maar zeven afdrucken bekend in zuivere drogenaald. Daarna nam hij de plaat nogmaals onder handen, waarbij hij grote delen opnieuw bewerkte, en partijen toevoegde in etstechniek. Het zou de enige keer zijn dat de prentmaker zijn toevlucht nam tot deze omslachtige werkwijze.

◀43 Detail van *Sint Hiëronymus in de woestijn*, 1512 • zie ook afbeelding 41

44 Rembrandt van Rijn *De biddende Franciscus*, 1657 • droge naald, 18,1 x 24,6 cm • Rijksmuseum Amsterdam