

# TA-MERY



HUIS VAN  
HORUS



JAARGANG 15 | 2023

JAARLIJKS MAGAZINE  
VOOR VRIENDEN VAN  
HET OUDE EGYPTE



NICO STARING

**HET MAKEN VAN  
RELIËFDECORATIE IN HET  
OUDE EGYPTE**  
EEN ARCHEOLOGISCHE  
BENADERING

---

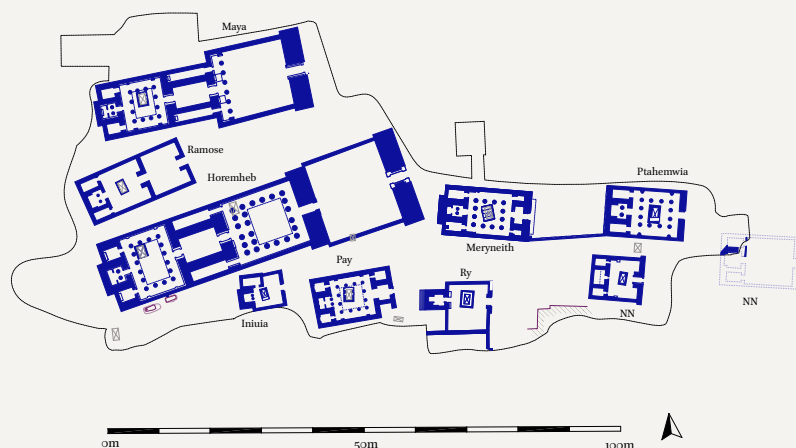
Grafreliëfs vertellen ons veel over de leefwereld van de oude Egyptenaren. Maar hoe werden zulke reliëfs eigenlijk gemaakt? Deze bijdrage bestudeert enkele materiële aspecten van het werk van oud-Egyptische kunstenaars.

## INLEIDING

Niet het eindproduct – het voltooide reliëf – maar de totstandkoming ervan vormt het onderwerp van deze studie. Deze bijdrage gaat dus niet over de inhoud van de voorstellingen.<sup>1</sup> Ik pleit hier juist voor een archeologische benadering van oud-Egyptische kunst.<sup>2</sup> Daarin staan de makers en hun werkprocessen centraal.<sup>3</sup> In dit artikel presenteer ik enkele voorlopige observaties uit mijn onderzoek naar de kalkstenen wandreliëfs uit het graf van Ry, een hoge militaire functionaris die leefde ten tijde van de zogenaamde Amarnaperiode en (een deel van) de daaropvolgende regering van koning Toetanchamon.<sup>4</sup> Tijdens de regering van laatstgenoemde bouwde Ry zijn grafmonument in Sakkara. Dat is de moderne naam voor het uitgestrekte woestijnplateau ten westen van de oud-Egyptische metropool Memphis. Ry bouwde zijn grafmonument op een steenworp afstand van de legeraanvoerder, de generaal Horemheb (afb. 1).<sup>5</sup> Het graf van Ry werd in 2013 ontdekt door de Leidse archeologische expeditie van het Rijksmuseum van Oudheden en de Universiteit Leiden,<sup>6</sup> en de opgraving werd voltooid door wat sindsdien de Leids-Turijnse expeditie is gaan heten.<sup>7</sup> Archeologen troffen een bovengrondse structuur aan die was opgetrokken uit zongedroogde kleistenen. De centrale as van het grafmonument is oost-west georiënteerd en bestaat uit een pyloon-ingang in het oosten, een open hof met toegang tot de grafschacht en een offerkapel met piramidestructuur in het westen. Enkel de kapel bevatte ooit reliëfdecoratie. Daarom concentreren we ons alleen op deze ruimte. De kapel is iets meer dan drie meter diep en iets meer dan twee meter breed. De muren waren tot een hoogte van ongeveer 130 cm bewaard gebleven. Oorspronkelijk was de kapel overdekt. Een volwassen Egyptenaar kon er rechtop staan. De reliëfs die het onderwerp vormen van

→ Afb. 1

De necropool van Sakkara ('Unas South Cemetery') ten tijde van de regering van Toetanchamon. Kaart: auteur.





