

Radboud Universiteit



‘Marmere beelden der Konstrijke Outheid’

Onderzoek naar de receptie van antieke beelden in de zeventiende-eeuwse
Nederlandse schilderkunst

Student: Nicky Van Deursen
Student nr.: 4351282
Opleiding: Master Kunst- en Cultuurwetenschappen, Kunstgeschiedenis
Opdracht: Masterscriptie
Datum: augustus 2015
Begeleider: Prof. dr. Volker Manuth

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Stand van de wetenschap	5
Hoofdstuk 1:	
Zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars en antieke sculpturen	8
Hoofdstuk 2:	
Bronnen en opvattingen over antieke beelden in de zeventiende-eeuwse Nederlanden	14
Hoofdstuk 3:	
De weergave van antieke beelden op zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen	25
Hoofdstuk 4:	
Betekenis en functie van antieke beelden op schilderijen	37
Hoofdstuk 5:	
Receptie van antieke beelden in de achttiende eeuw	46
Conclusie	52
Geraadpleegde literatuur	54
Lijst van afbeeldingen	56
English abstract	75

Inleiding

Tijdens mijn studieperiode heeft de nadruk vrijwel altijd gelegen op de schilderkunst en zijn er weinig cursussen geweest waarin de beeldhouwkunst centraal stond. Na het volgen van een projectgroep over renaissance sculptuur is mijn interesse in deze discipline binnen de beeldende kunsten gegroeid. In de serie colleges en opdrachten kwam naar voren dat een aantal renaissancebeeldhouwers beïnvloed is geraakt door antieke beelden die in de vijftiende en zestiende eeuw zijn opgegraven in en rond Rome. Het leek erg voor de hand liggend dat ook schilders uit deze periode en uit latere periodes, zoals bijvoorbeeld de zeventiende eeuw, geïnspireerd moeten zijn geraakt door de antieke beelden. Over de relatie tussen antieke sculptuur en zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst was vrijwel niets te vinden en dit was in mijn ogen vrij opmerkelijk. Na het bekijken van een paar zeventiende-eeuwse schilderijen van Gerard de Laresse (1640-1711), waarop enkele antieke beelden waren afgebeeld, werd duidelijk dat zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars wel degelijk bekend waren met antieke beelden. Aan de hand van deze constatering werd besloten om onderzoek te doen naar de receptie van antieke beelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw.

In dit onderzoek staan de volgende vragen centraal: Welke antieke beelden waren er bekend in de zeventiende eeuw en wat waren de belangrijkste bronnen voor Nederlandse kunstenaars? Welke antieke sculpturen zijn het meest afgebeeld en waarom juist die beelden? Met welke reden werden antieke beelden afgebeeld op schilderijen? Op welke manieren zijn de beeldhouwwerken weergegeven? Al deze vragen dragen bij aan de beantwoording van de hoofdvraag van dit onderzoek: hoe werden de beelden uit de klassieke oudheid gerecipieerd in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw?

In het eerste hoofdstuk zal worden gekeken naar de zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars die naar Rome zijn afgereisd en daar met eigen ogen de antiek beelden hebben bestudeerd. Er zal besproken worden op welke manier zij de beelden hebben vastgelegd en hun kennis hierover hebben verspreid. Vervolgens zal besproken worden welke bronnen over antieke beelden beschikbaar waren voor de Nederlandse schilders van de zeventiende eeuw. Zowel geschreven teksten als visuele bronnen over deze beelden en kopieën zullen worden behandeld. In het derde hoofdstuk zal het gebruik van antieke beelden op schilderijen worden behandeld. Tevens wordt onderscheid gemaakt tussen de verschillende genres in de schilderkunst; portret, historie, landschap en stillevens. Daarnaast zal worden besproken welke antieke beelden het meest gebruikt werden

door de Nederlandse schilders. In het vierde hoofdstuk zal worden onderzocht of de beelden een belangrijke functie hebben op de schilderijen of dat ze puur decoratief zijn. Vervolgens zullen de redenen om antieke beelden op schilderijen af te beelden worden behandeld. Tot slot zal een aantal vroeg achttiende-eeuwse schilderijen met antieke beelden worden besproken, om na te kunnen gaan of de receptie ervan veranderd is ten opzicht van eerdere generaties uit de zestiende en zeventiende eeuw.

Stand van de wetenschap

Over het algemeen is niet uitgebreid onderzocht op welke manier antieke sculpturen werden gerecipieerd in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. In de stand van de wetenschap zal kort besproken worden welke literatuur er over dit onderwerp verschenen is en wat daarin ontbreekt.

In het verleden is onderzocht welke invloed de antieke beelden hadden op beeldhouwers, maar is er weinig tot geen aandacht besteed aan de invloed op de schilderkunst. In *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* van Francis Haskell en Nicholas Penny uit 1981 wordt beschreven welke impact de antieke vondsten uit Rome hadden op renaissance kunstenaars en met name op beeldhouwers en tekenaars. De auteurs bespreken op welke manieren de beelden werden verzameld en gekopieerd en hoe ze werden verhandeld. Achterin het boek is een catalogus opgenomen waarin bekende antieke beelden die in Italië zijn opgegraven terug te vinden met informatie over jaartallen, kopieën en de eerste verzamelaars. De antieke beelden werden geliefd door kunstenaars, kunstliefhebbers, verzamelaars en hovelingen. Kunstenaars bestudeerden de antieke beelden en maakten er tekeningen van. De Nederlandse kunstenaars Maarten van Heemskerck (1498-1574) en Hendrick Goltzius (1558-1617) zijn beide naar Rome geweest en hebben een aantal schetsen en later gravures van antieke beelden gemaakt, die zij mee terug namen naar de Nederlanden.¹ Een aantal van deze tekeningen is opgenomen in *Taste and the Antique*. Tevens worden er in dit boek voorbeelden van schilderijen gegeven waarop antieke beelden zijn afgebeeld van onder andere Willem van Haecht (1593-1637) en Michael Sweerts (1618-1664) die door de auteurs enkel gebruikt worden om aan te tonen dat er veel interesse was voor de klassieke sculptuur.² Er wordt niet ingegaan op welke manier de beelden schilders beïnvloedden en hoe kunstenaars de sculpturen hadden afgebeeld en waarom juist op die manier.

Dat zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse kunstenaars in aanraking kwamen met antieke beelden blijkt uit Seymour Slive's boek *Dutch Painting 1600-1800* uit 1995. In het hoofdstuk *Historical Background, Trends of Criticism and Collecting* wordt de tekenaar Jan de Bisschop (1628-1671) en zijn boeken, *Icones* en *Paradigmata* vol tekeningen naar Griekse en Romeinse sculptuur besproken. Dit boek diende als voorbeeld voor kunstenaars en verzamelaars en was een belangrijke bron over antieke beelden. Slive bespreekt vervolgens dat Caspar Netscher (1639-1684) en Jacob Ochtervelt

¹ Haskell, Penny 1981, pp. 11-13.

² Ibidem, pp. 34-36.

(1634-1682) in het bezit waren van een kopie van de *Icones* en dat de antieke beelden die op hun schilderijen zijn afgebeeld, gebaseerd zijn op de voorbeelden van De Bisschop.³ Slive gaat verder niet op dit onderwerp in, maar er moeten zeker meer schilders zijn geweest die antieke beelden op hun schilderijen hebben afgebeeld.

In 1999 schreef Guido Jansen een artikel over het schilderij *het offer van Iphigenia* van Arnold Houbraken (1660-1719), dat 1690-1700 is gedateerd en waarop een antiek beeld is afgebeeld. In dit artikel werd de iconografie van het schilderij beschreven en heeft de auteur uitgezocht welk beeld Houbraken heeft afgebeeld. Het bleek de *Flora Farnese* te zijn, die door de kunstenaar voorzien is van attributen van Diana, de maansikkel en de jachthoorn, zodat het beeld in de afgebeelde voorstelling zou passen. Vervolgens legt de auteur uit dat de *Flora Farnese* een beroemde antieke sculptuur was die bij veel zeventiende-eeuwse kunstenaars bekend was, doordat het onder andere door de Franse schilder François Perrier (1590-1650) was opgenomen in zijn boek over de honderd meest beroemde antieke sculpturen *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* (Rome 1638).⁴ Dit artikel is het enige voorbeeld waarbij onderzocht is welk antiek beeld er is afgebeeld en hoe de kunstenaar hiermee bekend was.

In 2010 verscheen de tweede editie van *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, geschreven door Phyllis Pray Bober en Ruth Rubenstein. De eerste editie werd in 1986 uitgegeven en was een belangrijk handboek met informatie over antieke beelden en de manier waarop renaissancekunstenaars in aanraking kwamen met deze kunstwerken. Het boek bestaat uit twee gedeeltes. Ten eerste bevat het een introductie waarin wordt beschreven welke antieke beeldhouwwerken er bekend waren ten tijde van de renaissance en hoe Italiaanse kunstenaars door deze kunst werden beïnvloed. Daarnaast bevat het een catalogus met antieke beeldhouwwerken en tekeningen en kunstwerken van met name Italiaanse kunstenaars die gebaseerd zijn op de klassieke beelden. Bober en Rubenstein geven per beeldhouwwerk uitvoerige beschrijvingen en informatie over de herkomst en representaties in andere kunstwerken. In de versie van 2010 hebben zij nieuwe informatie toegevoegd en een aantal verbeteringen aan de tekst aangebracht, zodat het handboek weer up to date zou zijn. Dit boek richt zich op de invloed van antieke beelden op renaissancekunstenaars en geeft informatie over enkele Nederlandse zestiende kunstenaars, zoals Van Heemskerck en Goltzius, maar zegt niets over zeventiende-eeuwse kunstenaars.

³ Slive 1995, p. 296.

⁴ Jansen 1999, p. 96.

Van 11 maart tot en met 31 mei 2015 was de tentoonstelling *Het klassieke ideaal* in het Teylers Museum te Haarlem te zien. In deze tentoonstelling waren tekeningen, prenten en een enkel schilderij van of met antieke beelden te zien van kunstenaars uit de periode 1500-1900. De bijbehorende tentoonstellingscatalogus *Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal* geeft meer informatie over het hoe en waarom kunstenaars gedurende de genoemde periode antieke beelden natekenden. In de essays werd onderscheid gemaakt tussen Italiaanse, Franse en Nederlandse kunstenaars, om duidelijk te maken vanuit welk standpunt zij de antieke beelden vastlegden en op welke manier zij dit precies deden. Enkele belangrijke Nederlandse kunstenaars die naar Rome zijn geweest en veel tekeningen en prenten naar antieke sculpturen hebben gemaakt, zoals Maarten van Heemskerck en Hendrick Goltzius, worden uitvoerig besproken in de catalogus. In deze publicatie wordt echter zeer kort beschreven op welke manier de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars antieke beelden in hun werken verwerkten en wordt een klein aantal schilderijen genoemd als voorbeeld. Het betreft werken van Michael Sweerts, Jan de Bisschop (1628-1671) en de Bambocciati.

1. Zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars en antieke sculpturen

Voordat onderzocht kan worden op welke manier de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars antieke beelden op hun schilderijen weergeven, is het van belang om naar de eerste generatie kunstenaars te kijken die naar Italië afreisden en in aanraking kwamen met de klassieke beeldhouwkunst. In de zestiende eeuw groeide de belangstelling voor kunst en cultuur van de klassieke oudheid en daarom is deze periode van belang voor het onderzoek naar de receptie van antieke beelden op zeventiende-eeuwse schilderijen. In dit hoofdstuk wordt besproken wie de belangrijkste Nederlandse kunstenaars waren die naar Italië zijn geweest en welke antieke beelden zij precies bestudeerden en kopieerden op papier. Tevens worden enkele belangrijke zestiende-eeuwse bronnen besproken die van belang waren voor de verspreiding van kennis over antieke beelden.

1.1 Antieke beelden en visuele bronnen in de zestiende eeuw

Francis Haskell en Nicholas Penny hebben in 1981 een overzicht van beroemde antieke beelden die bekend waren in de periode 1500-1900, opgenomen in hun publicatie *Taste and the Antique*. Kort samengevat kan gezegd worden dat de meest bekende sculpturen uit de antieke periode zoals: *Apollo Belvedere*, *Diane op jacht*, *Laocoön*, *Discobolus* en *Hercules Farnese* opgegraven waren in de vijftiende en zestiende eeuw. Deze beelden vormden belangrijke bronnen van inspiratie voor kunstenaars zoals Donatello en Michelangelo, die beide studies naar antieke beelden hebben gemaakt.⁵ Veel zestiende- en zelfs vijftiende-eeuwse Italiaanse kunstenaars tekenden antieke monumenten en beeldhouwwerken om de kunst van de klassieken te bestuderen. De vroegste tekeningen naar antieke beelden zijn gemaakt door Pisanello (ca. 1395-1455) en Andrea Mantegna (ca. 1431-1506). Beide kunstenaars tekenden de beelden tot in het kleinste detail na, zoals ze er daadwerkelijk uitzagen. Pisanello tekende onder andere het *Ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius* en de *Dioscuren of Paardentemmers*. Mantegna tekende scènes van de *Zuil van Trajanus*.⁶ Voor de Italiaanse kunstenaars was het redelijk eenvoudig om in aanraking met de antieke kunst te komen, omdat de meeste beelden te bezichtigen waren in openbare collecties van onder andere de Medici familie, de Della Valla familie en van de pausen te Rome.⁷ Deze collecties konden door kunstenaars worden bezocht voor hun studie naar de antieke sculptuur.

⁵ Haskell, Penny 1981. pp. 133-341. (Catalogus van antieke beelden)

⁶ Aymonino, Lauder 2015, pp. 19-22.

⁷ Haskell, Penny 1981, pp. 7-11.

De vraag is hoe de Nederlandse kunstenaars in deze periode en daarna in aanraking konden komen met de antieke beelden. In de Nederlanden waren er in de zestiende eeuw namelijk geen originele antieke beelden te zien. Wel waren er in de vijftiende en zestiende eeuw veel prenten in omloop van de antieke beelden die in Rome werden opgegraven. Deze prenten werden voornamelijk gemaakt door Italiaanse graveurs uit deze periode, waaronder Marcantonio Raimondi (1480-1534), en werden verspreid door heel Europa, waardoor de antieke beelden beroemd werden. Tevens ontstonden er in deze periode 'Romeinse schetsboeken', waarin tekeningen van beelden, ornamenten, grotesken en delen van architectuur werden verzameld en uitgegeven. Deze schetsboeken hadden als doel het verspreiden van kennis over de antieke kunst, maar bevatten tevens tekeningen naar werken van renaissancekunstenaars die geïnspireerd raakten door de kunst van de Oudheid.⁸

1.2 Nederlandse kunstenaars in Italië, de Romanisten

Ondanks het gegeven dat er vele prenten naar antieke beelden verschenen, hebben meerdere Nederlandse kunstenaars in de zestiende eeuw een reis naar Italië gemaakt om de beeldhouwwerken met eigen ogen te bestuderen. Deze kunstenaars, vaak schilders en tekenaars uit zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden, worden Romanisten genoemd, omdat ze naar Rome reisden. De eerste Zuid-Nederlandse kunstenaar die naar Rome ging om antieke beelden te tekenen, was de Vlaamse schilder Jan Gossaert (c. 1478-1532). In 1509 vergezelde hij zijn opdrachtgever Filips van Bourgondië naar Rome op een diplomatieke missie om paus Julius II ervan te overtuigen dat de prinsen van Bourgondië zelf hun geestelijken mochten benoemen. Julius II en Filips waren beide erg geïnteresseerd in de kunst en cultuur van de antieke oudheid en Gossaert kreeg de opdracht om antieke beelden na te tekenen om indruk op de paus te kunnen maken om hem op die manier te overtuigen.⁹ Gossaert koos er dus niet zelf voor om naar Rome te reizen om antieke beelden te bestuderen, maar maakte deel uit van een diplomatieke missie omdat zijn opdrachtgever daarom gevraagd had, waardoor zijn reis erg bijzonder was. Gossaert heeft een groot aantal antieke beelden en gebouwen nagetekend, zoals onder andere het *Colosseum* en de *Doornuitrekker*. Gossaert tekende daarnaast tevens voeten, helmen en andere delen van antieke beelden en plaatste deze naast elkaar op één vel papier met de *Doornuitrekker* (afb. 1). Gossaert voegde iets van zijn eigen artistieke toe aan de antieke beelden die hij tekende wat onder andere terug te zien is in de weergave van de *Doornuitrekker*. De kunstenaar heeft het beeld gespierder afgebeeld dan het in werkelijkheid is en heeft het haar meer krullen gegeven. Naast deze bekende antieke werken heeft Gossaert minder bekende beelden zoals de *Apollo met de luit van de*

⁸ Ibidem, pp. 17.

⁹ Ainsworth et al. 2010, pp. 50-51.

Casa Sassi getekend (afb. 2). Volgens kunsthistorica Stephanie Schrader, die onderzoek heeft gedaan naar de diplomatieke missie van Filips en Gossaert, heeft de kunstenaar het beeld anders weergegeven dan hoe het er in het echt uitzag. Oorspronkelijk rust de rechterarm van het beeld op het hoofd en bij Gossaerts tekening steekt het in de lucht. Daarnaast heeft de kunstenaar de lier die Apollo met zijn linkerhand vasthoudt zelfs helemaal weggelaten en in plaats daarvan houdt die hand nu een deel van het gedrapeerde kleed vast. Gossaert moet veel meer tekeningen van antieke beelden gemaakt hebben, die hij mee terug nam naar de Nederlanden, maar deze zijn echter verloren gegaan.¹⁰ Gossaert zorgde er door zijn reis naar Rome en de tekeningen van antieke beelden die hij mee terugnam voor dat de Italiaanse renaissance in de Nederlanden werd geïntroduceerd, waardoor hij een belangrijk voorbeeld voor andere kunstenaars werd. Na Gossaert trokken namelijk meerdere zestiende en zeventiende-eeuwse kunstenaars naar Italië om antieke beelden na te tekenen.

De eerste Noord-Nederlandse kunstenaar die naar Rome trok was Jan van Scorel (1495-1562). Hij verbleef in Rome in de periode 1522-1524 en werkte in dienst van de Nederlandse paus Adrianus VI als conservator van oudheden in het Vaticaan.¹¹ In tegenstelling tot Gossaert heeft Van Scorel zelf de keuze gemaakt om naar Italië te reizen, waar hij later voor verschillende opdrachtgevers heeft gewerkt. De kunstenaar moet veel antieke beelden hebben gezien tijdens zijn reis en werkzaamheden als conservator in het Vaticaan, waarvan hij zeker tekeningen moet hebben gemaakt. Voor zover bekend zijn er geen tekeningen naar antieke beelden van Van Scorel overgebleven. De kunstenaar verwerkte wel antieke architectuur in zijn schilderijen en bracht de Italiaanse renaissance en kunst van de antieken mee terug naar de Nederlanden. Toen de kunstenaar terugkeerde naar Utrecht, startte hij een atelier en bracht hij zijn leerlingen in contact met de kunst van de antieken en de renaissance.¹²

Een van die leerlingen was Maarten van Heemskerck, die, geïnspireerd door zijn leermeester, ook een reis naar Italië maakte. Van Heemskerck verbleef tussen 1532 en 1536 in Rome en tekende de beroemde antieke beelden zoals de *Laocoön*, *Apollo Belvedere* en *Belvedere Torso* tot in de kleinste details na. Er bestaan tekeningen van Van Heemskerck waarop enkel de hoofden van deze antieke beelden zijn afgebeeld. Tevens maakte hij tekeningen van meerdere torso's op één tekenvel, vergelijkbaar met de werkwijze van Gossaert. Daarnaast tekende Van Heemskerck meerdere kanten

¹⁰ Ibidem, p. 52.