← Afb. 2  
Onvoltooid reliëf in het  
graf van Ptahemwia. Foto:  
auteur.

dit artikel, waren aangebracht op grote kalkstenen panelen van om en nabij 15 cm dikte. Daar is overigens niet veel van bewaard gebleven. Bijna alle kalkstenen blokken zijn al lang geleden verwijderd. Dat is voor een belangrijk deel te wijten aan vroeg 19<sup>e</sup>-eeuwse gravers. Zij groeven met name voor vermogende Europeanen die op zoek waren naar mooie objecten voor hun privéverzamelingen. Door de latere (en soms herhaaldelijke) verkoop van die collecties raakten de grafelementen naar verloop van tijd over de hele wereld verspreid. Zo is een deel van de missende reliëfs terug te vinden in musea in New York, Jeruzalem, Caïro en Berlijn. Een evenzo groot deel van de reliëfs is nog steeds zoek. De nu volgende analyse is daarom gebaseerd op een selectie van Ry's reliëfdecoratie. Voor het verhaal heb ik die verder aangevuld met voorbeelden uit omliggende graven die uit dezelfde periode dateren.

### RELIËFDECORATIE EN DE *CHAÎNE OPÉRATOIRE*

Het maken van reliëfs is een proces van reductie. Het betekent dat de maker steen verwijdert (weghakt, beitelt, of schaافت) om tot het eindproduct te komen. De studie van de operationele volgorde – in de archeologie beter bekend als de *chaîne opératoire*<sup>8</sup> – gebeurt in de egyptologie traditioneel aan de hand van onvoltooide reliëfs.<sup>9</sup> Een dergelijk reliëf kennen we uit het graf van Ptahemwia (afb. 2), een hooggeplaatst individu aan het hof van koning Toetanchamon in Memphis.<sup>10</sup> Deze scène toont de grafeigenaar en zijn vrouw terwijl ze het akkerland omploegen. Het was de bedoeling de voorstelling in hoog-reliëf uit te voeren. Dergelijk reliëf ontstaat door de achtergrond van de voorstelling te verlagen – een zeer arbeidsintensief proces. De beeldhouwer (in het Oudegyptisch *ḫꜣy-mḏꜣ.t*, 'beiteldrager') heeft de scène echter nooit

voltooid. Dat geeft ons een mooi inkijkje in het maakproces. Zo herkennen we bijvoorbeeld de hulplijnen in rode verf, aangebracht door de conceptueel kunstenaar<sup>11</sup> (in het Oudegyptisch *ss kdw.t*, 'schrijver van vormen'), en de beitelsporen van de beeldhouwer.<sup>12</sup> Voltooide reliëfs worden minder vaak gebruikt om de werkprocessen van kunstenaars te bestuderen. Ten onrechte, want ook zulke reliëfs kunnen waardevolle informatie prijsgeven over de oud-Egyptische kunstenaars en de werkprocessen die ze hanteerden.<sup>13</sup> In deze korte bijdrage neem ik de lezer mee in enkele stappen van het maakproces.

### VAN STEENGROEVE TOT GRAF

De operationele volgorde begint met het delven van steen. Dat gebeurde in de lokale steengroeven van Tura-Massâra. Die liggen op de oostoever van de Nijl tegenover Memphis. Op een heldere dag zijn de toegangen tot de verschillende gangenstelsels van die groeven goed zichtbaar, zelfs vanaf het woestijnplateau in Sakkara ten westen van Memphis (afb. 3). In die groeven werd heel fijnkorrelig kalksteen gewonnen. Hoogkwalitatief spul, want kunstenaars konden er in detail voorstellingen in uitwerken en het was oogverblindend wit van kleur. Diezelfde groeven werden al vanaf het Oude Rijk geëxploiteerd. De meest bekende bestemming van het materiaal is zonder meer het plateau van Gizeh. Daar werd het gesteente gebruikt voor de buitenste deklaag van de piramiden. Ook de wandreliëfs in de zogenaamde mastaba graven uit diezelfde periode werden uit die steensoort gehakt. In het Nieuwe Rijk werden de steengroeven van Tura-Massâra nog steeds (of opnieuw) gebruikt. Teksten op enkele stèles berichten ons daarover. Toch lijkt het aannemelijker dat de kalkstenen elementen van graven voor niet-koninklijke individuen zoals Ry gemaakt werden van hergebruikt materiaal. Dat was immers alomtegenwoordig aanwezig. Sakkara stond vol

→ Afb. 3

Een klein deel van de steengroeven van Tura-Massâra, gezien vanaf het woestijnplateau van Sakkara. Foto: auteur.



met in onbruik geraakte mastaba's uit vroeger tijden. Er zijn dan ook voldoende aanwijzingen voor het (her)gebruik van Oude Rijks reliëfblokken in de constructie van Nieuwe Rijksgraven die van zo'n 800 jaar later dateren. De bouwers van de Nieuwe Rijksgraven selecteerden grote blokken kalksteen. Die werden mogelijk bij het in aanbouw zijnde nieuwe graf in stukken van zo'n 15 cm dikte gezaagd en gekapt. Deze 'panelen' werden vervolgens in de benodigde vormen gekapt en tegen de kleistenen muur bevestigd. Dat was een proces van passen en meten. Eventuele ruimte tussen de panelen en de muur werd met fragmenten van kleisteen, gruis en mortel opgevuld (afb. 4).

### DE STEENHOUWER PREPAREERT DE KALKSTENEN MUREN

De blokken werden onafgewerkt aan de muren bevestigd. Dat is heel goed te zien in het naburige, anonieme graf ten oosten van Ry, dat mogelijk uit dezelfde periode dateert.<sup>14</sup> Het oppervlak van de blokken werd pas in een volgende fase geëgaliseerd. Een steenhouwer (in het Oudegyptisch *hr.ty-ntr*, 'necropoolarbeider') bewerkte de ruwe oppervlakten met een slagsteen (bijvoorbeeld van het zeer harde dioriet), bronzen (punt)beitels, of dissels (of een combinatie van allen). De sporen van deze gereedschappen zijn nog duidelijk zichtbaar op de meeste reliëfs van Ry, voornamelijk op de ongedecoreerde dado. Dat is de ruimte tussen het vloerniveau en de onderrand van de scènes, doorgaans zo'n halve meter hoog. Het is opvallend dat de beitelsporen op vrijwel alle muren dezelfde diagonale oriëntatie aannemen (afb. 5). Daar kunnen we uit afleiden dat de beitelslag steeds van linksboven kwam en dat de beitelslag naar rechtsonder werd geslagen. De persoon in kwestie hield de beitels daarom hoogstwaarschijnlijk met zijn rechterhand vast en sloeg de hamer vanuit zijn linkerhand. Mogelijk een linkshandige steenhouwer, met andere woorden.<sup>15</sup>

Het egaliseren werd waarschijnlijk voltooid met schuurgereedschap, zoals een steen met een hogere hardheid dan kalksteen (bijvoorbeeld graniet).<sup>16</sup> Dit stadium werd gevolgd door het wegwerken van eventuele oneffenheden zoals gaten en scheuren. Daartoe werd een rozekleurige mortel gebruikt. De restanten daarvan zijn goed zichtbaar in de naden tussen de afzonderlijke kalkstenen platen, met name daar waar de blokken haaks op elkaar werden geplaatst.

### DE KUNSTENAAR AAN HET WERK

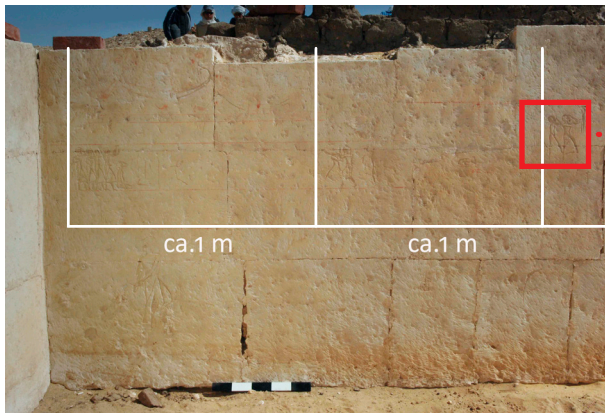
Na het prepareren van de muren was het de beurt aan de (conceptueel) kunstenaar (of diens assistent). Deze verdeelde het totale oppervlak van de binnenmuren in segmenten. Hij deed dat met rode verf. De compositie van de decoratie werd aan dit raamwerk opgehangen. Van deze fase zijn in het graf van Ry geen sporen aangetroffen. Dat is ook



↑ Afb. 4  
Graf van Ry: kalkstenen blokken met reliëfdecoratie tegen de kleistenen muur met vulling ertussen. Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden/ Anneke de Kemp.