¹¹ Aymonino, Lauder 2015, p. 34

¹² ibidem, p. 35

van één beeld, om de houding en volume van het menselijk lichaam weer te kunnen geven.¹³ Waar Gossaert de antieke beelden af en toe aanpaste, gaf Van Heemskerck de beelden weer zoals ze er daadwerkelijk uitzagen, waardoor zijn tekeningen beschouwd moeten worden als een visuele documentatie van de antieke sculpturen. Door tekeningen van Van Heemskerck weten we dat de Nederlandse schilder ook privé collecties van rijke families in Rome zoals het *Palazzo della Valle* en *Casa Sassi* in Rome heeft bezocht, waar hij de antieke beelden heeft bestudeerd.¹⁴ De tekening van de *Casa Sassi* is bij terugkomst in de Nederlanden als prent uitgegeven (afb. 3). Op de prent zijn meerdere antieke beelden en portretbustes afgebeeld in een binnenplaats, waardoor het lijkt alsof Van Heemskerck de collectie in zijn geheel getekend heeft zoals het er destijds uit moet hebben gezien. Het meest rechterbeeld van een naakte jongeling is de *Apollo met de luit van de Casa Sassi* die in 1509 ook door Gossaert, hoewel op een andere manier, is nagetekend (afb. 2). De tekeningen van Van Heemskerck zijn door de eeuwen heen goed bewaard gebleven en het grootste gedeelte daarvan is gebundeld in twee albums. Hierdoor zijn de tekeningen van Van Heemskerck, en de prenten die er later van gemaakt zijn, wellicht de belangrijkste bronnen van visuele kennis over de antieke beelden die beschikbaar waren voor Nederlandse kunstenaars. Het is bijvoorbeeld bekend dat de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638) een aantal tekeningen van Van Heemskerck in zijn bezit had, welke hij deelde met zijn collega-kunstenaars Van Mander en Goltzius.¹⁵

Goltzius vertrok in de jaren negentig van de zestiende eeuw zelf ook naar Italië om tekeningen naar antieke beelden te maken. Toen Goltzius naar Italië vertrok, was hij al een succesvolle kunstenaar die naam had gemaakt als prentmaker in de Nederlanden en de rest van Europa. Aangekomen in Italië tekende hij met name de meest belangrijke antieke sculpturen, die tevens het meest beroemd waren. Onder andere de *Apollo Belvedere*, *De Doornuitrekker*, *Hercules Farnese* en de *Laocoön* werden door hem tot in het kleinste detail nagetekend. Hij maakte ten minste drieënveertig tekeningen naar antieke beelden in de korte periode van 7 maanden.¹⁶ In zijn onderwerpskeuze week Goltzius niet af van zijn voorgangers, maar wel in de manier waarop hij ze tekende. In tegenstelling tot Gossaert en Van Heemskerck, tekende Goltzius elk beeld op een apart blad op een groot formaat. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het gegeven dat hij de tekeningen, bij terugkomst in de Nederlanden, uit wilde geven als prenten. Uiteindelijk heeft Goltzius slechts drie prenten naar zijn eigen tekeningen uitgegeven; *Apollo Belvedere*, *Hercules en Telephus* en zijn meest

¹³ Ibidem, pp. 34-35.

¹⁴ Haskell, Penny 1981. pp. 11-12.

¹⁵ Aymonino, Lauder 2015, p. 36.

¹⁶ Ibidem, p. 107.

bekende prent, *Hercules Farnese van achteren gezien* (afb. 4).¹⁷ Op deze prent heeft Goltzius de *Hercules Farnese* van achteren weergegeven tot in het kleinste detail. Het gespierde lichaam van Hercules en de menselijke anatomie zijn duidelijk zichtbaar. Rechtsonder heeft de kunstenaar twee menselijke figuren, die het antieke beeld bewonderen, weergegeven, waarschijnlijk om de status en grootte van het beeld te benadrukken. De prenten en tekeningen van Goltzius werden meegenomen naar de Nederlanden en daar na zijn dood in 1617 uitgegeven en gekopieerd, waardoor ze beschouwd moeten worden als belangrijke zestiende-eeuwse bronnen over de antieke beelden, die tot ver in de zeventiende eeuw gebruikt werden door andere kunstenaars.¹⁸

1.2 Oorsprong van de weergave van antieke beelden op schilderijen

In de zestiende eeuw reisden Nederlandse kunstenaars voor het eerst naar Italië om de antieke beelden te bestuderen en te kopiëren. In dezelfde periode ontstonden tevens de eerste schilderijen waarop antieke sculpturen waren afgebeeld. De oorsprong van dit gebruik is zeker terug te leiden tot een Italiaanse renaissancekunstenaar, maar dat is voor dit onderzoek niet van belang. Wat wel belangrijk is om te onderzoeken, is welke Nederlandse kunstenaar voor het eerst antieke beelden op zijn schilderij heeft weergegeven. Deze kunstenaar heeft namelijk latere kunstenaars wellicht op het idee gebracht om antieke beeldhouwwerken te gebruiken in voorstellingen op schilderijen en staat aan het begin van een schilderstraditie. Het is moeilijk aan te geven welke Nederlandse kunstenaar het eerst een antiek beeldhouwwerk heeft verwerkt in zijn schilderij. Één van de vroegste Noord-Nederlandse schilderijen waarop antieke beelden zijn afgebeeld is *Lucas schildert de Madonna*, uit 1550-53 van Van Heemskerck (afb. 5) Voor dit schilderij gebruikte de kunstenaar zijn eigen tekeningen naar antieke beelden van de *Beeldenbinnentuin in de Casa Sassi te Rome* (afb. 3). De complete binnentuin van de *Casa Sassi*, inclusief antieke beelden, heeft de kunstenaar op de achtergrond van zijn schilderij afgebeeld. Achter het voornaamste tafereel van de heilige Lucas die Maria met het kind schildert, zien we een doorkijkje naar een binnenplaats met de beelden van een zittende vrouw, de staande vrouw, *Apollo met de luit van de Casa Sassi* en een torso. Dezelfde beelden zijn terug te zien op de tekening van Van Heemskerck. Deze kunstenaar, die verantwoordelijk is voor het grootste aantal tekeningen naar antieke beelden in de Nederlanden, is dus tevens één van de eersten die zijn studies gebruikte voor schilderijen. De andere genoemde zestiende-eeuwse kunstenaars, Gossaert, Van Scorel en Goltzius, hebben alle drie antieke beelden bestudeert, maar hebben geen schilderijen gemaakt waarop ze de beeldhouwwerken daadwerkelijk hebben afgebeeld. De figuren op hun schilderijen zijn wel erg gespierd en dat is ongetwijfeld

¹⁷ Leeflang en Luijten 2003, p. 124.

¹⁸ Ibidem, p. 125. Haskell, Penny 1981, p. 18.

overgenomen van de antieke beelden, waaruit blijkt dat ze degelijk beïnvloed zijn geraakt door de beelden die ze in Italië hebben bestudeerd.

Samenvattend kan worden gesteld dat de kennis over antieke beeldhouwkunst in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw sterk gegroeid is. Kunstenaars hadden in eerste instantie toegang tot prenten en tekeningen naar antieke beelden, die met name door Italiaanse kunstenaars zoals Raimondi, gemaakt en verspreid raakten over Europa. Wellicht werden Nederlandse kunstenaars door deze prenten geprikkeld om zelf naar Italië te reizen om de antieke kunst te bestuderen en na te tekenen. De belangrijkste zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars die dit deden, waren Jan Gossaert, Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck en Hendrick Goltzius. Over het algemeen hadden zij allemaal belangstelling voor de belangrijkste en tevens meest beroemde antieke kunstwerken zoals de *Apollo Belvedere*, *Belvedere Torso*, *Hercules Farnese*, *Laocoön* en de *Doomuitrekker*. Al deze beelden behoorden tot collecties die erg toegankelijk waren, anders waren ze niet door bijna alle belangrijke Nederlandse kunstenaars getekend. Gossaert en Van Heemskerck hebben beide tevens minder bekende beelden zoals de *Apollo met de luit van de Casa Sassi* getekend, waaruit blijkt dat kunstenaars ook toegang hadden tot collecties van particulieren. De kunstenaars tekenden wellicht vaak dezelfde bekende sculpturen, maar deden dit allemaal op een eigen manier. Bij terugkomst in de Nederlanden werden veel tekeningen omgezet in prenten die verspreid raakten, waardoor andere kunstenaars, die niet naar Italië zijn geweest toch de kunst van de antieken konden bestuderen. De twee kunstenaars die het meest van belang zijn geweest voor de verspreiding van tekeningen naar antieke beelden zijn Van Heemskerck en Goltzius, omdat zij de meeste werken hebben vastgelegd en omdat deze het best bewaard zijn gebleven.

2. Bronnen en opvattingen over antieke beelden in de zeventiende-eeuwse Nederlanden

De tekeningen en prenten die de zestiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars uit het vorige hoofdstuk mee terugnamen uit Italië zijn belangrijke visuele bronnen geweest voor latere generatie kunstenaars. In dit tweede hoofdstuk zullen de andere bronnen over antieke beelden die zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars tot hun beschikking hadden worden besproken, waarbij de nadruk op bronnen van eigen bodem ligt. De belangrijkste prenten, tekeningen, schetsboeken, kopieën en miniaturen naar antieke beelden die in de zeventiende eeuw gemaakt zijn komen aan bod. Als laatste volgt een korte bespreking van de theorieën van onder andere Van Mander, Samuel van Hoogstraten en Arnold Houbraken over antieke beelden.

2.1 Buitenlandse prentenboeken in de Nederlanden

Voor dit onderzoek is het van belang om te kijken naar buitenlandse bronnen over antieke beelden, omdat deze ook door Nederlandse zeventiende-eeuwse kunstenaars gebruikt werden. In de meeste gevallen hebben Nederlandse kunstenaars eerst buitenlandse prenten geraadpleegd, omdat ze pas later toegang hadden tot bronnen van eigen bodem. In het vorige hoofdstuk is bijvoorbeeld besproken dat de eerste prenten van antieke beelden gemaakt zijn door Italiaanse kunstenaars, die over de rest van Europa verspreid werden.

In de zeventiende eeuw verschenen er in Europa steeds meer boeken of bundels met tekeningen naar antieke beelden van Italiaanse en Franse kunstenaars. Een belangrijk voorbeeld, dat in de Nederlanden onder andere door Rembrandt van Rijn (1606-1669) werd gebruikt, is *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* van de Franse kunstenaar François Perrier (1590-1650) uit 1638. Perrier verbleef voor langere tijd in Rome waar hij de antieke beelden zeer precies natekende en bij terugkomst in Frankrijk omzette naar prenten. De *Segmenta* was in feite een verzameling van prenten van de beste en tevens meest bekende antieke sculpturen zoals de *Apollo Belvedere*, *Venus d'Medici* en de *Laocoön*.¹⁹ De prenten hadden een hoge kwaliteit en toonden de antieke beelden vanuit meerdere hoeken, waardoor kunstenaars de beelden van alle kanten konden bestuderen zonder ze in het echt te hoeven zien. Men vermoedt dat Goltzius zijn tekeningen van antieke beelden net als Perrier uit wilde geven in boekvorm, maar heeft dit nooit gedaan. Perriers

¹⁹ Jansen 1999, p. 96.

Segmenta bleek erg succesvol en is vaak opnieuw uitgegeven en vertaald, waarschijnlijk ook naar het Nederlands, omdat het onder andere door Rembrandt werd gebruikt.²⁰

2.2 Nederlandse prenten en uitgaven

De zestiende-eeuwse prenten en tekeningen van Van Heemskerck en Goltzius waren belangrijke bronnen voor zeventiende-eeuwse kunstenaars. Zoals eerder besproken, hadden onder andere Van Mander en Cornelisz. Van Haarlem toegang tot deze prenten. In de zeventiende eeuw verschenen er tevens nieuwe tekeningen en prenten van antieke beelden die gemaakt waren door kunstenaars uit deze periode die zelf naar Italië waren geweest.

Korte tijd nadat de Noord-Nederlandse Goltzius' reis naar Italië ging de Vlaamse kunstenaar Peter Paul Rubens (1577-1640) zelfs twee keer naar Rome om de antieke beelden te tekenen. Tussen 1601-1602 en 1605-1608 verbleef hij in de stad om de antieke sculpturen na te tekenen. In Antwerpen is Rubens in aanraking gekomen met de kunst van de antieken door de prenten van Raimondi, waardoor zijn interesse in deze kunst groeide. Rubens kopieerde de beelden tot in het kleinste detail en tekende elke sculptuur vanuit meerdere kanten om de proporties en vormen van het menselijk lichaam te kunnen bestuderen.²¹ In dit opzicht ging Rubens op dezelfde manier als Goltzius te werk, omdat beide de antieke beelden zo compleet en gedetailleerd mogelijk weer wilden geven. Enkele tekeningen naar antieke beelden verschenen in prentvorm, waar *Antiek beeld 'De getemde centaur'* een voorbeeld van is (afb. 6). Dit beeld behoorde tussen 1613 en 1660 tot de collectie van de familie Borghese en was pas enkele jaren voordat Rubens het tekende bekend. Het beeld is vanwege de herkomst tevens bekend als de *Borghese centaur*. Dit beeld werd later beroemd dan andere antieke beelden en is onder andere door Perrier gekopieerd en opgenomen in zijn *Segmenta*.²² Rubens nam zijn tekeningen mee terug naar Antwerpen, waar zijn leerlingen deze konden gebruiken om de kunst van de antieken te bestuderen. Rubens is een van de weinige zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse kunstenaars die naar Rome is geweest en waarvan tekeningen naar antieke beelden bewaard zijn gebleven.

Andere kunstenaars die in de zeventiende eeuw een reis naar Italië maakten om de antieke sculpturen te bestuderen maakten, net als Rubens, enkele prenten naar eigen tekeningen. Adriaen Backer (1635-1684), Willem Doudijns (1630-1697) en Pieter Donker (1635-1668) verbleven alle drie voor een langere periode in Rome en maakten tekeningen naar antieke beelden. De tekeningen van

²⁰ Aymonino, Lauder 2015, pp. 41-42.

²¹ Ibidem, pp. 36-37.

²² Haskell, Penny 1981, p. 179.

deze drie kunstenaars waren erg belangrijk voor de verspreiding van visuele kennis van antieke sculpturen. Ze werden namelijk gebruikt voor een uitgave met prenten van antieke beelden.²³

De *Paradigmata Signorum Veterum Icones* van Jan de Bisschop (1628-1671), tevens Johannes Episcopus genaamd, werd in samenwerking met De Lairese uitgegeven in 1671. De *Paradigmata* bevat honderd gravures en tekeningen naar antieke beelden, die volgens De Bisschop belangrijk waren voor jonge kunstenaars. Tevens bevat het tien gravures naar antieke portretbustes van onder andere belangrijke filosofen en Romeinse keizers.²⁴ De bekendste antieke beelden, zoals de *Laocoön*, *Apollo Belvedere* en *Hercules Farnese* staan afgebeeld in dit boek. Van de meeste beelden staan er meerdere tekeningen in. Van *Hercules Farnese* staan er bijvoorbeeld tekeningen in van de voorkant, achterkant en zijkant. Hierdoor konden de kunstenaars de beelden van meerdere kanten bestuderen en niet enkel van de voorkant, zoals het geval was bij de meeste tekeningen uit deze periode. In dit opzicht lijkt De Bisschop Perriers *Segmenta* als voorbeeld te hebben gebruikt voor zijn *Paradigmata*.

De Bisschop was zelf geen kunstenaar, maar een advocaat en amateur tekenaar en de uitgave bevat een klein aantal tekeningen dat door hem zelf is gemaakt tijdens zijn verblijf in Rome.²⁵ Het overgrote deel bestaat uit overgenomen gravures die gemaakt zijn door andere kunstenaars en zich bevonden in de Noordelijke Nederlanden. Het kopiëren van andermans tekeningen was volgens J. van Gelder, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar de *Paradigmata*, nodig om de uitgave samen te stellen, omdat De Bisschop tijdens zijn reis naar Rome slechts een klein aantal tekeningen van de antieke sculpturen heeft gemaakt.²⁶ Zo zijn veel tekeningen gesigneerd met Doud. Of Doudeijns en dit verwijst naar de Haagse schilder en vriend van De Bisschop, Willem Doudijns. Tevens kopieerde De Bisschop tekeningen van Backer en Donker, twee kunstenaars waarmee hij ook bevriend was. Naast tekeningen van vrienden, kopieerde De Bisschop tekeningen van andere kunstenaars die zich bevonden in Amsterdamse verzamelingen.²⁷ De Bisschop had toegang tot een groot aantal tekeningen naar antieke beelden en door deze te kopiëren en uit te geven in een boek, maakte hij ze toegankelijk voor een groot aantal kunstenaars. De schilders Caspar Netscher (1639-1684) en Jacob Ochtervelt (1634-1682) gebruikten de gravures van de *Paradigmata* als voorbeelden voor de antieke beelden op hun schilderijen, waarvoor de uitgave ook was bedoeld. De uitgave van De Bisschop bleek

²³ Aymonino, Lauder 2015, pp. 142-143.

²⁴ Van Gelder 1971, p. 218.

²⁵ Slive 1995, p. 296.

²⁶ Ibidem, p. 219.