→ Afb. 5  
Reliëf uit het graf van Ry. Berlijn, Egyptisch Museum ÄMP 7275. Foto: © SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung/Jürgen Liepe.





niet zo gek, want de hulplijnen verdwenen zodra de reliëfs werden uitgehakt. In het graf van Ptahemwia, de tijdgenoot van Ry, zijn zulke lijnen nog wel goed zichtbaar, omdat de decoratie er onvoltooid is gebleven (afb. 6a).<sup>17</sup> Na het aanbrengen van de lijnen begon de conceptueel kunstenaar met het schetsen van de voorstellingen, ook in rode verf. Van deze fase ontbreekt in het graf van Ry ieder spoor, en dat is wederom niet zo verwonderlijk. Het is niet zeker of de kunstenaar ook een proportioneel raster gebruikte. Zulke rasters kennen we wel uit andere graven. Een kunstenaar gebruikte een raster om de figuren (met name van mensen) volgens de correcte, geldende proporties weer te geven. Maar het is ook goed mogelijk dat de meesterkunstenaar helemaal geen raster nodig had. Studies naar het werk van kunstenaars in de Thebaanse begraafplaats hebben bijvoorbeeld aangetoond dat meesters in staat waren hele composities te schetsen zonder gebruik van hulplijnen.<sup>18</sup>

We kunnen er bijna zeker van zijn dat slechts één conceptueel kunstenaar verantwoordelijk was voor het ontwerp van het decoratieprogramma in het graf van Ry. De decoratie vormt namelijk een coherent geheel en de compositie is zeer evenwichtig. Bovendien dragen verschillende details de ‘signatuur’ van de kunstenaar. Dat is bijvoorbeeld het geval met de eigenaardige wijze waarop twee offerdragers in twee verschillende scènes een fruitmand op hun schouder meedragen. Ook zijn de plooiën in de nek van de diverse individuen zeer kenmerkend (zie ook afb. 8). Zo kenmerkend zelfs, dat ze mij op het spoor brachten van de reliëfs in Berlijn en zo de identiteit van de tot dan toe anonieme grafeigenaar prijsgaven.<sup>19</sup> We moeten ons echter wel realiseren dat we het moeten doen met de uitgewerkte reliëfs en dat we de tekeningen die eraan ten grondslag lagen, niet hebben.

⌘ Afb. 6a

Onvoltooid reliëfdecoratie in het graf van Ptahemwia: hulplijnen en voorstudies in rode verf. Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden/ Anneke de Kemp.

↑ Afb. 6b

Detail van afb. 6a. Foto: Rijksmuseum van Oudheden, Leiden/ Anneke de Kemp.



### DE BEELDHOUWER: VAN VOORSTUDIE NAAR RELIËF

In geval van voltooide reliëfs bestuderen we vooral het werk van de beeldhouwer. De tekeningen van de conceptueel kunstenaar (als dat niet hetzelfde individu als de beeldhouwer was) waren trouwens niet per se heel gedetailleerd. Een goede beeldhouwer had genoeg aan een schetsmatige voorstudie. Dat is goed te zien in het voorbeeld op afbeelding 6b. We zien hier enkele figuren die aanwezig zijn bij de begrafenis van de grafeigenaar. De contouren van de linker figuur zijn grotendeels in ondiepe krassen aangezet. Hoe verder we naar rechts gaan, hoe meer de figuren zijn uitgewerkt en voorzien van details. De beeldhouwer had dus geen uitgewerkte lijntekening nodig om de voorstellingen te creëren. Dat is ook niet zo gek als we bedenken dat de elite van Memphis toegang had tot de beste kunstenaars van hun tijd.

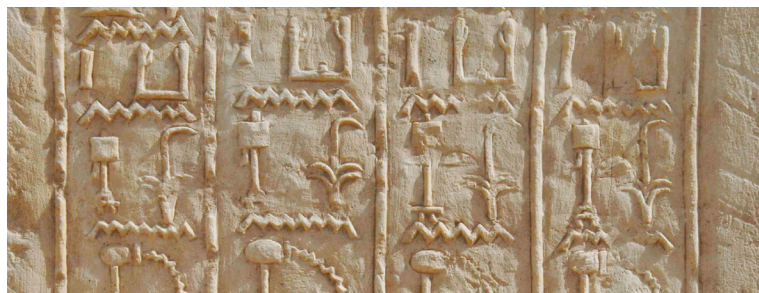
Laten we even bij deze muur blijven. Als we naar het geheel kijken, dan lijkt het alsof de beeldhouwer heel willekeurig op een aantal plekken verspreid over de breedte van de muur startte met het uithouwen van de figuren. Toch was dat niet het geval. De afstand tussen de drie clusters is namelijk heel gelijkmatig. Het doet vermoeden dat hier drie beeldhouwers naast elkaar aan het werk gezet waren. Alle drie waren ze verantwoordelijk voor één segment van de muur met een breedte van zo'n 90-100 cm. Die breedte komt heel goed overeen met observaties in andere graven uit zowel het Oude als het Nieuwe Rijk.<sup>20</sup>

Deze observaties beantwoorden ook deels de vraag of de schilder en de beeldhouwer één en dezelfde persoon waren. De meeste beeldhouwers voerden slechts de plannen van de conceptueel kunstenaar uit. Dat sluit echter niet uit dat die laatste ook de voorstellingen uitbeitelde en dus voor een groter deel van het proces verantwoordelijk was. Hetzelfde gold natuurlijk ook voor het vervaardigen van beeldhouwwerk.

Het is evenmin een vaststaand gegeven dat degene die de figuren schilderde ook verantwoordelijk was voor het aanbrengen van de teksten.<sup>21</sup> Uit het graf van Ptahemwia hebben we een voorbeeld van een tekst die door de beeldhouwer is gecorrigeerd (afb. 7). We zien hier

→ Afb. 7

Hiëroglifische tekst in hoog-reliëf in het graf van Ptahemwia: de beeldhouwer gecorrigeerd. Foto: auteur.



vier kolommen tekst die steeds eindigen met de titels en naam van de grafeigenaar. In de twee rechter kolommen zien we iets eigenaardigs. In de titel van de grafeigenaar, ꜥꜥ (*wb3 nsw*), is een hiëroglifisch teken, de  $\triangle$  (*t*), weggekapt. Dat teken moet dus oorspronkelijk in rode verf zijn aangebracht<sup>22</sup> en de beeldhouwer heeft die schrijfwijze blindelings gevolgd. Dat teken is op een later moment alsnog verwijderd. We kunnen moeilijk achterhalen wie hier uiteindelijk de opdracht voor gaf.

Terug naar het graf van Ry. We kunnen er vrijwel zeker van zijn dat de reliëfs niet door één enkele beeldhouwer uitgebeiteld werden. Laten we eens kijken naar enkele aanwijzingen voor die aannahme. In de kleine grafkapel van Ry kunnen we twee soorten reliëf onderscheiden: verzonken reliëf (ook wel laag-reliëf) en verhoogd reliëf (of simpelweg hoog-reliëf). Beide typen kwamen via een eigen werkproces tot stand. Hoog-reliëf was het meest arbeidsintensief. Het ontstaat door de achtergrond van de figuren en teksten te verlagen. Op die manier treden de figuren als het ware uit de steen naar voren. Laag-reliëf ontstaat door de contouren van de figuren diep in het steenoppervlak uit te snijden. Verdere modellering van de figuren gebeurde binnen die contourlijnen. Dat kan op zo'n manier dat de figuren het uiterlijk van hoog-reliëf aannemen.<sup>23</sup> Dat zien we bijvoorbeeld in het bovenste register van de noordmuur van de kapel. Daar zien we de grafeigenaar Ry en diens vrouw Maia in aanbidding voor de zonnegod Re-Horachte. De uitwerking van het reliëf van die scène verschilt duidelijk van de scène in het register eronder. De contouren van de verschillende offerdragers zijn vrij ondiep en er is weinig sprake van interne modellering. Het contrast is eigenlijk nog veel groter op de tegenoverliggende zuidmuur van de kapel, echter missen we het bovenste register in zijn geheel.

De diepte van het reliëfwerk en de modellering ervan zijn stilistische variabelen die we kunnen gebruiken als criteria om het werk van kunstenaars te analyseren en individuele 'handen' te onderscheiden.<sup>24</sup> Aan de hand van deze duidelijke verschillen zouden we dus kunnen beargumenteren dat de reliëfs het werk waren van meerdere beeldhouwers. In enkele andere reliëfs uit het graf - in dit artikel verder niet behandeld - kunnen we ook meerdere handen herkennen. Zo zien we bijvoorbeeld dat complexe onderdelen, bijvoorbeeld gezichten en dan met name die van belangrijke individuen zoals de grafeigenaar en zijn vrouw, met meer oog voor detail en precisie zijn uitgevoerd dan bijvoorbeeld de plooiën in de kleding van de 'secundaire' individuen zoals de offerdragers. Zulke observaties doen vermoeden dat de 'meester' slechts delen van de decoratie voor zijn rekening nam, en minder zichtbare of minder belangrijke onderdelen aan zijn leerling(en) overliet. Het vak werd dan ook in de praktijk geleerd.