²⁷ Van Gelder 1971, p. 219.

erg succesvol en werd in het laatste kwart van de zeventiende en gedurende de achttiende eeuw meer dan eens heruitgegeven.²⁸

2.3 Kopieën van antieke beelden in de Nederlanden

Naast de vele tekeningen en prenten van antieke sculpturen, werden de beelden zelf vaak gekopieerd volgens Haskell en Penny. De levensgrote kopieën en afgietsels van brons of van gips waren erg kostbaar, waardoor ze enkel in opdracht van vorsten gemaakt werden. Zo beschikte Karel I van Engeland (1600-1649) over bronzen kopieën van de *Doornuittrekker*, *Venus de' Medici*, en *Diana op jacht*, die tot de collectie van Hampton Court behoren.²⁹ De Franse en Spaanse hoven beschikten tevens over een aantal kopieën naar antieke sculpturen. In de Nederlanden was er in de zeventiende eeuw weliswaar een kleinschaliger hof, maar Frederik Hendrik van Oranje had vermoedelijk ook kopieën van antieke beelden in zijn paleizen in Rijswijk en Honselaarsdijk.³⁰

Naast de grote afgietsels van antieke beelden, werden er in de zestiende en zeventiende eeuw vaak kleinere kopieën gemaakt, die minder kostbaar waren. In feite waren dit miniatures van de grote werken die werden gemaakt van brons, terracotta en gips. Deze kopieën waren volgens Haskell en Penny erg in trek bij verzamelaars die de grote niet konden betalen. De miniatures werden met name in Italië vervaardigd en over Europa verspreid.³¹ Er was in de zestiende eeuw echter ook een Noord-Nederlandse kunstenaar die miniatures van de antieke beelden in Rome maakte, namelijk de Delftse beeldhouwer Willem van Tetrode (ca.1525-1580). Van Tetrode maakte een reis naar Italië waar hij in de ateliers van Benvenuto Cellini (1500-1571) en Fra Guglielmo della Porta (ca.1500-1577) werkte.³² Toen de beeldhouwer werkzaam was voor della Porta maakte hij een kunstkabinet voor een Italiaanse graaf, dat bestond uit miniatures van belangrijke antieke sculpturen en dat beschreven is door Giorgio Vasari (1511-1574):

'Guglielmo Tedesco, who, among other Works, has executed a very rich and beautiful ornamentation of little statues in bronze, imitated from the best antiques for a cabinet... Which little figures are these; the horse of the Campidoglio, those of Monte Cavallo, the

²⁸ Slive 1995, p. 296.

²⁹ Haskell, Penny 1981, p.31.

³⁰ Ibidem, p. 35.

³¹ Ibidem, p. 35.

³² Van Binnebeke 2003, p. 19.

Farnese figure of Hercules, the Antinous and the Apollo of the Belvedere, and the heads of the Twelve Emperors, with others, all well wrought and very similar to the originals.’³³

Enkele afgietsels en mallen van Van Tetrodes miniaturen waren onderdeel van het inventaris van de Zeventiende-eeuwse Delftse zilversmid Thomas Cruse. Uit het inventaris van 23 oktober 1624, vijfenvijftig jaar na de dood van Van Tetrode, blijkt dat hij inderdaad veel werken van de Delftse kunstenaar in zijn bezit had, waaronder een miniatuur van de *Farnese Hercules* en de gietvormen van ‘de twaalf keizers van Room’.³⁴ Cruse was een kunstenaar en verzamelaar van miniaturen naar antieke beelden.

Een bekendere kunstenaar en verzamelaar van kleine kopieën was Rembrandt. In een inventaris van zijn inboedel uit 1656 wordt namelijk een aantal beelden beschreven: ‘een pleijster gietsel van een griecks anticq, den statue van denden keijser agriepa, dito vanden keijser Aurelius, een antieckse laechon, een Vitellius, een Seneca, 3 a 4 antique vrouwe tronien.’³⁵ Hieruit blijkt dat Rembrandt naast zijn werk als kunstenaar tevens kopieën naar antieke beelden verzamelde. Uit beschrijvingen kan niet direct worden opgemaakt of het om grote of kleine kopieën gaat. Waarschijnlijk had Rembrandt miniaturen in zijn bezit, aangezien grote kopieën erg kostbaar waren. Uit de genoemde inventarissen blijkt dat er in de Nederlanden miniaturen van antieke beelden werden verzameld. Deze theorie wordt ondersteund door het gegeven dat er vaak miniaturen van antieke beelden zijn afgebeeld op zelfportretten van kunstenaars of schilderijen van ateliers. In een volgend hoofdstuk zullen een paar schilderijen van dit type worden behandeld.

2.4 Kunsttheorie en de waardering voor kunst van de antieken

Naast de vele tekeningen en prenten van antieke beelden, waren er in de zeventiende-eeuwse Nederlanden tevens geschreven bronnen over dit onderwerp te vinden. Dit waren met name instructies van kunstenaars en theoretici voor collega-kunstenaars waarin werd uitgelegd hoe men met de kunst van de antieken om moest gaan. Deze teksten geven inzicht in hoe theoretici in de zestiende en zeventiende eeuw dachten over antieke beeldhouwkunst en hoe dit als voorbeeld voor kunstenaars kon dienen. De belangrijkste kunstenaars en schrijvers over kunst uit deze periode: Giorgio Vasari (1511-1574), Karel van Mander (1548-1606), Peter Paul Rubens (1577-1640) en

³³ Vasari, de Vere 1915, p. 237.

³⁴ Bredius 1915, pp. 1456-58.

³⁵ ‘Rembrandts inboedel van 25 en 26 juli 1656, pp. 17-18. op de website van *Stadsarchief Amsterdam*.

http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt_prive/rembrandt_van_rijn/rembrandts_inboedel/pag17.nl.html Geraadpleegd op 3 mei 2015.

Samuel van Hoogstraten (1627-1678) hebben allemaal over antieke beelden en hun betekenis voor de kunst geschreven. In deze paragraaf wordt besproken wat hun theorieën over het kopiëren van antieke beelden zijn en welke waardering zij ervoor hadden. Te beginnen bij Vasari, omdat hij over het algemeen als de eerste kunsthistoricus wordt beschouwd en omdat hij een belangrijke bron van informatie voor Van Mander was.

Een van de eersten die over antieke beelden schreef was Vasari. In zijn *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects* beschreef hij dat vijftiende-eeuwse Italiaanse kunstenaars probeerden de kunst van de antieken te evenaren, maar daarin niet slaagden:

'Fifteenth- century artists were advancing towards the good, and their figures were thus approved according to the standards of the Works of the ancients... But they lacked a certain finish and finality of perfection in the feet, hands, hair and beards, although the limbs as a whole are in accordance with the antique... After them, indeed their successors were enabled to attain to it through seeing excavated out of the earth certain antiquities cited by Pliny amongst the most famous, such as the Laocoön, the Hercules, the Great Torso of the Belvedere, and likewise the Venus, the Cleopatra, the Apollo, and an endless number of others, which, both with their sweetness and their severity, with their fleshy roundness copied from the great beauties of nature..³⁶

Hier is uit op te maken dat kunstenaars volgens Vasari de antieke beelden moesten bestuderen om zelf betere kunstenaars te worden. Ze kwamen in de buurt van de standaard die de kunstenaars uit de antieke oudheid hadden, maar konden hen niet overtreffen. Hij noemt de beroemde beelden, die tevens vaak nagetekend zijn door Nederlandse kunstenaars, die volgens Vasari als voorbeeld dienden voor renaissancekunstenaars. Vasari heeft het hier weliswaar over renaissance beeldhouwers, maar dit citaat toont wel aan dat hij veel bewondering had voor de antieke beelden. In een volgend hoofdstuk gaat Vasari verder in op de schilderkunst en legt hij uit dat men eerst goed moet kunnen tekenen om goed te kunnen schilderen. Opnieuw zegt hij dat antieke beelden bestudeerd moeten worden, maar dit keer heeft hij het over schilders:

'In Painting, the lines are of service in many ways, but especially in outlining every figure, because when they are well drawn, and made correct and in proportion, the shadows and lights that are then added give the strongest relief to the lines of the figure and the result is

³⁶ Vasari, de Vere 1915, deel 4, pp. 81-82.

all excellence and perfection... Therefore, he who would learn thoroughly to express in drawing the conceptions of the mind and anything else that pleases him, must after he has in some degree trained his hand to make it more skilful in the arts, exercise it in copying figures in relief either in marble or stone, or else plaster casts taken from the life, or from some beautiful antique statue..³⁷

Uit het gegeven dat Vasari op het laatst van een 'mooie antieke sculptuur' spreekt, blijkt zijn hoge waardering voor de beeldhouwkunst van de klassieke oudheid.

Vasari is een belangrijke bron geweest voor Van Manders *Schilder-Boeck: waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*. Het *Schilderboeck* werd in 1604 gepubliceerd en is daarmee de eerste Nederlandse kunsthistorische uitgave. Van Manders boek is in feite de Nederlandse tegenhanger van *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects* en richt zich meer op Noord-Europese kunstenaars, maar bevat tevens informatie over kunstenaars en kunstwerken van de klassieke oudheid.³⁸ Van Mander was het echter niet helemaal met Vasari eens dat de beeldhouwkunst van de antieken superieur was aan die van de renaissancekunstenaars. In het tiende hoofdstuk over draperieën beschrijft Van Mander namelijk dat de kunstenaars van deze tijd, de renaissance, ze beter weer kunnen geven dan kunstenaars van de antieken:

'maer tot Exempel, Lakens der Antijcken vooren te stellen, wil ick gheen woorden Vergheefs ghebruycken, want sy moeten wijcken Voor die van dees tijdt, jae niet sy ghelijcken Dan van nat linnen, en hanghen als coorden, Om vervolgh, sulcke Beelden wel behoorden. Anders ghelakent te wesen bysonder, De slechtheyt heeft menich ghegheven wonder. Noyt Antijck Laken (is my niet bedrieghend' Te cleen onthoudt) en sach ick te Room binnen, Dat yet te bedien hadd', dan eenich vlieghend' Aen copen Beelden, dit waren ghelijck Goddinnen, Welcx Laken van Antijcken wel mocht winnen Den prijs, en in't nieu Palleys van Farnese, Boven op een gallery sach ick de Flora staende, Haer beeldich Laken en is vry niet leelijck..³⁹

De *Farnese Flora* is volgens Van Mander het enige antieke beeld waarbij de draperieën wel mooi waren en de lakens van renaissancekunstenaars overtrof. Uit de manier waarop Van Mander de draperieën van de *Farnese Flora* beschrijft, blijkt dat hij toch een hoge waardering heeft voor de

³⁷ Ibidem, pp. 207-208.

³⁸ Slive 1995, p. 296.

³⁹ Van Mander 1969, fol. 44v.

antiek. Van Mander is zelf in Rome geweest en heeft onder andere dit antiek beeld met eigen ogen gezien. Voor zover bekend, zijn er geen tekeningen naar antieke beelden gemaakt door Van Mander. Ze zijn in ieder geval niet bewaard gebleven. Uit het gegeven dat van Van Mander Goltzius heeft aangeraden om op latere leeftijd toch nog naar Italië te gaan om de antieke beelden te tekenen, blijkt wederom dat de schrijver van het *Schilderboek* een hoge waardering voor de antieken moet hebben gehad.⁴⁰ Van Manders *Schilderboek* bleek een belangrijke bron voor de publicaties van Van Hoogstraten en Houbraken.

Rubens was naast kunstenaar ook theoreticus en had een manuscript geschreven over schilderen en alles wat daarbij komt kijken. Deze tekst werd pas na Rubens' dood gepubliceerd door Roger de Piles (1635-1709) die het manuscript in zijn bezit had.⁴¹ Dat Rubens zijn tekst niet heeft gepubliceerd in de zeventiende eeuw, wil echter niet zeggen dat hij zijn ideeën over de antieke beelden niet gedeeld heeft met zijn leerlingen of met collega-kunstenaars. Het ligt zelfs erg voor de hand dat Rubens zijn opvattingen over antieke sculpturen heeft gedeeld met anderen. De succesvolle kunstenaar genoot namelijk veel aanzien in de hogere kringen van de samenleving⁴². Met dit in gedachte is het in het belang van dit onderzoek dat Rubens' opvattingen over antieke beelden in relatie tot de schilderkunst worden besproken. In het hoofdstuk *Imitatione Staurarium* dat Rubens in de periode 1608-1610 schreef, zegt hij het volgende over het bestuderen van antieke beelden:

'To some painters the imitation of the antique statues has been extremely useful, and to others pernicious, even to the ruin of their art. I conclude, however, that in order to attain the highest perfection in painting, it is necessary to understand the antiques, nay, to be so thoroughly possessed of this knowledge, that it may diffuse itself everywhere. Yet it must be judiciously applied, and so that it may not in the least smell of stone... He who has, with discernment, made the proper distinctions in these cases, cannot consider the antique statues too attentively, nor study them too carefully; for we of this erroneous age, are so far degenerate, that we can produce nothing like them.'⁴³

In veel opzichten deelt Rubens de mening van Vasari over antieke beelden. Ten eerste is Rubens ook van mening dat de schoonheid van de antieke beelden niet te evenaren is door de kunstenaars van deze tijd. Bij Vasari waren dat de vijftiende-eeuwse kunstenaars en Rubens heeft het over de zeventiende-eeuwse schilders. Daarnaast vindt de Vlaamse schilder dat kunstenaars de antieken

⁴⁰ Aymonino, Lauder 2015, p. 36.

⁴¹ Ibidem, p. 71.

⁴² Ibidem, pp. 36-37.

⁴³ de Piles 1743, pp. 89 en 92.

moeten bestuderen om ze te kunnen begrijpen en om betere kunstenaars te worden. Rubens waarschuwt echter kunstenaars dat kopieën nar antieken 'niet naar steen mag ruiken'. Hiermee lijkt hij te bedoelen dat de tekeningen naar antieke beelden niet op stenen sculpturen, maar op menselijke lichamen moeten lijken.

De eerstvolgende kunsthistorische publicatie van een kunstenaar en schrijver verscheen pas in 1678. Van Hoogstraten's *Inleyding tot de hooge schoole de schilderkonst* is voor een groot gedeelte een nieuwere en meer uitgebreide versie van Van Manders *Schilderboeck*.⁴⁴ Van Hoogstraten geeft net als Van Mander instructies aan kunstenaars. Op de derde pagina van zijn boek, prijst Van Hoogstraten de verzamelaars van antieke beelden, wat blijkt uit het volgende citaat:

'Leeve de gedachtenis van Laurens de Medicis die in zijn hof een Schoole voor jonge Schilders en beeltsnijders oprechte, de zelve versierende met marmere beelden, en overblijfselen der Konstrijke Outheid. Leve , zeg ik , al die de jeugd zoo de hand reiken , en hunne middelen tot zoo waerdigen onderwerp besteden ;waerin zich noch heden veel Prinsen en Kardinalen in Italiën verlustigen.'⁴⁵

Van Hoogstraten noemt de beelden uit de antieke oudheid waardige onderwerpen voor jonge kunstenaars en daaruit blijkt dat hij een hoge waardering voor deze kunst heeft. Tevens toont het aan dat de schrijver van mening is dat jonge schilders en beeldhouwers de antieke beelden zouden moeten bestuderen. Een groot verschil van de opvattingen van Van Mander, die hem geïnspireerd heeft zijn boek te schrijven, is echter dat Hoogstraten van mening is dat de kunst van de antieken wel superieur is aan die van de renaissancekunstenaars. Dit blijkt uit het volgende citaat uit hoofdstuk drie van het achtste boek *Hoe de schoonheit bij d'ouden is betracht*:

'...Want dit blijkt noch in d'overblijffels, die men noch hier en daer verspreyt vind, en voornaementlijk binnen Roome, dat de schoonheit by henlieden niet alleen met grooten arbeyt naegetracht, maer ook gelukkiglijk gevonden is... Daer ziet men den schoonen *Apollo* in 't *Belvideer*, als uit den Hemel gevallen; en den Trojaenschen *Laokoon* van ouderdom en zorgen vermageret: de Grieksche *Venus* op *Monte Trinita*, en *Latone* met haer ongelukkige dochters, den volmaekten *Herkules*, en behaeglijke *Flora* in 't paleis van *Fameze*. Elders *Faunus*, den jeug digen *Bacchus*, en ontallijke andere, welkers schoonheden machtich genoeg zijn, om de konstliefdige geesten tot zich te trekken, uit d'alderafgelegenste

⁴⁴ Slive 1995, p. 296.

⁴⁵ Van Hoogstraten 1969, p. 3.

gewesten. Deeze overblijfsels der vernuftige, maer verstorvene eeuwen, hebben Italien, in 't vernieuwen der tijden, als Fakkelen, in de duisterheyd der konst weer eerst doen zien..⁴⁶

De schrijver prijst de schoonheid van de antieke beelden en noemt enkele bekende werken zoals de *Apollo Belvedere*, *Hercules* en *Flora Farnese*. In de laatste zin laat hij blijken dat de overblijfselen van de kunst van de antieken de Italiaanse kunstenaars van de renaissance geïnspireerd hebben en echte kunst hebben laten zien.

2.5 De rol van antieke beelden in de opleiding van de kunstenaar

De hierboven besproken auteurs, Vasari, Rubens en Van Hoogstraten, deelden de opvatting dat kunstenaars de beelden van de antieken moesten bestuderen om betere kunstenaars te kunnen worden. De eerste ateliers en tekenscholen waarin dit idee werd toegepast, werden opgericht in Italië. Volgens de Italiaanse theorie was 'disegno', het tekenen, één van de belangrijkste onderdelen van de opleiding van kunstenaars. Voor men schilderen kon worden, moest eerst geleerd worden hoe men moest tekenen. Vasari richtte in 1563 de Accademia del Disegno op in Florence, waar nieuwe schilders werden opgeleid door onder andere antieke beelden te bestuderen. Kunstenaars moesten de antieken imiteren door de sculpturen of afgietsels ervan na te tekenen. Kunstenaars leerden naast het imiteren van de menselijke anatomie onder andere ook over perspectief. Naast de academies werden er in Italië tevens particuliere scholen opgericht, waar kunstenaars leerden het menselijk lichaam te tekenen aan de hand van het kopiëren van antieke beelden of afgietsels daarvan.⁴⁷

In de zestiende, maar zeker in de zeventiende, eeuw was het bestuderen van antieke beelden, door deze na te tekenen, tevens een belangrijk onderdeel geworden van de opleiding van jonge kunstenaars in de Nederlanden. In ateliers en tekenscholen leerden gevestigde kunstenaars het vak aan hun leerlingen. Een vast onderdeel van die opleiding was dan ook het bestuderen van antieke beelden, die werden nagetekend van tekeningen uit modelboeken en van gipsen afgietsels.⁴⁸ Antieke sculpturen waren voorbeelden van perfecte schoonheid en waren de belichaming van de ideale menselijke anatomie, waarvan jonge kunstenaars veel konden leren.

De meest bekende tekenschool, of kunstacademie, in de Nederlanden bevond zich in Haarlem en was opgericht door Van Mander, Goltzius en Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638). Het tekenen 'naer 't leven' stond hier centraal en dat betekende dat leerlingen kopieën naar antieke

⁴⁶ Ibidem, pp. 290-291.

⁴⁷ Jansen, Sutton, et al. 2002, p. 17.

⁴⁸ Aymonino, Lauder 2015, p. 39.

beelden moesten imiteren. Daarnaast werd er waarschijnlijk ook getekend naar levende naakten modellen, dat in deze periode vrij omstreden was. Van Haarlem had een groot aantal gipsen kopieën naar antieke beelden in zijn bezit en deze dienden als voorbeeld voor de leerlingen van de Haarlemse academie.⁴⁹ Andere belangrijke ateliers waar men antieke sculpturen bestudeerden werden opgericht door onder andere Abraham Bloemaert (1566-1651) te Utrecht en door Michael Sweerts te Brussel. De Zuid-Nederlandse Sweerts liet zijn leerlingen prenten van antieke sculpturen, gipsen kopieën en levende mensen natekenen als onderdeel van hun opleiding.⁵⁰ Sweerts is één van de zeventiende-eeuwse schilders die schilderijen heeft gemaakt waarop de opleiding van jonge kunstenaars is weergegeven. In het volgende hoofdstuk zal een schilderij van deze kunstenaar worden besproken, waarop te zien is hoe het er in zijn atelier en tekenschool waarschijnlijk aan toe ging.