Mogelijk kunnen we de hand van de meester in meerdere graven



↑ Afb. 8

Een detail uit het graf van Ry (vergelijk met het werk van de beeldhouwer van het reliëf uit het graf van Horemheb, zie omslag). Foto: © SMB Ägyptisches Museum und Papyrus-sammlung/Jürgen Liepe.

herkennen. Dat is te illustreren aan de hand van een offerdrager in het graf van Ry (afb. 8). Die persoon is onderdeel van een scène op de noordmuur van de voorkapel. Het graf van Horemheb bevat een bijna identieke figuur (zie afbeelding omslag). Het is heel verleidelijk om het werk aan dezelfde kunstenaar toe te schrijven. We zien echter ook duidelijke verschillen, en die zitten hem vooral in de afwerking en details. Vergelijk bijvoorbeeld de ganzen die aaneen gebundeld zijn. In het graf van Horemheb is het verenpatroon tot in detail uitgewerkt. In het graf van Ry is daar helemaal geen sprake van. De dieren zijn er vrij schematisch gehouden. Dergelijke verschillen hoeven niet per se op twee verschillende kunstenaars te duiden. De verschillen kunnen ook het gevolg zijn van bijvoorbeeld beschikbare tijd en/of de wens van de opdrachtgever. Toch zou het niet heel verwonderlijk zijn als Horemheb en Ry (deels) over dezelfde kunstenaars konden beschikken. Het waren allebei hooggeplaatste militairen die via hun gezamenlijke sociale en professionele netwerk toegang

hadden tot dezelfde vakmensen. Bovendien waren beide graven (tenminste deels) tegelijkertijd in aanbouw.<sup>25</sup> Sommige buitengewoon vaardige kunstenaars hadden veel klandizie bij de elite van Memphis.

Laten we weer terugkeren naar het maakproces van de reliëfs. Nadat de beeldhouwer klaar was met het uitwerken van de voorstellingen, werden de oppervlakten verder opgeschuurd. Lichte krassen op het verder gladde oppervlak zijn daar de stille getuigen van. Die krassen schijnen door de later aangebrachte witte verflaag heen. Het is opvallend dat lang niet alle muren met reliëf deze schuurbehandeling ondergingen. Zoals eerder opgemerkt, zien we nog beitelsporen van de veel eerdere egaliseringsfase in de hoger gelegen delen van de uitgewerkte reliëfs. Die zijn dus nooit weggewerkt. Zulke voorbeelden maken goed duidelijk dat individuele kunstenaars heel flexibel waren met de *chaîne opératoire*. In bepaalde gevallen kon de kunstenaar besluiten een bepaalde fase over te slaan. Het wel of niet opschuren van de reliëfs maakte blijkbaar niet veel verschil. De beitelsporen zijn dan ook nauwelijks zichtbaar in de reliëfs die uiteindelijk van kleuren werden voorzien.

## FINISHING TOUCH

Dat brengt ons naar de laatste fase, die overigens lang niet altijd werd toegepast, namelijk het aanbrengen van kleur. Om te beginnen werden de muren in hun geheel van een witte coating ('whitewash') voorzien (afb. 9). Die laag is goed zichtbaar op het reliëffragment dat de staande figuur van Ry toont. De schilder bracht vervolgens alle andere kleuren aan. In het voorbeeld zien we dat het lichaam van Ry dat niet door zijn kilt bedekt wordt, een roodbruine kleur kreeg.

Het aanbrengen van kleur vormde in principe de *finishing touch*. Toch zijn er genoeg voorbeelden van reliëfs die zelfs na dat laatste stadium verdere bewerking ondergingen. Het graf van Maya toont een dergelijk voorbeeld. Maya was één van de hoogste bestuurders uit de regering van Toetanchamon en daarmee een andere tijdgenoot van Ry. In diens graf in Sakkara zien we een kaalgeschoren offerdrager die na voltooiing alsnog een pruik kreeg (afb. 10). De beeldhouwer bracht een dunne laag pleisterwerk aan, op en rond het hoofd van de offerdrager, en voerde de pruik daarin uit. In de loop van de tijd heeft een deel van het pleisterwerk losgelaten. Daardoor zien we nu een klein stukje van het oor dat lang door de pruik verborgen werd. Dit voorbeeld benadrukt nog maar eens dat we de operationele volgorde of *chaîne opératoire* niet als al te rigide moeten beschouwen en dat het 'leven' van een reliëf nooit echt voltooid is.



↑ Afb. 9  
Kleur in het graf van Ry:  
detail van de staande  
grafeigenaar. Foto: Rijks-  
museum van Oudheden,  
Leiden/Anneke de Kemp.

↓ Afb. 10  
Reliëf in het graf van Maya  
met de voorstelling van  
een offerdrager, wiens  
pruik later is toegevoegd.  
Foto: auteur.



## EINDNOTEN

- 1 Simpel gezegd de studie van de inhoudelijke betekenis van de voorstellingen.
- 2 In de woorden van Dimitri Laboury (2012), 203-206, een 'archaeology of art' (archeologie van kunst).
- 3 Zo'n benadering is nog niet heel wijdverbreid in de egyptologie. De studie van het maakproces van dingen is daarentegen vrij goed geïntegreerd in de archeologie. Zie: Laboury, D., 'Tracking Ancient Egyptian artists, a Problem of Methodology. The Case of the Painters of Private Tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty', in K.A. Kóthay (red.), *Art and Society: Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13-15 May 2010* (Boedapest, 2012) 199-208; Laboury, D., Devillers, A., 'The Ancient Egyptian Artist: A Non-existing Category?', in D. Candelora, N. Ben-Marzouk, K.A. Cooney (red.), *Ancient Egyptian Society: Challenging Assumptions, Exploring Approaches* (Londen, 2022) 163-181.
- 4 Dat betekent een tijdspanne van ongeveer 1339-1310 v.Chr. In egyptologentaal is dat de late 18<sup>e</sup> dynastie. Voor het graf van Ry, zie vooral: Staring, N., 'The Late Eighteenth Dynasty Tomb of Ry at Saqqara (Reign of Tutankhamun). Horemheb's Chief of Bowmen and Overseer of Horses Contextualised', *Rivista del Museo Egizio 4 (RiME 2020)* 16-61. Deze studie is ook online te raadplegen: DOI: 10.29353/rime.2020.2994. De observaties die ik in dit artikel presenteer, zullen uitgebreider worden gepubliceerd in: Raven, M.J. et al., *Five New Kingdom Tombs at Saqqara*, hoofdstuk 4.
- 5 Deze generaal zou later koning worden, wat een zeer ongebruikelijk carrièrepad was. Als koning liet Horemheb een nieuw graf aanleggen in de Vallei der Koningen in Thebe-West. Dat graf kreeg in de moderne tijd nummer KV 57. Het graf van Horemheb in Sakkara werd gebruikt voor de begraving van zijn vrouw (Amenia-)Moetnodjmet.
- 6 Raven, M.J., Aston, B.G., Horáčková, L., Picchi, D. en Bleeker, A., 'Preliminary report on the Leiden Excavations at Saqqara, Season 2013: The Tombs of Sethnakht and an Anonymous Official', *Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap "Ex Oriente Lux" 44 (JEOL 2013)* 3-21.
- 7 Raven, M.J., Weiss, L., Aston, B.G., Inskip, S. en Warner, N., 'Preliminary Report on the Leiden-Turin Excavations at Saqqara, Season 2015: The Tomb of an Anonymous Official (Tomb X) and Its Surroundings', *JEOL 45 (2015)* 3-17.
- 8 Geïntroduceerd door Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole, I: technique et langage* (Parijs, 1964).
- 9 Denk aan het graf van de eerder genoemde koning Horemheb in de Vallei der Koningen (KV 57).
- 10 Raven, M.J., et al., *The tombs of Ptahemwia and Sethnakht at Saqqara* (Leiden, 2020).
- 11 Voor het begrip kunstenaar met betrekking tot het oude Egypte, verwijs ik graag naar: Laboury, 'Tracking Ancient Egyptian Artists', in Kóthay (red.), *Art and Society* (2012) 199-208.
- 12 Wie goed kijkt, onderscheidt de sporen van twee soorten beitels. Het ene spoor is gevormd door een puntbeitel en het andere spoor door een beitel met een breder blad.
- 13 Ik wil de lezer vooral verwijzen naar de volgende twee recente studies: Pieke, G., 'The Evidence of Images: Art and Working Techniques in the Mastaba of Mereruka', in N. Strudwick en H. Strudwick (red.), *Old Kingdom, New Perspectives: Egyptian Art and Archaeology 2750-2150 BC* (Oxford, 2011) 216-228; Stupko-Lubczynska, A., 'Masters and Apprentices at the Chapel of Hatshepsut: Towards an Archaeology of Ancient Egyptian Reliefs', *Antiquity 96/385 (2022)* 85-102. Pieke's onderzoek richt zich op de reliëfs in het Oude Rijks mastabagraf van Mereruka in Sakkara en dat van Stupko-Lubczynska op de reliëfs in de kapel van Hatsjepsoet in de dodentempel van deze koningin uit de vroege 18<sup>e</sup> dynastie in Thebe-West (Deir el-Bahari).
- 14 Raven, *Ptahemwia and Sethnakht*, figs. III.18, III.21.
- 15 Vergelijk de observaties in Stocks, D., *Experiments in Egyptian Archaeology. Stoneworking Technology in Ancient Egypt* (Londen, 2003) 31.