Samengevat kan worden gesteld dat de Nederlandse schilders van de zeventiende eeuw toegang hadden tot een groot aantal bronnen over antieke sculpturen. Naast de zestiende-eeuwse prenten van hun landgenoten en van Italiaanse prentmakers als Raimondi, werd ten minste één zeventiende-eeuwse buitenlandse bron door bekende Nederlandse kunstenaars geraadpleegd, namelijk de *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* van de Franse Perrier. Deze uitgave was een belangrijke visuele bron voor kunstenaars en heeft De Bisschop geïnspireerd om zijn *Paradigmata Signorum Veterum Icones* te publiceren. Dit was waarschijnlijk de belangrijkste zeventiende-eeuwse bron voor kunstenaars, omdat het veel prenten van antieke beelden bevatte en omdat het in de Nederlanden werd uitgegeven. Naast de tweedimensionale voorbeelden waren er in de Nederlanden kopieën en miniaturen naar antieke beelden te vinden. Deze werden verzameld door kunstenaars en rijke burgers, waardoor kunstenaars de antieke sculpturen van dichtbij en van meerdere kanten konden bestuderen. Tot slot hadden schilders toegang tot een aantal geschreven bronnen die deels over antieke beelden gaan. In deze kunsttheorie werd door Vasari, Rubens en Hoogstraten beschreven dat jonge kunstenaars de antieke beelden moesten bestuderen en natekenen, om meer te leren over de menselijke anatomie en om betere schilders te worden. De studie van antieke beelden was in de zeventiende eeuw een belangrijk onderdeel van de opleiding van kunstenaars. De hierboven besproken auteurs hadden een hoge waardering voor de antieke beeldhouwkunst en waren van mening dat de kunst van deze tijd daar ondergeschikt aan was. Van Mander was eigenlijk de enige schrijver die vond dat renaissancekunstenaars over het algemeen betere beelden maakten dan hun voorgangers uit de klassieke oudheid.

⁴⁹ Jansen, Sutton, et al. 2002, pp. 17-18.

⁵⁰ Aymonino, Lauder 2015, pp. 39-40.

3. De weergave van antieke beelden op zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen

In het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden dat zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders toegang hadden tot een groot aantal afbeeldingen van en teksten over antieke beelden. In dit derde hoofdstuk zal aan de hand van enkele belangrijke of interessante schilderijen worden besproken op welke manier zij de bronnen gebruikten voor hun eigen schilderijen en hoe antieke beelden werden afgebeeld. Per genre binnen de schilderkunst wordt een aantal voorbeelden van schilderijen met antieke beelden besproken. Hiervoor is gekozen omdat bij de genres er sprake is van verschillen in de manier waarop antieke sculpturen zijn afgebeeld. Daarnaast zijn er verschillen in de hoeveelheid antieke beelden die zijn afgebeeld op de schilderijen binnen de genres. Binnen de genreschilderkunst zijn geen schilderijen te vinden waarop antieke sculpturen zijn afgebeeld. Dit is waarschijnlijk te verklaren door het gegeven dat antieke beeldhouwwerken niet passen bij het onderwerp van genreschilderijen, namelijk het dagelijks leven van burgers. Dit genre komt daarom in feite niet aan bod in dit onderzoek.

3.1 Landschappen met ruïnes en beelden

Ondanks het grote aantal bronnen, reisden er in de zeventiende eeuw veel Nederlandse kunstenaars naar Italië om de kunst van de antieken te bestuderen. Zij volgden hierin het voorbeeld van Van Heemskerck en zijn tijdgenoten. De meeste tekeningen uit deze periode bevatten Italianiserende landschappen waarop ruïnes van antieke architectuur zijn afgebeeld. Over het algemeen waren dit tekeningen van Rome en de belangrijkste ruïnes die daar te zien waren, zoals bijvoorbeeld het *Colosseum*. Kunstenaars bestudeerden naast antieke architectuur ook gebouwen en kunstwerken die door Italiaanse renaissancekunstenaars werden gemaakt. De 'Italianisanten' gebruikten deze tekeningen voor landschapschilderijen, waarop zij de bestudeerde gebouwen afbeeldden. De schilderijen tonen niet altijd de realiteit, maar zijn vaak fantasielandschappen die gebaseerd zijn op wat de kunstenaars in Italië hebben gezien.⁵¹ Op deze schilderijen van Italiaanse landschappen, zijn tevens vaak antieke beelden te zien, wat interessant is voor dit onderzoek.

Het schilderij *Grotinterieur met antieke grafmonumenten* van Carel Cornelisz. de Hooch (ca. 1600-1638) dat hij schilderde in de periode 1628-1640, is een bijzonder voorbeeld van een Italianiserend landschapschilderij (afb. 7). De Hooch heeft een grot weergegeven waarin een

⁵¹ Schatborn 2001, p. 11.

aantal antieke grafmonumenten en een portretbuste is afgebeeld en in de achtergrond is een doorkijkje naar een Italiaans landschap. In deze periode zijn er meerdere landschappen te vinden waarop grotten met daarin antieke beelden zijn afgebeeld, waardoor het beschouwd zou kunnen worden als een subgenre. De Hooch beeldde vaak portretbustes af in combinatie met complete beelden of andere antieke beeldhouwwerken. De portretbuste van De Hooch lijkt gebaseerd te zijn op de *Stervende Alexander* (afb. 8). Deze portretbuste van een jongeling die schuin naar boven kijkt wordt sinds zijn ontdekking in de zestiende eeuw aangezien voor een portret van Alexander de Grote.⁵² Beide portretbustes zijn van een jonge man met krullend haar die het hoofd schuin houdt en naar boven kijkt. De Hooch heeft het beeld van de *Stervende Alexander* niet letterlijk overgenomen, maar zijn portretbuste doet er wel aan denken.

Een voorbeeld van een schilderij waarop wel duidelijk is welk antiek beeld de kunstenaar heeft afgebeeld is het italianiserend landschap van Thomas van Wijk (ca. 1616-1624-1677) dat hij rond 1650 schilderde (afb. 9.) Op dit schilderij is namelijk de bekende *Hercules Farnese* afgebeeld, die in de zestiende en zeventiende eeuw vaak is getekend. Van Wijk heeft meerdere gebouwen en architecturale elementen afgebeeld. Aan de linkerkant is een zuilenrij weergegeven die waarschijnlijk gebaseerd is op een ruïne van klassieke architectuur. Helemaal links op het schilderij heeft Van Wijk twee antieke beelden, waaronder dus de *Hercules Farnese*, weergegeven. Het beroemde beeld staat op een grote sokkel, met daaronder een sculptuur van een liggende vrouw. Deze tweede antieke sculptuur is echter niet goed te identificeren, omdat het deels wordt afgesneden.

Jan Baptist Weenix (1621-1663) heeft veel Italiaanse landschappen geschilderd waarop antieke beelden zijn afgebeeld. Waarschijnlijk heeft hij tijdens zijn verblijf in Rome van 1642-1647 veel beelden en gebouwen uit de klassieke oudheid getekend, die hij later voor zijn schilderijen gebruikte.⁵³ Het schilderij *Italiaans havengezicht* uit 1649 is daar een goed voorbeeld van en laat twee antieke beelden, *De Dioscuren of Paardentemmers*, zien (afb. 10). De beelden staan naast een grote trap op sokkels en zijn centraal op het schilderij afgebeeld. Weenix heeft dit landschap zelf bedacht, omdat de antieke sculpturen in werkelijkheid op een van de vele heuvels van Rome staan.

⁵² Haskell, Penny 1981, pp. 134-135.

⁵³ Harwood 2002, p. 155.

Landschapsschilders tekenden niet alleen gebouwen en beelden die door renaissancekunstenaars waren gemaakt, maar beeldden deze ook af op schilderijen. Een goed voorbeeld daarvan is een schilderij dat na 1639 geschilderd is naar een voorbeeld van Weenix (afb. 11). De schilder heeft de *Sabijnse Maagdenroof* van de Vlaamse renaissancekunstenaar Jean de Boulogne, beter bekend als Giambologna (1529-1608) op een bijzondere manier afgebeeld (afb. 12). De schilder heeft het beeld op een antieke sculptuur laten lijken, dat door de eeuwen heen deels is afgebroken. Het hoofd en de arm van de maagd en delen van de knielende man ontbreken. Enkel de figuur die de vrouw wil roven is helemaal compleet weergegeven. De *Sabijnse Maagdenroof* is door de schilder op een grote sokkel geplaatst en in het midden van een Italianiserend landschap met ruïnes afgebeeld. In verhouding met de mensen die op de voorgrond zijn afgebeeld is Giambolognas sculptuur enorm groot. Dit schilderij illustreert dat renaissance sculptuur in de zeventiende eeuw net zo sterk gewaardeerd werd als antieke beeldhouwwerken en op een voetstuk werd geplaatst. In de volgende paragrafen worden meerdere schilderijen besproken waarop renaissancebeelden zijn afgebeeld, al dan niet samen met antieke beelden.

3.2 Historieschilderkunst

Het vroegste schilderij waarop antieke beelden waren afgebeeld was het in het eerste hoofdstuk besproken *Lucas schildert de Madonna* van Van Heemskerck (afb. 5). Dit schilderij behoort tot het genre historieschilderkunst, dat het meeste aanzien genoot in de zeventiende-eeuwse schilderkunst en kunsttheorie en bovenaan in de hiërarchie van onderwerpen stond.⁵⁴ De historieschilderkunst kreeg dan wellicht de meeste waardering, het is wel het genre waarbij het minst vaak antieke sculpturen zijn afgebeeld op schilderijen. De reden voor het ontbreken van antieke sculpturen op historiestukken heeft waarschijnlijk te maken met het gegeven dat veel antieke beelden goden, godinnen of belangrijke figuren uit de klassieke oudheid voorstellen. Deze figuren worden vaak als mensen afgebeeld op historiestukken, waardoor het vreemd zou zijn om daarnaast nog antieke sculpturen van die personen af te beelden. Enkele historieschilders hebben echter wel antieke beelden op hun schilderijen afgebeeld, vaak op verschillende manieren.

Het eerste voorbeeld van een historiestuk met een antieke sculptuur is een laat zeventiende-eeuws schilderij van Gerard de Lairesse uit 1685 (afb. 13). Op dit schilderij is een gedeelte van een antiek beeld afgebeeld in een nis. Enkel de benen en een stok met daaromheen een slang of tak gewikkeld

⁵⁴ Blankert, et al. 1999, p. 14.

zijn zichtbaar, waardoor moeilijk te identificeren om welk antieke beeld het hier gaat. Waarschijnlijk heeft de kunstenaar een sculptuur van een god die een rol speelt in het verhaal van Achilles afgebeeld, maar dit is niet met zekerheid vast te stellen, omdat er geen attributen te zien zijn. Het is tevens mogelijk dat De Lairese hier een zelfbedacht beeld heeft geschilderd.

Er zijn echter ook schilderijen te vinden, waarop de kunstenaars bestaande antieke sculpturen hebben afgebeeld. Een voorbeeld daarvan is *Het offer van Iphigenia* van Arnold Houbraken (1660-1719) uit de periode 1690-1700. De kunstenaar heeft een antiek beeld vrij prominent afgebeeld (afb. 14). Het beeld stelt de godin Diana voor en is afgebeeld in het midden van het schilderij, vlak boven de centrale gebeurtenis. Volgens kunsthistoricus Guido Jansen heeft Houbraken zijn Diana gebaseerd op de *Flora Farnese*. Dit antieke beeld behoorde tot de collectie van de familie *Farnese*, net als de *Hercules Farnese*, en was dankzij de vele prenten en tekeningen die ervan gemaakt zijn erg bekend in de zeventiende eeuw. In de bekende tekeningen en gravures verzamelingen was de *Flora Farnese* vrijwel altijd afgebeeld.⁵⁵ Houbraken verving de bos bloemen voor een jachthoorn en gaf het beeld een maansikkel op het hoofd om er een beeld van Diana van te maken. De schilder heeft in dit geval een bestaand antieke beeld aangepast aan het onderwerp van zijn schilderij en het niet compleet zelf bedacht zoals het geval was bij het voorbeeld van De Lairese.

Een derde manier om een antieke sculptuur af te beelden op een historieschilderij, is door het er als een mens uit te laten zien. Dit deed Rubens op zijn schilderij *De dood van Seneca* uit 1612-1613 (afb. 15). Op dit schilderij zien we de dood van Lucius Annaeus Seneca, Romeinse filosoof en literator, die door Nero verdacht werd van deelname aan een samenzwering en gedwongen werd tot zelfmoord.⁵⁶ De figuur van Seneca is door Rubens gebaseerd op het antieke beeld *Stervende Seneca of Oude visser* (afb. 16). Dit beeld is eerst door Rubens getekend tijdens zijn verblijf in Rome in 1608, waar hij het gezien heeft als onderdeel van de Borghese collectie. De tekening is later uitgegeven in prent bij terugkomst uit Rome.⁵⁷ De Seneca op het schilderij heeft exact dezelfde houding als het originele antieke beeld, maar lijkt op een echt mens. Dit schilderij past zeer goed bij de theorie van Rubens over antieke beelden, die in het vorige hoofdstuk is besproken. Hij was van mening dat 'het voor schilders nuttig was om antieke beelden te imiteren, maar dat het niet naar steen mocht ruiken.'⁵⁸ Op dit schilderij laat Rubens zien dat hij veel geleerd heeft van een antiek beeld en het zelfs kopieert, maar het als een mens heeft afgebeeld en niet als een stenen sculptuur.

⁵⁵ Jansen 1999, p. 96.

⁵⁶ Moormann, Uitterhoeve 2007, p.p. 375-376.

⁵⁷ Haskell, Penny 1981, p. 303.

⁵⁸ Aymonino, Lauder 2015, pp. 71

3.3 Portretten

In tegenstelling tot de historieschilderkunst, zijn er in de zeventiende eeuw wel tamelijk veel portretten vervaardigd waarop antieke sculpturen te zien zijn. Op zowel zelfportretten van kunstenaars als portretten van opdrachtgevers is er in de achtergrond van de schilderijen regelmatig een beeldhouwwerk weergegeven. Over het algemeen zijn er bestaande beroemde antieke beelden voor, achter of naast de geportretteerde afgebeeld. Bij dit genre zijn er tevens renaissancebeelden of beelden die geïnspireerd zijn op antieke sculpturen te zien op schilderijen.

Een goed voorbeeld van een schilderij met een renaissancebeeld is het *zelfportret* van Gerard Dou (1613- 1675) uit 1647 (afb. 17). In de studio, waar de kunstenaar zich lijkt te bevinden, is in de achtergrond een kopie naar de *Hercules en Cacus* van Giambologna (1529-1608) afgebeeld (afb. 18). Dit renaissancebeeld zou geïnspireerd zijn op een in 1583 opgegraven en gebroken Romeinse beeldengroep van twee worstelaars. Het beeld van Giambologna zou meerdere malen gekopieerd zijn en een aantal daarvan waren verspreid over de Nederlanden in de zeventiende eeuw.⁵⁹ De beeldengroep van *Hercules en Cacus* is vrij centraal weergegeven, achter de kunstenaar zelf.

Thomas de Keyser (1596-1667) schilderde een portret van een jongen waarop meerdere antieke beelden zijn te zien (afb. 19). Achter de geportretteerde zijn ditmaal twee antieke sculpturen afgebeeld, waarvan de rechter de beroemde *Hercules Farnese* voorstelt. Dit beeld bevindt zich achter een zuil of gedeelte van een gebouw, waardoor het niet in zijn geheel zichtbaar is, maar desondanks wel goed herkenbaar. De Keyser heeft de sculptuur zo afgebeeld dat we tegen de achterkant aankijken, wat hij wellicht heeft afgekeken bij de prent van Goltzius (afb. 4). Het is niet vast te stellen of het linkerbeeld een weergave is van een antieke sculptuur, of dat het een eigen creatie is van De Keyser, omdat het niet duidelijk herkenbaar is. Op de voorgrond zijn resten van antieke beeldhouwwerken of architectuur afgebeeld, waardoor het lijkt alsof de jongen zich in een ruïne bevindt.

Op een laat zeventiende-eeuws portret van een onbekende man, is tevens een origineel antieke sculptuur afgebeeld, die onderdeel vormt van de achtergrond en duidelijk minder prominent is afgebeeld (afb. 20). Op *Portret van een jonge man met beelden in achtergrond* uit het atelier van Caspar Netscher (1639-1684) is rechts achter de man in de achtergrond de beroemde *Venus d' Medici* afgebeeld. Dit beeld was in de zestiende en zeventiende eeuw een van de meest beroemde beelden

⁵⁹Catalogustekst van The Walters Art Museum website <http://art.thewalters.org/detail/7448/hercules-and-cacus/>. Geraadpleegd op 14 april 2015.

en was onder andere afgebeeld in de *Paradigmata* van Jan De Bisschop. Dit beeld is weliswaar in de achtergrond afgebeeld, maar springt toch direct in het oog doordat de geportretteerde ernaar lijkt te wijzen. De man staat voor een balustrade met daarachter een tuin met beelden. Naast de *Venus d'Medici* is een tweede beeld weergegeven, dat voor de helft wordt afgesneden, waardoor het niet te identificeren is. Vermoedelijk gaat het hier wel om een bekende antieke sculptuur wat af te leiden is uit het gegeven dat de kunstenaar ernaast de *Venus d'Medici* heeft afgebeeld.

Netscher zelf heeft in de zeventiende eeuw veel portretten met daarop antieke beelden geschilderd. Hij heeft de beelden niet met eigen ogen gezien, maar was in het bezit van De Bisschops *Paradigmata*, waardoor hij kennis had van antieke beelden.⁶⁰ *Portret van Abraham van Lennep* uit 1672 is slechts één van de vele portretten van Netscher waarop een bekende antieke sculptuur te zien is (afb. 21). Op de tafel zijn meerdere boeken afgebeeld en daarnaast bevindt zich de portretbuste van *Seneca*. In de zeventiende eeuw werd dit mannelijke portret over het algemeen beschouwd als een portret van Seneca, maar of dit ook daadwerkelijk het geval is, is niet bekend. Deze buste was erg beroemd en er werden vele kopieën naar gemaakt.⁶¹ In het eerste hoofdstuk is reeds besproken dat onder andere Rembrandt 'een Seneca' in zijn bezit had.⁶² Het is heel goed mogelijk dat Rembrandt één kopie naar deze antieke portretbuste van Seneca had. Wellicht had Netscher, of de afgebeelde persoon, Abraham van Lennep ook een kopie in zijn verzameling. Naast de buste heeft Netscher een staande sculptuur van afgebeeld, dat volgens M. Wieseman, die een biografie over de kunstenaar schreef, de Griekse schrijver Homerus voorstelt.⁶³ Het is bekend dat Netscher een uitgave van de *Paradigmata* in zijn bezit had, waardoor het voor de hand ligt dat hij de antieke sculpturen op zijn schilderij gebaseerd heeft op prenten.