- 16 In het graf van Horemheb (in Sakkara) is een dergelijke schuursteen van graniet gevonden, zie: Schneider, H.D., *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-chief of Tut'ankhamūn, II: A Catalogue of the Finds* (Leiden/Londen, 1996) 52, cat. 334e, pl. 34 (afmetingen: 5 x 17 x 15 cm). Schuren gebeurde veelal in combinatie met water.
- 17 Deze lijnen zijn goed zichtbaar in het onvoltooide noordelijke deel van de oostelijke muur van de open hof van het graf van Ptahemwia, zie Raven, *Ptahemwia and Sethnakht*, 94-98, scènes 15 en 16.
- 18 Bryan, B. 'Painting Techniques and Artisan Organization in the Tomb of Suemniwet', in W.V. Davies (red.), *Colour and Painting in Ancient Egypt* (Londen, 2001) 63-72. Bryan (p. 70) beargumenteert dat rasters vooral bedoeld waren voor doorsnee kunstenaars en leerlingen (in tegenstelling tot de meesters).
- 19 Staring, *RiME* 4 (2020).
- 20 Zie bijvoorbeeld Baines, J., 'Techniques of Decoration in the Hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos', *Journal of Egyptian Archaeology* 75 (*JEA* 1989) 13-30; Bryan, 'Painting Techniques', in Davies, *Colour and Painting* (2001) 63-72; Pieke, 'The Evidence of Images', in Strudwick en Strudwick, *Old Kingdom, New Perspectives* (2011); Hartwig, M., *The tomb Chapel of Menna (TT 69): The Art, Culture and Science of Painting in An Egyptian Tomb* (Caïro, 2013); Stupko-Lubczynska, 'Masters and Apprentices', *Antiquity* (2022).
- 21 De eerder genoemde studie van Stupko-Lubczynska (2022, 90) naar de kapel van Hatsjepsot in Deir el-Bahari concludeert dat de voorstellingen eerst werden aangebracht en de teksten daarop volgden. Ook oppert ze de mogelijkheid dat teksten door een schrijver werden aangebracht.
- 22 Het is niet helemaal duidelijk waarom dit teken enkel in de twee rechter kolommen is opgenomen. Hetzelfde woord is immers ook in de linker kolommen opgenomen, maar daar zien we geen spoor van dit teken.
- 23 De beeldhouwers zullen (een combinatie van) metalen beitels en gereedschappen van lithisch materiaal (stukjes vuursteen) gebruikt hebben om de fijne details uit te werken.
- 24 Zie Pieke, 'The Evidence of Images', in Strudwick en Strudwick, *Old Kingdom, New Perspectives* (2011) 217.
- 25 Dit onderwerp wordt verder uitgediept in: Staring, N., 'The Memphite Necropolis through the Amarna Period: A Study of Private Patronage, Transmission of Iconographic Motifs, and Scene Details', in F. Coppens (red.), *Continuity, Discontinuity and Change: Perspectives from the New Kingdom to the Roman Era* (Praag, 2021) 13-73.