3.4 Stillezens

Binnen het genre van de stillezens zijn er veel schilderijen te vinden waarop antieke beelden zijn afgebeeld. Net als bij de portretschilderkunst en landschapsschilderkunst werden er vaak beroemde antieke beelden en vrijwel geen zelfverzonnen beelden weergegeven. Een groot verschil met de andere genres is het gegeven dat er vaak meerdere beelden op één stilleven zijn afgebeeld. Op sommige schilderijen is er één antieke sculptuur afgebeeld en op andere voorbeelden wel vier of

⁶⁰ Wieseman 2002, p. 250.

⁶¹ Chong, Kloek et al. 1999, p. 186.

⁶² 'Rembrandts inboedel van 25 en 26 juli 1656, pp. 17-18. op de website van *Stadsarchief Amsterdam*. http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt_privé/rembrandt_van_rijn/rembrandts_inboedel/pag17.nl.html. Geraadpleegd op 3 mei 2015.

⁶³ Wieseman 2002, p. 250.

meer. Daarnaast valt het op dat er op stillevens vaker portretbustes of hoofden van antieke beelden te zien zijn dan complete beelden.

Een goed voorbeeld hiervan is een schilderij van Simon Luttichuys (1610-1661) uit 1646 (afb. 22). Op dit schilderij, dat een allegorie op de beeldende kunst voorstelt, zijn drie hoofden van antieke sculpturen afgebeeld op een tafel samen met andere voorwerpen. Het meest rechtse hoofd zou het portret van de klassieke filosoof Seneca voorstellen. Van de andere beelden is niet met zekerheid vast te stellen waar het afgietsels van zijn. Helemaal rechts op het schilderij is tevens een beeld van Apollo, herkenbaar aan zijn lauwerkrans en muziekinstrument, als onderdeel van een zuil afgebeeld. Dit beeld is niet gebaseerd op een bestaande sculptuur en is dus door Luttichuys zelf bedacht. Waarschijnlijk heeft de schilder de twee andere portretbustes ook zelf bedacht.

Op stillevens werd er niet alleen maar gebruik gemaakt van antieke koppen, maar soms ook van complete sculpturen. *Allegorie op het wereldse leven* van Peter Boel (1622-1674) uit 1663 is hier een mooi voorbeeld van (afb. 23). Boel heeft zowel portretbustes, als miniaturen, als grote antieke sculpturen afgebeeld op zijn stilleven. Links op de grond ligt een portretbuste van een man, die waarschijnlijk een Romeinse keizer voorstelt, wat is af te leiden aan de stijl van de kleding en haardracht. Aan de rechterkant van het schilderij liggen meerdere kleine portretbustes van zowel een man als een vrouw. Tevens ligt er een groter vrouwelijk hoofd van een antiek beeld bij, dat erg veel lijkt op het onbekende beeld van het schilderij van Luttichuys. Wellicht hebben Boel en Luttichuys de vrouwelijke portretten gebaseerd op hetzelfde bestaande antieke hoofd. Boven op de kist is een viertal miniaturen afgebeeld, maar het is niet duidelijk te zien waar het kopieën naar zijn. Naast deze kleinere beelden, heeft Boel drie grote antieke sculpturen afgebeeld in drie grote nissen die zich aan de linkerkant van het schilderij bevinden. Één van de drie beelden is geïdentificeerd als de *Pudicitia of Kuisheid*, een antiek Romeins beeld van de vrouwelijke persoonlijkheid van kuisheid die onderdeel vormt van de collectie van het Vaticaanse Museum (afb. 24).⁶⁴ De andere twee beelden zijn niet erg gedetailleerd weergegeven en slecht zichtbaar, waardoor niet kan worden vastgesteld om welke sculpturen het hier gaat. Het stilleven van Boel is erg bijzonder, omdat er vrij veel beelden zijn weergegeven.

Hoewel er op de meeste stillevens uit de zeventiende eeuw meerdere antieke beelden werden afgebeeld, zijn er ook schilderijen gemaakt met slechts één sculptuur. Op het schilderij *Vanitasstilleven met de Doornuittrekker*, is, zoals de titel al zegt, alleen de antieke sculptuur van de

⁶⁴ Ibidem, p. 252.

Doornuittrekker afgebeeld door de schilder Pieter Claesz. (afb. 25). Dit beeld was erg bekend in de zestiende en zeventiende eeuw en is vaak getekend door onder andere Gossaert en Rubens, maar is enkel sporadisch afgebeeld op schilderijen. Het beeld is omringt door verschillende voorwerpen, zoals muziekinstrumenten, boeken, een schilderspalet en een harnas. *De Doornuittrekker* is niet centraal afgebeeld in deze voorstelling, maar valt door de grootte en witte kleur erg op.

Het laatste stillevenschilderij dat hier wordt besproken is van de hand van historieschilder Caesar van Everdingen (1617-1678) en toont een buste die gebaseerd is op de *Venus d'Medici* (afb. 26). De kunstenaar heeft Venus voorzien van een lauwerkrans en bijbehorende ketting en een stuk stof over het décolleté gedrapeerd. De antieke portretbuste van de *Venus d'Medici* en dat van een kind, vermoedelijk Amor, zijn de enige objecten die zijn afgebeeld op dit schilderij en dat maakt dit werk erg bijzonder. Dit werk van Van Everdingen heeft een tegenhanger waarop een portretbuste van Adonis, de geliefde van Venus, is afgebeeld.⁶⁵ Van beide schilderijen zijn de levensgrote antieke portretbustes het hoofdonderwerp. Het schilderij van Venus en de tegenhanger zijn hierin uniek in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Daarnaast zijn het de enige twee stillevens die Van Everdingen ooit heeft gemaakt, waardoor ze nog specialer zijn.

3.5 Schilderijen van kunstkamers en ateliers

Het laatste genre dat in dit hoofdstuk zal worden behandeld zijn de interieurs van ateliers en verzamelaars. Dit is officieel geen genre, maar eerder een type schilderijen waarop vaak antieke beelden te zien zijn. Een opvallend gegeven is het feit dat de meeste, zowel niet alle, schilderijen van dit type gemaakt lijken te zijn door Zuid-Nederlandse schilders. De voorbeelden die hier besproken worden zijn in ieder geval allemaal door Zuid-Nederlanders geschilderd. Met name de kunstkamervoorstellingen zouden in zeventiende-eeuws Antwerpen ontstaan zijn volgens de auteurs van de tentoonstellingscatalogus *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*. In deze periode was er in Antwerpen sprake van een verzamelcultuur, die ontstond door toenemende rijkdom.⁶⁶ Op schilderijen van kunstverzamelingen en ateliers zijn met name bestaande antieke sculpturen afgebeeld, die gebaseerd lijken te zijn op kopieën naar originelen. Vaak is er een groot aantal antieke beelden weergegeven op dit soort schilderijen.

Het schilderij *Kunstkabinet van Cornelis van der Geest* dat Willem van Haecht (1593-1637) in 1628 maakte is een goed voorbeeld van een kunstkamervoorstelling (afb. 27). Op dit schilderij is een groot

⁶⁵ Blankert, et al. 1999, p. 216-218.

⁶⁶ Van Suchtelen, Van Beneden 2010, p. 7.

aantal bekende schilderijen en sculpturen uit de collectie van de welvarende Antwerpse koopman Cornelis van der Geest weergegeven.⁶⁷ Helemaal rechts op het schilderij, naast de deurpost met daarboven het familiewapen van de verzamelaar, is een aantal grote kopieën naar antieke beelden afgebeeld. De *Apollo Belvedere*, *Flora Farnese* en *Hercules Farnese* zijn wellicht de bekendste antieke beelden waar Van der Geest kopieën van had. Boven de deurpost, rechts naast het familiewapen is de portretbuste van *Seneca* afgebeeld, die ook te zien was op het besproken stilleven van Luttichuys. Naast de kopieën naar bekende antieke beelden, zijn er op het schilderij miniaturen naar renaissancesculpturen afgebeeld. Op de tafel in het midden van het schilderij is bijvoorbeeld een miniatuur te vinden van Giambologna's *Hercules en de Centaur*.⁶⁸ Deze kunstkamervoorstelling laat wederom zien dat antieke en renaissance sculpturen naast elkaar werden afgebeeld.

Van Haecht heeft meer van dit soort kunstkamerschilderijen gemaakt. Hij was er als het ware in gespecialiseerd. Het schilderij *Apelles schildert Campaspe* uit ca. 1630 is heel bijzonder, omdat dit het enige Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderij is waarop de *Laocoön* is afgebeeld (afb. 28). Dit beroemde beeld is vaak nagetekend en gegraveerd door zestiende en zeventiende-eeuwse kunstenaars, maar is zeer weinig op schilderijen te vinden. De *Laocoön* staat in het midden van het doorkijkje naar de andere kamer. Het beeld is zeer klein en daardoor niet heel gedetailleerd weergegeven, maar door de bijzondere vorm van de sculptuur toch herkenbaar. De *Laocoön* was een erg beroemd beeld en daarom is het erg opmerkelijk dat het beeld vrijwel niet te zien is op schilderijen. De reden hiervoor heeft waarschijnlijk te maken met het gegeven dat het een erg complexe sculptuur is. Wellicht was het voor schilders te moeilijk om het beeld op een goede manier te kunnen schilderen. Op dit schilderij zijn veel meer sculpturen afgebeeld, maar ze zijn niet allemaal even goed te identificeren. Boven de deur heeft Van Haecht de *Apollo Belvedere* afgebeeld net als op het hierboven besproken schilderij. De *Pudicitia of Kuisheid* staat afgebeeld naast de tafel met de groep portretbustes.

Naast schilderijen van verzamelingen zijn er in de zeventiende eeuw schilderijen gemaakt van kunstenaarsateliers. De kunstenaar Michael Sweerts (1618-1664) heeft van dit type meerdere schilderijen gemaakt, waarop vaak alleen maar delen van sculpturen zijn afgebeeld. Het schilderij *Een schildersatelier* dat hij maakte tussen 1646 en 1650 toont delen van bekende antieke beelden (afb. 29). In de zeventiende eeuw werden afgietsels van delen van antieke sculpturen verzameld door kunstenaars en in hun ateliers gebruikt als studieonderwerpen voor hun leerlingen. Deze afgietsels dienden als alternatief voor complete levensgrote kopieën naar antieke beelden, die voor

⁶⁷ Ibidem, p. 58.

⁶⁸ Ibidem, p. 71.

kunstenaars veel te kostbaar waren.⁶⁹ Sweerts schilderde een atelier met leerlingen die antieke beelden en levende modellen bestuderen door ze na te tekenen of te schilderen. Links op de voorgrond is een jonge man te zien die een grote anatomische figuur natekent. Daarachter is een kunstenaar voor een doek afgebeeld die een levend naakt model schildert. Reeds is besproken dat Sweerts een eigen atelier had, waardoor het mogelijk is dat hij zijn eigen leerschool voor kunstenaars heeft afgebeeld op dit schilderij. Nederlandse kunstenaars volgden hun Italiaanse collega's in de manier waarop zij hun leerlingen antieke beelden lieten bestuderen als onderdeel van hun opleiding. Sweerts verbleef voor lange periode in Rome, waar hij waarschijnlijk lid was van de Accademia di San Luca. De kunstenaar wordt in ieder geval in een aantal documenten van de Accademia genoemd.⁷⁰ Wellicht heeft Sweerts daar gezien dat meester kunstenaars hun leerlingen afgietsels van antieke sculpturen na lieten tekenen om de menselijke anatomie te bestuderen.

Dit schilderij van Sweerts was het enige zeventiende-eeuwse schilderij in de tentoonstelling *Het Klassieke Ideaal* van het Teylers Museum. In de bijbehorende catalogus *Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal* wordt het uitgebreid behandeld en is een groot aantal delen van afgebeelde antieke sculpturen geïdentificeerd:

'...The most prominent among the jumble of casts in the foreground on the right is the head of a woman, usually identified as *Niobe* from the famous Group in the Uffizi. The head of an old woman in profile at the back of the pile to the left is inspired by the Roman copy of a Hellenistic original donated in 1566 by Pius V to the Conservatori Palace and today in the Capitoline. She contrasts with the youthful beauty to her right, the head of the celebrated *Venus de' Medici*. Behind the old woman is the head of the *Laocoön*, while the rest of his body, seen from behind rests on the top of the pile of casts.'⁷¹

Op dit schilderij zijn dus delen van beroemde antieke beelden afgebeeld. Doordat Sweerts delen van de *Laocoön* heeft afgebeeld, is dit schilderij een tweede Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderij waarop het beroemde antieke beeld is afgebeeld. Verschil met het schilderij van Van Haecht is wel dat Sweerts enkel delen van de sculptuur heeft afgebeeld en niet het complete beeld.

Het laatste schilderij van dit type laat zowel bekende antieke als renaissancebeelden zien. Gerard Thomas (1663-1721) schilderde in de periode 1678-1693 *Kunstkeners in het atelier van de*

⁶⁹ Haskell, Penny 1981, p. 35.

⁷⁰ Jansen, Sutton et al. 2002, p. 18.

⁷¹ Aymonino, Lauder 2015, p. 136.

kunstenaar, waarop een interieur met meerdere kunstwerken is afgebeeld (afb. 30). Zowel schilderijen, als beeldhouwwerken en andere kunstobjecten zijn afgebeeld. Helemaal links is wederom de *Hercules Farnese* afgebeeld, die dit keer delen van beide armen mist. Dit is opmerkelijk, want voor zover bekend, miste het beeld nooit delen en is het niet gerestaureerd. Waarschijnlijk heeft Thomas de sculptuur zo weergegeven, om de ouderdom ervan te benadrukken. Naast de antieke sculptuur heeft de schilder meerdere portretbustes en koppen van beelden weergegeven. De kleine portretbuste van een man die op de grond is afgebeeld, lijkt op de eerder besproken antieke *Seneca*. In de nis van het raam dat zich achter de *Hercules Farnese* bevindt, is een miniatuur van Giambologna's bronzen *Mercurius* te zien (afb. 31). Het staat net naast de man die een tekening ophoudt en de vormen komen erg overeen met het beeld van de renaissancekunstenaar. Wederom is een sculptuur van Giambologna, net als op eerder besproken schilderijen, in combinatie met één of meerdere antieke beelden afgebeeld.

Samenvattend kan worden gesteld dat er zeker verschillen zijn in de manier van het afbeelden van sculpturen tussen de genres.. Bij de historieschilderkunst worden er vrijwel geen originele antieke beelden afgebeeld. In de portretschilderkunst zijn er vaak wel bekende beelden, zoals de *Hercules Farnes* en *Venus d'Medici* weergegeven. De kunstenaars hebben de beelden afgebeeld zoals ze er ook in het echt uitzagen. Bij de besproken stillevens hebben de meeste schilders gebruik gemaakt van bestaande antieke beelden zoals de *Seneca* en *Pudicitia*. In dit genre zijn er met name portretbustes en hoofden van bekende beelden afgebeeld. Landschapschilders hebben op diverse manieren beelden toegevoegd aan hun schilderijen van Italiaanse landschappen met ruïnes. Ze schilderden bestaande antieke en renaissancebeelden, zoals ze er daadwerkelijk uitzagen. In een enkel geval, zoals dat van Weenix, werd een renaissancebeeld, van de populaire Giambologna, afgebeeld alsof het een antiek was. De meeste echte antieke beelden werden afgebeeld binnen het bijzondere genre van kunstkamervoorstellingen en ateliers. Dit waren met name bekende beelden, waarvan verzamelaars kopieën in het bezit hadden. Binnen dit genre werden antieke beelden gecombineerd met renaissancebeelden, die onderdeel waren van een collectie.

Een opvallend gegeven is het feit dat er op de besproken voorbeelden meerdere malen beelden van de Vlaamse beeldhouwer Giambologna te vinden zijn. De voorbeelden zijn hier niet op uitgekozen, maar tijdens het nader bestuderen en beschrijven van de schilderijen kwam dit pas naar voren. Wellicht is dit te verklaren door het gegeven dat renaissancekunstenaars hun beelden vaak in de stijl van de antieken maakten en het door schilders als gelijkwaardig aan de beeldhouwwerken uit de oudheid werd beschouwd. In Rome bestudeerden kunstenaars naast antieke kunstwerken ook renaissance beelden en schilderijen, waardoor ze daar ook mee bekend waren. Daarnaast is het

mogelijk dat de afkomst van Giambologna ervoor gezorgd heeft dat zijn werk goed bekend was bij veel Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars. Wellicht zorgde zijn banden met de Nederlanden ervoor dat er meer kopieën naar werken van Giambologna te vinden waren dan naar sculpturen van Italiaanse renaissancekunstenaars zoals Rafael en Michelangelo.

Uit de hierboven besproken voorbeelden valt tevens op te maken dat er met name bij stillevens en kunstkamervoorstellingen meerdere antieke beelden op één schilderij te vinden zijn. Op historiestukken is er vaak maar één sculptuur afgebeeld en vaak is dit zelf bedacht. Bij landschappen en portretten zijn er in de meeste gevallen één of twee beroemde beeldhouwwerken afgebeeld. Wat ook duidelijk naar voren is gekomen in dit hoofdstuk, is het gegeven dat de bekende sculpturen waarvan vele schetsen te vinden waren, zoals de *Venus d'Medici*, *Hercules Farnese*, *Flora Farnese* en *Apollo Belvedere*, ook vaak op schilderijen werden afgebeeld. De enige uitzondering hierop is de *Laocoön* die slechts op twee zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen te zien is.

4. Betekenis en functie van antieke beelden op schilderijen

In dit derde hoofdstuk zal worden besproken of de antieke beelden een belangrijke functie hebben op de schilderijen of dat ze puur decoratief zijn. Tevens zal worden besproken waarom de kunstenaar juist voor een bepaald beeld heeft gekozen en hoe het in de voorstelling past. Net als in het vorige hoofdstuk zal er onderscheid gemaakt worden tussen de verschillende genres, omdat de functie van en keuze voor de beelden daarin verschilt. Het ligt voor de hand dat een antiek beeld op een stilleven een andere functie heeft dan op een landschapsschilderij. Binnen genres is het zelfs mogelijk dat antieke beelden op schilderijen verschillende functies kunnen hebben. Daarnaast is het mogelijk dat een beeld op één schilderij meerdere functies of betekenissen heeft, of dat het zelfs niet duidelijk is. Bij alle schilderijen moet wel in gedachte worden gehouden dat de opdrachtgever wellicht degene was die één of meerdere antieke sculpturen op zijn schilderijen afgebeeld wilde hebben en de schilder simpelweg instructies volgde.

4.1 Onderdeel van het verhaal, decoratief of betekenisdrager

Binnen de historieschilderkunst vervullen antieke beelden meerdere functies, die in deze paragraaf één voor één besproken worden aan de hand van een aantal schilderijen. Ten eerste vertellen sculpturen, samen met de andere afgebeelde figuren, een verhaal, waarbij het kunstwerk in de meeste gevallen een passieve rol speelt. Daarnaast kan het voorkomen dat kunstenaars antieke sculpturen samen met architectonische elementen hebben toegevoegd aan hun schilderijen om duidelijk te maken waar en in welke periode het afgebeelde verhaal zich afspeelt. Ten derde kan een sculptuur in een allegorie een belangrijke betekenisdrager zijn. In een bepaalde context kan het verwijzen naar een groter begrip.

Een goed voorbeeld van een schilderij waarbij een beeld een verhalen de functie heeft is het reeds besproken, *Het offer van Iphigenia* van Houbraken (afb. 14). Dit schilderij beeldt het verhaal van Iphigenia uit, de dochter van de Griekse koning Agamemnon, die zijn vloot met bestemming Troje had verzameld in Aulis, maar niet kon uitvaren vanwege windstilte. Deze zou zijn veroorzaakt door de godin Diana, omdat de koning haar gekwetst had. Om de wind weer te laten opsteken moest Agamemnon Iphigenia offeren in opdracht van de godin. Diana kreeg echter medelijden met het meisje en verving haar op het laatste moment door een hert.⁷² Houbraken heeft het beeld van Diana op een altaar gezet, waarvoor het meisje geofferd gaat worden en verwijst daarmee naar haar redding. De functie van dit beeld is verhalend en het zorgt ervoor dat de beschouwer het verhaal van

⁷² Moormann, Uitterhoeve 2007, pp. 233-234.

Iphigenia kan herkennen. Wat echter wel opmerkelijk is aan dit schilderij, is het gegeven dat Houbraken ervoor gekozen heeft om een aangepaste weergave van de *Flora Farnese* af te beelden en niet een antiek beeld van Diana. In de zestiende eeuw was namelijk het antieke beeld *Diana op jacht* opgegraven en werd het tentoongesteld in Fontainebleau en later in Parijs. In 1586 is het beeld voor het eerst beschreven door een Nederlandse reiziger genaamd Van Buchell en in de zeventiende eeuw verschenen er meerdere gravures, beschrijvingen en kopieën van dit beeld.⁷³ Hierdoor zou je verwachten dat *Diana op jacht* bekend was bij veel kunstenaars en dus ook bij Houbraken. Waarom Houbraken ervoor gekozen heeft om de *Flora Farnese* in een beeld van Diana te veranderen is niet te achterhalen. Wellicht had de kunstenaar geen goede voorbeelden van het beeld van Diana voor handen, of paste de *Flora Farnese* beter in de compositie van zijn schilderij.

Het eerder besproken schilderij van De Laresse, *Achilles wordt ontdekt tussen de dochters van Lycomedes*, laat zien hoe een kunstenaar antieke beeldhouwkunst op een decoratieve manier gebruikt (afb. 13). Het beeld is slechts voor een deel zichtbaar, waardoor het niet te herkenbaar is. In dit geval heeft de sculptuur, gecombineerd met reliëfs en elementen uit de klassieke architectuur, een decoratieve functie om duidelijk te maken dat de schilder een verhaal uit de klassieke mythologie heeft afgebeeld. Echter, lijkt een man in wapenuitrusting een gebaar naar het beeld te maken, waardoor het een verhalende functie zou kunnen hebben. Het probleem met dit schilderij is het gegeven dat de identificatie van de sculptuur, dus wie of wat het voorstelt niet is vast te stellen, waardoor ook niet met duidelijkheid te zeggen is welke rol in het verhaal het zou kunnen spelen. Gezien het grote formaat is het mogelijk dat dit schilderij gemaakt is voor een gebouw in de stijl van het Hollands Classicisme en in dat geval heeft De Laresse het schilderij een klassieke uitstraling te geven om het passend te maken. Dit Voorbeeld van De Laresse toont aan hoe lastig het is om de functie van een antiek beeld op een schilderij te kunnen bepalen.

Op het schilderij *Allegorie op de bloei van de Nederlandse visserij na de Tweede Engelse Zeeoorlog (1665-67)* dat toegeschreven is aan Willem Eversdijck (ca. 1616-1671), is een sculptuur afgebeeld dat geen verhalende of decoratieve functie heeft (afb. 32). De beeldengroep die is weergegeven bestaat uit Neptunes, paarden en putti met waterkruiken. Neptunes was de Romeinse god van de zee, te herkennen aan zijn drietand en paarden.⁷⁴ De sculptuur is door de schilder met een reden afgebeeld en heeft een speciale betekenis. Het staat op dit schilderij als het ware symbool voor de zee of de visserij en past op die manier in de allegorie. Neptunes werd, en wordt nog steeds, geassocieerd met de zee en alles wat daarmee te maken heeft, waardoor hij ook als personificatie van de visserij

⁷³ Haskell, Penny 1981, pp. 196-198.

⁷⁴ Moormann, Uitterhoeve 2007, p. 344.

gebruikt kan worden in de schilderkunst. Door de titel van het schilderij en de vissersattributen die een aantal mannen vasthoudt, is het vrijwel direct duidelijk dat de sculptuur een allegorische betekenis heeft. Dit is niet altijd het geval, wat zal blijken uit de bespreking van functies van beelden op schilderijen binnen de andere genres.

4.2 Verwijzend naar eigenschap van de geportretteerde

Bij portretten kunnen antieke beelden andere functies hebben dan bij historieschilderkunst. Een beeld kan bijvoorbeeld verwijzen naar het karakter en bijbehorende eigenschappen van de geportretteerde. Daarnaast kan het iets zeggen over het beroep of over de geschiedenis van de afgebeelde mensen. Hiervoor is wel een identificatie van de geportretteerde nodig. Bij zelfportretten van kunstenaars kunnen beelden dezelfde functie vervullen, maar het is ook mogelijk dat schilders ze hebben afgebeeld om aan te tonen dat ze geleerd zijn en kennis hebben van antieke beelden. Binnen de portretschilderkunst kunnen antieke beelden dus veel verschillende of zelfs meerdere functies tegelijk hebben. Over de vraag waarom de kunstenaar voor een bepaald beeld heeft gekozen, moet in gedachte worden gehouden dat de rol van de opdrachtgever hierin wellicht groter is dan bij de andere genres. Dit heeft te maken met het gegeven dat opdrachtgevers meer betrokken zijn bij hun eigen portretten dan bij andere typen schilderijen.

Van het hierboven besproken portret van Netscher, *Portret van Abraham van Lennep*, is de geportretteerde geïdentificeerd, waardoor de functie van de afgebeelde antieke beelden gemakkelijker te bepalen is (afb. 21). Abraham van Lennep (1627-1678) was een welvarende koopman die in Amsterdam woonde. Hij was een kunstverzamelaar en zijn collectie bestond uit veel verschillende kunstwerken. Volgens onderzoek bezat hij een groot aantal Italiaanse tekeningen en prenten, die voorheen tot de collectie van Thomas Howard, graaf van Arundel.⁷⁵ Op het portret wijst Van Lennep met zijn rechterhand naar een boek met prenten en losse tekeningen en zijn linkerhand houdt hij op zijn borst. Hieruit is op te maken dat Van Lennep wil zeggen dat de tekeningen van hem zijn en daarmee verwijst naar zijn status als rijke kunstverzamelaar. Het is niet bekend of Van Lennep ook kopieën van antieke beelden verzamelde, maar omdat hij verschillende kunstwerken verzamelde, is het niet onmogelijk. De beelden van *Seneca* en *Homerus*, of in ieder geval het tweede werk, hebben in dit geval een verwijzende functie. Het is namelijk bekend dat Thomas Howard een beeld van een staande *Homerus*, ook wel *Arundel Homerus* genoemd, in zijn collectie had. Dat dit beeld op het portret van Van Lennep is afgebeeld, verwijst wellicht naar de herkomst van de prenten

⁷⁵ Wieseman 2002, p. 109.

en tekeningen uit de collectie van de graaf van Arundel.⁷⁶ Uit deze informatie blijkt dat Netscher er bewust voor gekozen heeft om deze beelden, of in ieder geval *Homerus*, af te beelden op het portret. Doordat er veel informatie bekend is over de Van Lennep kan de functie van de antieke beelden worden achterhaald.

Zonder een goede identificatie van de afgebeelde persoon en zonder gegevens, wordt het erg moeilijk om de precieze functie van afgebeelde antieke sculpturen te bepalen. Bij het eerder besproken *Portret van een jongen, ten voeten uit in een landschap met klassieke beelden* van De Keyser is bijvoorbeeld bijna niet te achterhalen wat de precieze functie van de antieke beelden is (afb. 19). De identiteit van de geportretteerde is niet bekend, waardoor we ook niets weten over zijn karakter, beroep of andere bezigheden. De jongen bevindt zich in een landschap met antieke beelden en een gebouw met zuilen en een berg op de achtergrond. Het is mogelijk dat de antieke sculpturen, zoals de *Hercules Farnese*, verwijzen naar het gegeven dat de jongen naar Rome is geweest en deze kunstwerken heeft gezien. In dit geval zouden de antieke sculpturen een verwijzende functie hebben. Dit is echter niet met zekerheid vast te stellen, omdat er geen gegevens bekend zijn over de geportretteerde.

Op het besproken zelfportret van Gerard Dou, heeft de kunstenaar *Hercules en Cacus* van Giambologna afgebeeld (afb. 17). In dit geval is er veel informatie bekend over de afgebeelde persoon, maar is het toch lastig om de precieze functie van de afgebeelde sculptuur te bepalen. Dit beeld kan op dit zelfportret meerdere functies hebben. Ten eerste kan het verwijzen naar het gegeven dat Dou wellicht bewondering had voor het werk van Giambologna en dat hij in het bezit was van een kopie of miniatuur ervan. Daarnaast is het mogelijk dat Dou de beeldengroep heeft afgebeeld om zijn status als ervaren kunstenaar, die bekend is met belangrijke renaissancekunst, duidelijk te maken. De andere afgebeelde voorwerpen, muziekinstrumenten, boeken en een globe verwijzen vaak naar geleerdheid en studie.⁷⁷ Met dit in gedachten ligt het voor de hand dat Dou de sculptuur heeft afgebeeld om zijn geleerdheid te laten zien.

⁷⁶ Ibidem, p. 109.

⁷⁷ Chong et al. 1999, p. 180.

4.3 Op stillezens een speciale betekenis

Binnen het genre stillezens, waar vaak meerdere antieke beelden zijn afgebeeld, is de functie ervan te bepalen door naar de andere voorwerpen te kijken. Vaak hebben stillezens een achterliggende boodschap en deze wordt duidelijk door alle afgebeelde voorwerpen te bestuderen. Veel stillezens waarop schedels zijn afgebeeld hebben de titel *vanitas* en in dit geval is er sprake van een moraliserende boodschap.⁷⁸ In andere gevallen is er sprake van een religieuze boodschap of stelt het stilleven een allegorie voor. Net als bij de andere genres hebben antieke beelden op stillezens niet één vaste functie, maar moet per schilderij bekeken worden wat dit precies is.

Het besproken stilleven van Luttichuys heeft als titel *Voorwerpen uit het atelier: Allegorie op de beeldende kunst*, waardoor de functie van de afgebeelde antieke beelden vrijwel direct duidelijk wordt (afb. 22). Op dit stilleven zijn, zoals de titel al zegt, voorwerpen uit het atelier van een schilder afgebeeld. Prenten, schilderijen, een schilderspalet en tekengerei verwijzen hiernaar. De afgebeelde *buste van Seneca* was een erg bekende sculptuur en verwijst samen met de andere bustes naar de klassieke beeldhouwkunst die volgens Vasari en andere kunsttheoretici die hierboven al besproken zijn, bestudeerd zouden moeten worden door jonge kunstenaars. De buste verwijst ook naar de geleerdheid die een kunstenaar moet hebben om goed te worden wat blijkt uit het gegeven dat 'Seneca werd vereerd als de grondlegger van het stoïcisme; hij stond voor toewijding aan kennis en geleerdheid'.⁷⁹

De *Doomuittrekker* op het *vanitasstilleven* van Claesz. is omringt door muziekinstrumenten, een schedel en botten, teken – en schildergerei, boeken en een hamas (afb. 25). Dat het hier om een *vanitas* stilleven gaat wordt vrijwel direct duidelijk door de aanwezigheid van de schedel en de botten. De functie van het antieke beeld is niet meteen duidelijk en kan enkel bepaald worden door te achterhalen welke betekenis het had in de zeventiende eeuw. In deze periode werd over het algemeen beschouwd dat de sculptuur een weergave van de schaapherder Martius was. De jongen moest een belangrijke boodschap aan het Romeinse Senaat doorgeven en was zo toegewijd aan zijn taak, dat hij pas na zijn aankomst stopte om een doorn uit zijn voet te halen. Dit verhaal was erg populair vanaf de vondst van het beeld in 1165 tot halverwege de negentiende eeuw.⁸⁰ Met dit verhaal in gedachten zou de sculptuur verwijzen naar doorzettingsvermogen, maar dit past in eerste instantie niet bij een *vanitasstilleven*, dat vaak een negatieve of moraliserende boodschap heeft. Wellicht zou het kunnen betekenen dat sommige opdrachten of obstakels in het leven pijnlijk zijn om

⁷⁸ Ibidem, p. 13.

⁷⁹ Ibidem, p. 186.

⁸⁰ Haskell, Penny 1981, p. 308.

doorheen te komen, hoe doortastend je ook bent. Op dit stilleven functioneert de *Doornuittrekker* als moralistische betekenisdrager.

Op een derde stilleven heeft de afgebeelde antieke sculptuur weer een heel andere functie dan op de hierboven besproken voorbeelden. In het vorige hoofdstuk is reeds besproken dat het stilleven van Van Everdingen met het hoofd van de *Venus d'Medici* erg bijzonder was, maar het beeld heeft tevens een opmerkelijke functie. In feite is dit stilleven een portret van één van de beroemdste antieke beelden die bekend waren in de zeventiende eeuw. Van Everdingen heeft de *Venus d'Medici* als een portret afgebeeld en het is het onderwerp van dit stilleven. Van Everdingen was een classicist en had waarschijnlijk veel interesse in de kunst van de antieken. Volgens kunsthistoricus Albert Blankert waren classicisten over het algemeen erg geïnteresseerd in de antieke beeldhouwkunst:

'...de classicisten gingen op zoek naar de heilige graal. Die vonden zij in de beeldhouwkunst der antieken en in de kunst van de hoogrenaissance. Daaruit maakten zij op dat de natuur moest worden nagevolgd, maar dan alleen het fraaie daaruit, waarbij speciaal vaak het naakt genoemd wordt.'⁸¹

In dit opzicht zou de portretbuste op het stilleven van Van Everdingen als personificatie van de antieke beeldhouwkunst beschouwd kunnen worden. De schilder heeft het beeld getooid met een lauwerkrans, waardoor hij hier een ode geeft aan de klassieke beeldhouwkunst. Hij heeft waarschijnlijk voor dit beeld gekozen, omdat het zo beroemd en geliefd was bij kunstenaars.

4.4 Bewijs van een reis naar Rome

In het genre landschappen werden vaak antieke beelden op schilderijen afgebeeld. Binnen dit genre hebben antieke beelden, over het algemeen, één belangrijke functie. Ze dienen met name als bewijs voor schilders om te kunnen laten zien dat ze in Italië geweest zijn en dat ze bekend zijn met de antieke architectuur en beeldhouwkunst. De landschappen zijn vaak door schilders zelf bedacht en tonen belangrijke bouwwerken en beelden bij elkaar, wat in de realiteit niet het geval was. Bij landschappen waarop figuren en verhalen zijn afgebeeld, hebben antieke sculpturen dezelfde functie, omdat ze laten zien waar het tafereel zich afspeelt. Daarnaast kunnen de beelden de waardering van de landschapschilders voor de kunst van antieke oudheid laten zien.

⁸¹ Blankert, et al. 1999, p. 15.

Het schilderij *Italianiserend landschap met architectuurmotieven uit Rome* van Van Wijck is een voorbeeld van een fictief landschap en is reeds besproken (afb. 9). Op dit schilderij zijn meerdere ruïnes en gebouwen in Rome samen met twee antieke sculpturen afgebeeld. In werkelijkheid bevond de beroemde *Hercules Farnese* zich in de binnenplaats van de Palazzo Farnese.⁸² Het is mogelijk dat Van Wijck het beeld gezien heeft en het vanwege een hoge waardering in zijn landschap heeft geplaatst. De functie van dit beeld is dan om te laten zien dat de schilder in Italië is geweest, waar hij de belangrijkste gebouwen en antieke beelden heeft gezien.

De beelden van de *Dioscuren* op het schilderij van Weenix vervullen min of meer dezelfde functie dan de *Hercules Farnese* op het schilderij van Van Wijck (afb. 10). Wederom hebben we te maken met een fantasielandschap waarop antieke beelden te zien zijn. Dit keer is het een havengezicht waarop de twee *Dioscuren* met hun paarden zijn afgebeeld, terwijl die zich op één van de vele heuvels van Rome bevonden.⁸³ Weenix wil wellicht met de twee antieke beeldengroepen laten zien dat hij in Italië, of beter nog, Rome is geweest om de landschappen, beelden en gebouwen te bestuderen. De kunstenaar was immers in Rome voor een periode van vier jaar.⁸⁴ Uit het gegeven dat Weenix, naast dit schilderij, meerdere landschappen heeft geschilderd waarop de *Dioscuren* zijn afgebeeld, blijkt dat hij wellicht een hoge waardering voor de deze twee beeldengroepen had.

4.5 Pronken met bezittingen

Net als bij de landschappen, hebben antieke sculpturen op schilderijen van kunstverzamelingen en ateliers eigenlijk maar twee functies. Ten eerste zijn er veel kopieën naar antieke beelden afgebeeld zodat de opdrachtgever of de schilder kan pronken met zijn of haar verzameling. De schilderijen werden vaak met dit doel gemaakt en daarom hebben de afgebeelde beeldhouwwerken ook een pronk functie. De andere functie die antieke beelden op atelier schilderijen kunnen hebben is het tonen van de geleerdheid van kunstenaars. Dit is af te leiden uit het gegeven dat op deze schilderijen vaak kunstenaars zijn afgebeeld die de antieke sculpturen, of delen daarvan, bestuderen. Schilders kunnen hiermee laten zien dat ze kennis hadden van de antieke beeldhouwkunst.

Op beide schilderijen van Van Haecht zijn veel antieke sculpturen en schilderijen afgebeeld, die de collecties van welvarende Antwerpenaren laten zien (afb. 27 en 28). Natuurlijk hadden de verzamelaars niet de echte beelden, maar in de zeventiende eeuw waren afgietsels en miniaturen erg populair bij verzamelaars. De afgietsels waren waarschijnlijk niet op ware grootte van de

⁸² Haskell, Penny 1981, p. 229.

⁸³ Ibidem, p. 136.

⁸⁴ Harwood 2002, p. 155.

beroemde antieke beeldhouwwerken, maar desalniettemin waren ze erg geliefd. Kopieën die even groot waren als de originelen, waren te kostbaar voor de gewone man en enkel betaalbaar voor hoven. Toch waren miniaturen en kleinere kopieën nog steeds kostbaar, waardoor ze toch erg gewaardeerd werden.⁸⁵ De sculpturen stonden als het ware symbool voor kennerschap en goede smaak en ze laten inderdaad zien dat de verzamelaar een geleerd man was die veel af wist van belangrijke en goede kunst.⁸⁶ De beelden op dit type schilderijen zijn met name afgebeeld zodat verzamelaars kunnen pronken met wat ze hebben, maar hebben dus ook een diepere betekenis doordat ze naar goede smaak en geleerdheid verwijzen.

Op de twee schilderijen van kunstenaarsateliers van Sweerts en Thomas, zijn de beelden niet perse afgebeeld zodat de eigenaar ermee kan pronken (afb. 29 en 30). Bij dit type schilderijen ligt het meer voor de hand dat de beelden bewijs zijn van de geleerdheid van de kunstenaars. In de kunsttheorie van de zestiende en zeventiende eeuw kwam duidelijk naar voren dat jonge schilders veel konden leren van antieke beelden door ze na te tekenen. Dat Sweerts en Thomas bekend waren met deze opvattingen laten zij zien met deze schilderijen, waarop te zien is hoe kunstenaars delen van en kopieën naar antieke beelden bestuderen. Als beide kunstenaars hun eigen ateliers zouden hebben afgebeeld, kunnen de antieke beelden wel een pronkfunctie hebben. We weten echter niet of de kunstenaars hun eigen ateliers hebben afgebeeld, waardoor het niet zeker is of de schilders de afgebeelde kopieën ook daadwerkelijk in hun bezit hadden.

In het vorige hoofdstuk is reeds besproken dat Sweerts afgietsels van een groot aantal beroemde antieke sculpturen heeft afgebeeld op zijn schilderij en dat hij meer van dit type schilderijen heeft gemaakt. Het is niet met zekerheid vast te stellen dat Sweerts zijn eigen atelier heeft afgebeeld op het besproken schilderij. Dit schilderij is in het verleden onderzocht en toen is een belangrijk gegeven ontdekt dat wellicht bevestigd dat Sweerts zijn atelier in Brussel heeft afgebeeld. In de tentoonstellingscatalogus *Michael Sweerts (1618-1664)* van het Rijksmuseum uit 2002 wordt namelijk besproken dat de kunstenaar één van zijn anderen schilderijen heeft afgebeeld. Links op de achtergrond achter de schildersezels zou het schilderij *Worstel wedstrijd* zijn weergegeven.⁸⁷ Dit zou betekenen dat Sweerts mogelijk wel zijn eigen atelier heeft weergegeven, waarin één van zijn werken als het ware tentoongesteld werd. In dit geval verwijzen de afgebeelde afgietsels van antieke sculpturen inderdaad naar de geleerdheid van Sweerts en naar de opleiding van zijn leerlingen. Het is

⁸⁵ Haskell, Penny 1981, p. 35.

⁸⁶ Van Suchtelen, Van Beneden 2010, p. 69.

⁸⁷ Jansen, Sutton, et al. 2002, pp. 96-97. Geen duidelijke afbeelding kunnen achterhalen. Gegevens van het desbetreffende schilderij dat zou zijn afgebeeld: Michael Sweerts, *Worstel wedstrijd*, ca. 1648-1650, olieverf op doek, 86 x 128 cm., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

niet met zekerheid vast te stellen of Thomas ook over een eigen atelier beschikte waar hij leerlingen antieke beelden liet bestuderen.

Samenvattend, kan worden gesteld dat antieke beelden vrijwel altijd met een specifieke reden zijn afgebeeld. De opdrachtgever en of kunstenaar heeft bewust voor één of meerdere antieke beeldhouwwerken gekozen die op schilderijen te zien zijn. Binnen de genres van de schilderkunst kunnen antieke sculpturen verschillende functies vervullen of betekenissen hebben. Om de functie of betekenis te kunnen achterhalen moeten schilderijen goed worden bestudeerd en is achtergrondinformatie vaak belangrijk. Bij historiestukken hebben de antieke beelden met name een verhalende of decoratieve functie. Ze verwijzen naar een ander gedeelte van een verhaal of zijn onderdeel van de voorstelling. In de portretschilderkunst kunnen antieke beelden iets zeggen karaktertrekken, beroepen of andere bezigheden van de afgebeelde persoon. Antieke beelden op stillevens en allegorieën hebben vaak een speciale betekenis of moralistische boodschap die ontcijferd kan worden door andere afgebeelde zaken te bestuderen. In sommige gevallen kan een beeld een personificatie van beeldhouwkunst of kunst in het algemeen zijn. Bij de genres landschapschilderkunst en kunstkamervoorstellingen hebben beelden vrijwel altijd eenzelfde functie. De beelden op landschappen verwijzen in principe allemaal naar het gegeven dat de kunstenaars in Italië zijn geweest. Sculpturen op schilderijen met verzamelingen zijn vooral afgebeeld zodat de eigenaar kan pronken en kan laten zien dat hij of zij geleerd is.

5. Receptie van antieke beelden in de Nederlanden in de achttiende eeuw

In de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst werden vaak antieke beelden afgebeeld, dat is wel gebleken uit het vorige hoofdstuk. In dit laatste hoofdstuk zal worden besproken of dit gebruik, dat zijn oorsprong had in de zestiende eeuw, ook nog in de achttiende-eeuwse schilderkunst te zien was. Het is interessant om te onderzoeken hoe er in de achttiende eeuw gedacht werd over antieke beelden en hoe deze werden afgebeeld op schilderijen, omdat het wellicht een verandering van de receptie van de kunst van de klassieke oudheid laat zien. De kunsttheorie vanonder andere De Lairese uit deze periode zal in combinatie met een klein aantal schilderijen met antieke sculpturen worden besproken.

5.1 Kunsttheorie in de achttiende eeuw

Belangrijke bronnen over antieke beelden die in de zeventiende eeuw verschenen, werden in de achttiende eeuw nog steeds geraadpleegd. Een belangrijk voorbeeld daarvan is de *Paradigmata* van De Bisschop, die in de achttiende eeuw meer dan eens werd heruitgegeven en door een groot aantal schilders werd gebruikt.⁸⁸ De Bisschop gaf dit prentenboek uit in samenwerking met De Lairese, die op zijn beurt weer een belangrijke geschreven bron uitgaf. De vroegste geschreven bron van klassieke kunsttheorie over schilderen verscheen in 1707 en was geschreven door De Lairese. Hij was wellicht een zeventiende-eeuwse schilder, maar zijn classicistische opvattingen over schilderkunst en de fundamente die daarbij hoorden, werden pas aan het begin van de achttiende eeuw gepubliceerd in *Het Groot Schilderboek*.⁸⁹ In dit handboek voor schilders heeft de schrijver en kunstenaar onder andere een hoofdstuk over beeldhouwkunst opgenomen. In dit boek beschrijft hij hoe schilders sculpturen op schilderijen moeten afbeelden en waar ze op moeten letten. De Lairese is de eerste Nederlandse kunstenaar die dit duidelijk uitlegt, waardoor *Het Groot Schilderboek* beschouwd moet worden als een erg belangrijke bron voor dit onderzoek. De Lairese geeft de schilders duidelijke instructies over het afbeelden van sculpturen. Hij heeft het onder andere over het kiezen van de juiste kleur, het goede formaat van het beeld. Tevens legt hij uit hoe schilders sculpturen af moeten beelden in nissen:

‘Laat ons nu verder gaan, en aanwyzn wat men dient waar te neemen in het schilderen van beelden in holle nissen, 't welk niet kan geschieden ten zy men de Perspectief wel verstaa anders kan men geen goed beeld maaken, en veel minder deszelfs behoorlyke slagschaduwe aanwyzn. Die het niet

⁸⁸ Slive 1995, p. 296.

⁸⁹ Ibidem, pp. 302-303.

verstaan, zullen echter van de onkundigen mogelyk gepreezen, maar van kenners voor botterikken uitgemaakt en belagchen worden.⁹⁰

Verderop in het boek over beeldhouwkunst, in het *vyfde hoofdstuk Van de Kleeding der Statuaas en basreléves* laat De Lairese zijn mening over de antieke beeldhouwkunst doorschemeren:

‘Dat de Grieken de eerste vindere van de slappe kleêren, als wel de gemakkelykste, zyn geweest... Ziet eens den beroemden Bernin te Romen, hoe verre hy zich aan de Grieksche oudheden heeft laten gelegen zyn, en zich daar aan verbonden. Hy heeft ze voorby gestapt door zyn vernuft: ja hy is zo verre gekomen, dat het hem niet scheelde wat hem voor kwam, vliegende, loopende, leggende, staande, naakte of gekleede beelden. Alles, wat het ook mogt weezen, voerde hy uit niet als de Grieken op een steenachtige wyze, maar met vliegende kleêren, spartelende en slingerende, anders niet dan of het leevende menschen waren; niet als darmen gekronkeld, maar schoone en vlakke plooijen, dan slap, dan styf, dik of dun, en dat zo mals en lieffelyk uitgewerkt, als de Konst vereischt...⁹¹

Volgens De Lairese heeft Berning, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) betere draperieën aan zijn beelden gegeven, dan de antieke beeldhouwers deden. De antieken gaven hun beelden slappe kleren die volgens de schryver het gemakkelijkst waren om te maken. De stoffen op de beelden van de Italiaanse kunstenaar waren volgens De Lairese zo goed dat het leek alsof het levende mensen waren. In dit opzicht deelt De Lairese de mening van Van Mander, die ook beschreef dat de lakens van de antieken wel nat leken en niet zo goed waren.⁹² De Lairese heeft enige kritiek op de antieke beelden, maar verderop in het hoofdstuk zegt hij dat hij er bewondering voor heeft:

‘Hoewel het iemand mogt toeschynen, dat ik de geheele Oudheid en haaren alouden roem onder de voet gooije, is zulks echter myn toeleg geensins: maar dit weet ik, dat wanneer aan zommigen voorgesteld wierd een Praxiteles, of Phidias te zyn, of de vrye keur van hen en den Hollandschen Keizer, of Roomschen Bernin, te mogen hebben, zy zich aan de laatsten houden zouden.⁹³

Uit dit citaat kan opgemaakt worden dat De Lairese dus eigenlijk enkel commentaar op de beeldhouwkunst van de antieken heeft, omdat anderen zouden kiezen voor de beelden van Bernini

⁹⁰ De Lairese 1712, p. 231.

⁹¹ Ibidem, p. 237.

⁹² Van Mander 1969, fol. 44v.

⁹³ De Lairese 1712, p. 238.

en Hendrik de Keyser (1565-1621). Wellicht bedoelt hij met 'zommigen' onder andere Van Mander, die ook van mening was dat modernere kunstenaars in sommige opzichten beter waren dan hun voorgangers uit de oudheid. Daarnaast zou De Lairese ermee kunnen verwijzen naar andere zeventiende-eeuwse kunstenaars die geen antieke, maar renaissancebeelden op hun schilderijen hadden afgebeeld. Wellicht hadden zij ook meer waardering voor de beelden van renaissancekunstenaars en tijdgenoten dan voor de antieke beelden.

Het verschil met Van Mander is wel dat De Lairese veel bewondering heeft voor de antieken en dat hij de kunstenaars uit deze periode roemt voor de manier waarop zij menselijke bewegingen aan hun beeldhouwwerken hebben gegeven. In het hoofdstuk *Van de beweging en die men de Pronkbeelden doet vertoonen* zegt hij namelijk 'dat de oude Meesters, en voornaamentlyk de Grieken, die boven alle Natien in vernuft hebben uitgumt, alle die byzondere bewegingen, zo wel innerlyk als uiterlyk, aangemerkt hebben.'⁹⁴

Het Groot Schilderboek van De Lairese werd vaak heruitgegeven gedurende de achttiende en negentiende eeuw en werd zelfs vertaald naar het Duits, Frans en Engels.⁹⁵ Hieruit blijkt dat het een erg populaire uitgave was die toegankelijk was voor een groot aantal kunstenaars.

Een tweede belangrijke achttiende-eeuwse publicatie over het gebruik van antieke beelden op schilderijen is geschreven door kunstenaar Jacob de Wit (1695-1754). Deze classicistische kunstenaar kan beschouwd worden als de opvolger van De Lairese, zowel als schilder van grote historiestukken als op het gebied van het schrijven van handboeken voor kunstenaars. In het *Teekenboek der proportien van 't menschelijk lighaam* uit 1747 heeft De Wit meerdere tekeningen naar antieke beelden opgenomen, waarbij de maten en proporties van het menselijk lichaam zijn vermeld. Een voorbeeld daarvan is *Teekenboek der Proportien...: N.VIII*, een prent van Jan Punt (1711-1779) naar een tekening van De Wit van de *Apollo Belvedere* (afb. 33). De maten van de ledematen, torso en het hoofd van het beroemde antieke beeld zijn erbij gezet, waardoor het beschouwd moet worden als een studie naar de menselijke proporties. Enkel het lichaam van het beeld, zonder draperieën en steunpilaar is afgebeeld, omdat dit het belangrijkste is voor het bestuderen van proporties. Het *Teekenboek* is als het ware een handboek voor kunstenaars dat zich richt op de ideale proporties van menselijk lichaam. De antieke beelden, zoals de *Apollo Belvedere* en *Hercules Farnese*, waarvan eenzelfde soort prent is gemaakt, zouden symbool staan voor het menselijk ideaal en in dit opzicht passen ze goed bij De Wits uitgave. De Wit was niet de eerste of de enige kunstenaar die zich bezig

⁹⁴ Ibidem, p. 242.

⁹⁵ Slive 1995, p. 303.

hield met de proporties van het menselijk lichaam en antieke beelden. Vanaf de jaren vijftig van zeventiende eeuw hielden met name Franse académie kunstenaars, zoals Charles Errard (1606-1689) zich bezig met de maten van antieke beelden. Zij maakten tekeningen van antieke beelden en maten op hoe lang de verschillende lichaamsdelen waren om de menselijke anatomie en proporties te kunnen bestuderen. Volgens Vitruvius hadden de Grieken regels voor ideale proporties van het menselijk lichaam bedacht en door de antieke beelden te bestuderen zouden kunstenaars erachter kunnen komen of dit ook klopte. Met name kunsttheoretici hielden zich hiermee bezig, maar al snel kwam men erachter dat de antieke beelden niet gemaakt waren volgens één universele proportie.⁹⁶ Waarschijnlijk hield De Wit zich hier ook mee bezig, naast zijn carrière als schilder en heeft hij zijn boek uitgegeven, gebaseerd op tekeningen van Franse kunstenaars. Het *Teekenboek der proportien van 't menschelijk lighaam* bleek succesvol en de tweede editie verscheen in 1790. Daarna werd het boek in de negentiende eeuw meerdere malen heruitgegeven.⁹⁷

5.2 Schilderijen met antieke beeldhouwwerken

Uit de achttiende-eeuwse bronnen over schilderkunst en antieke beelden is gebleken dat er in deze periode nog steeds veel waardering was voor deze kunstvorm. Dit is tevens terug te zien in een aantal schilderijen uit de achttiende eeuw waarop antieke sculpturen zijn afgebeeld. In deze paragraaf worden vier schilderijen met verschillende voorstellen besproken om dit te illustreren. Een van de vroegste achttiende-eeuwse Nederlandse schilderijen waarop een antieke sculptuur is afgebeeld is gemaakt door Pieter van der Werff (1665-1722) in 1715 (afb. 34). De kunstenaar heeft een tafereel geschilderd waarop een jonge tekenares een kleinere kopie van de *Venus d' Medici* bestudeert. Achter het meisje staat een jongen die een onbekende portretbuste in zijn handen heeft. Van der Werff heeft op dit schilderij niet enkel een antiek beeld weergegeven, maar laat tevens zien dat het belangrijk was voor jonge kunstenaars om beeldhouwwerken te bestuderen. Dit idee was volgens een aantal kunstenaars en theoretici zoals Vasari en Rubens, zoals in het tweede hoofdstuk besproken is, één van de belangrijkste onderdelen van de opleiding van jonge kunstenaars. In de achttiende eeuw zijn er veel schilderijen gemaakt waarop te zien is hoe kunstenaars antieke beelden bestuderen, waarvan dit slechts een vroeg voorbeeld is.

In de zeventiende eeuw zijn er vaak landschappen geschilderd met antieke beelden en dit gebruik is tevens terug te zien in de schilderkunst van de achttiende eeuw. Het schilderij *Jonge man die een cello speelt in een landschap met antiek beeldhouwwerk en ruïnes* van de Vlaamse Jan Josef Horemans I (1682-1759) is één van de twee achttiende-eeuwse landschappen die hier besproken

⁹⁶ Aymonino, Lauder 2015, pp. 46-47.

⁹⁷ Ibidem, p. 304.

zullen worden (afb. 35). Op dit schilderij is een landschap met ruïnes afgebeeld, waarin een man een muziekinstrument bespeelt. Naast de man is een grote sokkel met daarop een antiek beeld weergegeven. Dit is een weergave van de *Dansende Faun*, een antiek beeld dat gemaakt is in de derde eeuw voor Christus en in de zeventiende en achttiende eeuw onderdeel was van de D' Medici collectie (afb. 36). Het lijkt alsof de faun danst en muziek maakt met de twee voorwerpen die hij in zijn handen heeft en waar zijn rechtervoet op rust. In dit opzicht past het antieke beeld goed bij dit schilderij van een cellospelende man en is heeft Horemans er bewust voor gekozen om deze specifieke sculptuur af te beelden. Het is niet bekend of de kunstenaar daadwerkelijk in Florence is geweest en het echte beeld heeft gezien. Het is goed mogelijk dat hij een kopie naar de *Dansende Faun* heeft gezien, omdat er vele miniaturen en afgietsels van dit beeld zijn gemaakt. Daarnaast ligt het voor de hand dat Horemans wellicht een prent van dit beeld, dat opgenomen was in De Bisschops *Paradigmata*, heeft gezien.⁹⁸

Een tweede achttiende-eeuws landschap waarop een beroemder antiek beeld is afgebeeld is een tekening in kleur van Cornelis Troost (1697-1750) die hij maakte tussen 1710-1750 (afb. 37). Troost tekende een parkgezicht met twee dames die zich naast een beeld van de *Hercules Farnese* bevinden. Dit antieke beeld hebben we al vaker gezien op zeventiende-eeuwse schilderijen en was dus in de achttiende eeuw nog steeds een geliefde sculptuur om af te beelden. Het beeld is levensgroot afgebeeld en staat op een sokkel, waardoor het boven de figuren uitsteekt. Door de witte kleur, die verwijst naar het marmer waarvan het origineel gemaakt is, valt het beeld goed op. Troost was in de achttiende eeuw bekend als schilder van portretten en genrefaerelen, maar heeft, voor zover bekend, geen beroemde antieke beelden op portretten afgebeeld. De tekening met de sculptuur heeft als titel *Parkgezicht met twee dames bij een beeld van Hercules Farnese* en zou net zo goed bestempeld kunnen worden als genrefaereel. Dit werk is dan wel geen schilderij, maar toch interessant om te bespreken omdat het laat zien dat sculpturen die veel te zien waren op zeventiende-eeuwse schilderijen tevens gebruikt werden in de achttiende eeuw.

Het laatste voorbeeld van een achttiende-eeuws schilderij met een antieke sculptuur dat hier besproken wordt is een vermoedelijk zelfportret van Nicolaas Rijnenburg (1716-ca. 1800) dat hij schilderde tussen 1715-1749 (afb. 38). Op dit portret is een man afgebeeld die zich in een atelierruimte lijkt te bevinden. Dit is af te leiden uit het gegeven dat er een schilderij op een schildersezel en een kopie van de *Venus d' Medici* zijn afgebeeld, welke beide te vinden zouden kunnen zijn in een atelier van een kunstenaar. De man zit naast het antieke beeld, dat bijna levensgroot is weergegeven. Als het hier daadwerkelijk om een zelfportret van Rijnenburg gaat, is

⁹⁸ Haskell, Penny 1981, p. 205.

het mogelijk dat hij ermee wil laten zien dat hij bekend was met antieke beelden en deze wellicht bestudeerde voor het schilder dat tevens is afgebeeld. Volgens het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie was Rijnenburg lid van de Teken- en schilderacademie 'Ars Aemulae Natureae' dat in Leiden gevestigd was.⁹⁹ Hier valt uit op te maken dat Rijnenburg op de academie geleerd heeft dat hij antieke beelden moet bestuderen en dat hij een portret van een schilder met de *Venus d'Medici* heeft gemaakt verwijst wellicht naar zijn eigen opleiding.

Samenvattend kan worden gesteld dat de receptie van antieke beelden in de achttiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst niet zo veel verschilt met die van de zeventiende eeuw. Net als dat er in de zeventiende eeuw veel met name prenten en tekeningen naar antieke sculpturen, uit de voorgaande periode werden gebruikt, gebeurde dit ook in de achttiende eeuw. De Bisschops *Paradigmata* werd bijvoorbeeld in de achttiende eeuw nog veel gebruikt en Van Manders ideeën over antieke beelden zijn deels terug te zien in De Lairettes *Het Groot Schilderboek*. De zestiende en zeventiende-eeuwse opvatting dat jonge kunstenaars veel kunnen leren over de menselijke anatomie en proporties, waren in de achttiende eeuw nog steeds actueel.

Het afbeelden van antieke beelden op achttiende-eeuwse schilderijen wijkt niet echt af van hoe kunstenaars dit deden in de voorafgaande periode. Veel beroemde beelden die te vinden waren op schilderijen in de zeventiende eeuw, zoals de *Venus d'Medici* en de *Hercules Farnese*, waren wederom geliefd in de achttiende eeuw. De antieke sculpturen zijn, net als in de zeventiende eeuw, op schilderijen van de verschillende genres te zien. Er is wel één klein verschil tussen beide periodes op te merken. In de zeventiende-eeuwse schilderkunst zijn er geen genrestukken te vinden waarop antieke sculpturen of beeldhouwwerken zijn afgebeeld. In de achttiende eeuw is er ten minste één kunstwerk te vinden dat beschouwd kan worden als een genrefereel waarop de *Hercules Farnese* is afgebeeld.

⁹⁹ RKD artists, Nicolaas Rijnenburg, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/66997>. Geraadpleegd op 1 juni 2015.

Conclusie

Aan het begin van dit onderzoek zijn een aantal onderzoeksvragen gesteld over antieke beelden en de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst die beantwoord zijn in de verschillende hoofdstukken. Op de vraag welke antieke beelden er bekend waren in de zeventiende eeuw en wat de belangrijkste bronnen voor Nederlandse kunstenaars waren is een duidelijk antwoord mogelijk. Zij gebruikten met name zestiende-eeuwse bronnen. In deze periode reisden veel kunstenaars naar Italië om de beroemde en tevens belangrijke beelden zoals *Apollo Belvedere*, *Laocoön*, *Hercules en Flora Famese*, *Venus d'Medici*, *de Dioscuren*, *de Doornuittrekker* en vele andere te bestuderen. De tekeningen die onder andere Jan Gossaert, Maarten van Heemskerck en Hendrick Goltzius mee terugnamen waren belangrijke visuele bronnen voor latere schilders. Naast losse tekeningen en prenten hadden kunstenaars toegang tot publicaties waarin een groot aantal prenten naar bekende antieke beelden waren opgenomen. De belangrijkste was de *Paradigmata Signorum Veterum Icones* van Jan de Bisschop.

De tweede vraag betrof welke antieke beelden het meest zijn afgebeeld en waarom juist die beelden. Deze vraag hing nauw samen met de vorige en kan kort worden beantwoord. De beroemde beelden, die hierboven reeds benoemt zijn, waren het meest getekend en te vinden op zestiende-eeuwse prenten en daarom dus ook vaak op zeventiende-eeuwse schilderijen. De reden daarvoor heeft te maken met het gegeven dat zeventiende-eeuwse kunstenaars zestiende-eeuwse bronnen gebruikten als referenties voor hun eigen werken. De schilders die naar Rome reisden om de beelden in het echt te zien, bezochten met name de beroemde beelden waarover ze gehoord hadden. De enige uitzondering op deze regel is de *Laocoön*, die slechts sporadisch te vinden is op schilderijen. In dit onderzoek is tevens naar voren gekomen dat niet bij alle genres dezelfde beelden te vinden zijn op schilderijen. Bij sommige genres zijn er bijvoorbeeld vaker portretbustes afgebeeld en bij andere juist vaker complete beelden.

Ten derde werd gevraagd hoe antieke beelden op schilderijen werden afgebeeld. Het antwoord hierop is vrij kort. Over het algemeen gaven schilders de antieke beelden weer zoals ze er in het echt uitzagen. Soms werden ze kleiner of groter dan de originelen afgebeeld, maar dit betekent dat ze waarschijnlijk kopieën naar de echten hebben gebruikt als referentie voor hun schilderijen. Af en toe hebben schilders slechts delen van antieke beelden weergegeven op schilderijen. Een enkeling veranderde een antiek beeld, zodat het beter in de voorstelling zou passen.

Antieke beelden werden altijd met een reden afgebeeld op schilderijen en hadden vaak een functie, die op elk schilderij anders kon zijn. Per schilderij moet bekeken worden welk beeld er precies is afgebeeld en wat het betekend. Om achter de betekenis en of de functie van een antieke sculptuur op een schilderij te komen, moet goed bekeken worden welke andere objecten en of figuren zijn afgebeeld en wat de voorstelling is. Daarnaast hebben beelden op stilleven's bijvoorbeeld een andere functie dan op portretten enzovoorts. Dit is het antwoord op de vraag met welke reden werden antieke beelden op schilderijen afgebeeld.

Het antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek over hoe antieke beelden werden gereciperd in de zeventiende-eeuwse schilderkunst is deels besproken door de beantwoording van de deelvragen. Hieraan kan toegevoegd worden dat kunstenaars en theoretici in de zeventiende eeuw een hoge waardering hadden voor de kunst van de antieken. Men was van mening dat jonge kunstenaars, als onderdeel van hun opleiding, antieke sculpturen moesten bestuderen. Een reis naar Italië om de beelden met eigen ogen te zien was in dit opzicht erg belangrijk, maar niet perse nodig door het grote aantal prenten en tekeningen van antieke sculpturen dat toegankelijk was voor Nederlandse kunstenaars uit deze periode. De hoge waardering voor de kunst van de klassieke oudheid blijkt uit meerdere zaken. Ten eerste uit het grote aantal schilderijen waarop kunstenaars antieke beelden hebben weergegeven. Ten tweede uit de vele handboeken die vanaf de zeventiende eeuw werden gepubliceerd, waarin werd uitgelegd hoe belangrijk antieke beelden en de bestudering ervan waren voor kunstenaars. Tot slot blijkt de hoge waardering uit het gegeven dat er verschillende prentenboeken met illustraties van antieke beelden verschenen gedurende de zeventiende eeuw, die later meerdere keren werden heruitgegeven.

Geraadpleegde literatuur

- Ainsworth, M. Alsteens, S. Orenstein, N., *Man, Myth and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance* (tent. cat. Metropolitan Museum of Art New York) New York; New Haven 2010.
- Aymonino, A. en Lauder A. (red.), *Drawn from the antique: Artists & the Classical Ideal* (tent. cat. Teylers Museum Haarlem en Sir John Soane's Museum Londen 2015) Londen 2015.
- Binnebeke, E. van, *Willem Danielsz. Van Tetrode ca. 1520-1580 de Delftse Praxiteles: een studie naar het leven en het werk van een zestiende-eeuwse Nederlandse beeldhouwer*, Utrecht 2003.
- Bisschop, J. de en Lairesse, G. de, *Paradigmata Signorum Veterum Icones*, Den Haag 1671.
- Blankert, A. Brinkman, E. Vroege, M., *Hollands classicisme: in de zeventiende-eeuwse schilderkunst* (tent. cat. Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam) Frankfurt am Main; Rotterdam 1999.
- Bober, P. en Rubinstein R., *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A handbook of Sources*, Londen 2010, (eerste editie Londen 1986).
- Bredius, A., *Künstler-inventare; Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, deel 4, Den Haag 1915.
- Chong, A. Kloek, W. (et al.), *Het Nederlandse stilleven 1550-1720* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam) Amsterdam; Zwolle 1999.
- Gelder, J.G. van, 'Jan de Bisschop 1628-1671' in: *Oud Holland*, 86, 1 (1971) pp. 201-288.
- Haskell, F. Penny, N., *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven 1982.
- Harwood, L. B., *Inspired by Italy: Dutch landscape painting 1600-1700*, Londen 2002.
- Jansen, G. 'Het offer van Iphigenia door Arnold Houbraken' in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 47, Nr. 2/3, 1999, pp. 93-99.
- Jansen, G. en Sutton, P. et al., *Michael Sweerts (1618-1664)* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam, Fine Arts Museum of San Francisco en Wadsworth Atheneum Museum of Art Hartford) Zwolle 2002.
- Hoogstraten, S., *Inleyding tot de hooge schoole de schilderkunst*, Utrecht 1969 (fotografische herdruk), (eerste druk Rotterdam 1678).
- Lairesse, G. de, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712.
- Leeflang, H. Luijten, G., *Hendrick Goltzius (1558-1617): tekeningen, prenten en schilderijen* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam) Amsterdam; Zwolle 2003.
- Mander, K. van, *Schilder-Boeck: waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*, Utrecht 1969 (fotografische herdruk), (eerste druk Haarlem 1604).

- Moormann, E. M. en Uitterhoeve, W., *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007.
- Piles, de, R., *The Principles of Painting*, London 1743.
- Schatborn, P., *Tekenen van warmte: 17de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italië* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam) Amsterdam 2001.
- Slive, S., *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven en Londen 1995.
- Suchtelen, A., van en Beneden, B. van, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen* (tent. cat. Rubenshuis Antwerpen en Mauritshuis Den Haag) Zwolle 2010.
- Vasari, G. de Vere, G. (vert.), *Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*, Londen 1915, (eerste druk Florence 1550).
- Wieseman, M., *Casper Netscher and late seventeenth –century Dutch Painting*, Doornspijk 2002.

Lijst van afbeeldingen



Afbeelding 1: Jan Gossaert, *Studie van o.a. de Doornuitrekker*, ca. 1509, pen en grijze inkt, 26,3 x 20,5 cm., Universiteitsbibliotheek Leiden.
Bron: Web Gallery of Art.



Afbeelding 2: Jan Gossaert, *Apollo met lier van de Casa Sassi*, ca. 1509, pen en grijze inkt, 30,8 x 17,1 cm., Galleri dell'accademia Venetiè.
Bron: Web Gallery of Art.



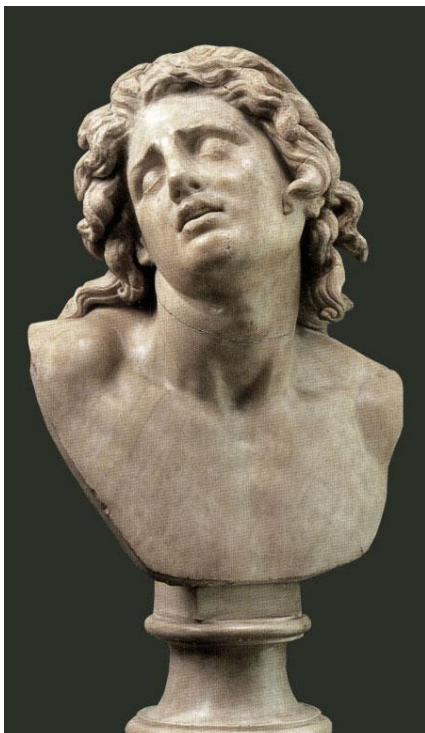
Afbeelding 5: Maarten van Heemskerck, *Lucas schildert de Madonna*, 1550-53, olieverf op doek, 206 x 144 cm., Musée des Beaux-Arts, Rennes.
Bron: Web Gallery of Art.



Afbeelding 6: Peter Paul Rubens, *Antiek beeld 'De getemde centaur'*, ca. 1616-1657, gravure, 32,3 x 21,9cm., Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 7: Charles Cornelisz. de Hooch, *Grotinterieur met antieke grafmonumenten*, ca. 1628-1640, olieverf op koper, 38 x 51,4 cm., Particuliere collectie.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 8: *Stervende Alexander*, hellenistisch, marmer, 72 cm. (42 cm. Zonder buste moderne buste), Uffizi Florence.
Bron: Uffizi.



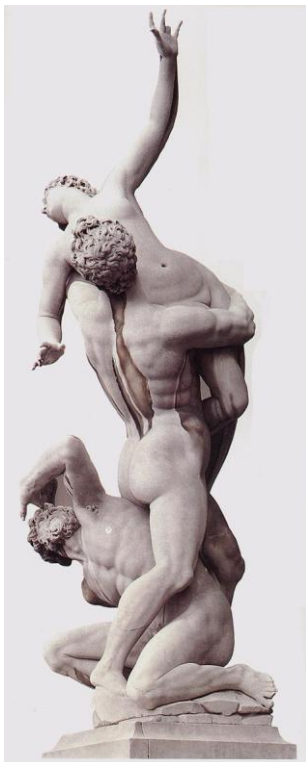
Afbeelding 9: Thomas van Wijck, *Italianiserend landschap met architectuurmotieven uit Rome*, ca. 1650, olieverf op paneel, 119,5 x 144,5 cm., Frans Hals Museum Haarlem.
Bron: Frans Hals Museum.



Afbeelding 10: Jan Baptist Weenix, *Italiaans havengezicht*, 1649, olieverf op doek, 106 x 158cm., Centraal Museum Utrecht.
Bron: Centraal Museum.



Afbeelding 11: naar Jan Baptist Weenix, *Landschap met antiek standbeeld*, na 1636, olieverf op paneel, 74,4 x 59 cm., Particuliere Collectie.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 12: Giambologna, *Sabijnse Maagdenroof*, 1581-1583, marmer, 410 cm., Loggia dei Lanzi Florence.
Bron: Web Gallery of Art.



Afbeelding 13: Gerard de Lairese, *Achilles wordt ontdekt tussen de dochters van Lycomedes*, ca. 1680, olieverf op doek, 138 x 190 cm., Mauritshuis Den Haag.
Bron: Mauritshuis



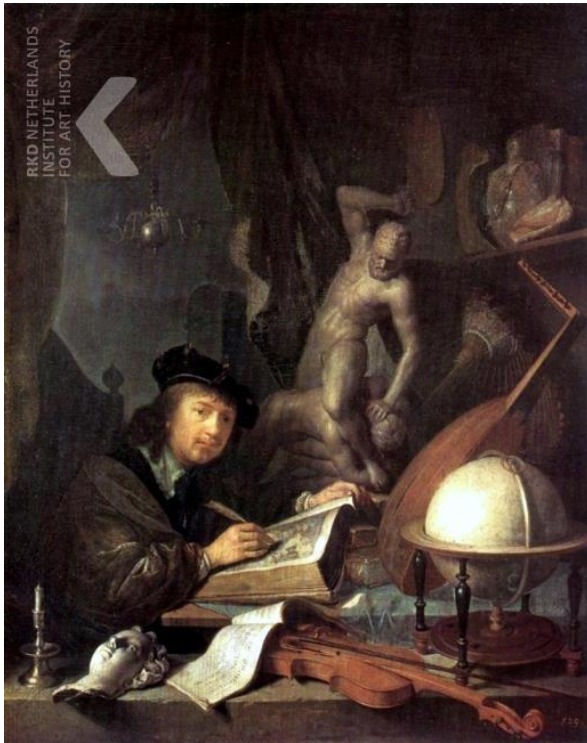
Afbeelding 14: Arnold Houbraken, *Het offer van Iphigenia*, ca. 1690-1700, olieverf op doek, 79,5 x 63,4 cm., Rijksmuseum, Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 15: Peter Paul Rubens, *De dood van Seneca*, 1612-1613, olieverf op paneel, 185 x 154,7 cm., Alte Pinakothek München.
Bron: Alte Pinakothek



Afbeelding 16: *Stervende Seneca of Oude visser*, 2^e eeuw voor christus, donker marmer, emaille, albast, 118 cm., Louvre Parijs.
Bron: Louvre.



Afbeelding 17: Gerard Dou, *Zelfportret*, 1647 gedateerd, olieverf op paneel, 43 x 34,5 cm., Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 18: Kopie naar Giambologna, *Hercules en Cacus*, ca. 1600, brons, 39,8 cm., The Walters Art Museum, Baltimore.
Bron: The Walters Art Museum.



Afbeelding 19: Thomas de Keyser, *Portret van een jongen, ten voeten uit in een landschap met klassieke beelden*, 1648 gedateerd, olieverf op paneel, 71 x 55,9 cm., Particuliere Collectie.



Afbeelding 20: Atelier van Caspar Netscher, *Portret van een jonge man met beelden in achtergrond*, ca. 1655-1680, olieverf op doek, 46,8 x 38 cm., Particuliere Collectie.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 21: Caspar Netscher, *Portret van Abraham van Lennep*, 1672 gedateerd, olieverf op doek, 55 x 45,3 cm., Frits Lucht Collectie Parijs.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 22: Simon Luttichuys, *Voorwerpen uit het atelier: Allegorie op de beeldende kunst*, 1646 gedateerd, olieverf op paneel, 46 x 64,7 cm., Particuliere Collectie.
Bron: Chong, A. Kloek, W. (et al.) *Het Nederlandse stilleven 1550-1720* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam) Amsterdam; Zwolle 1999, p. 187.



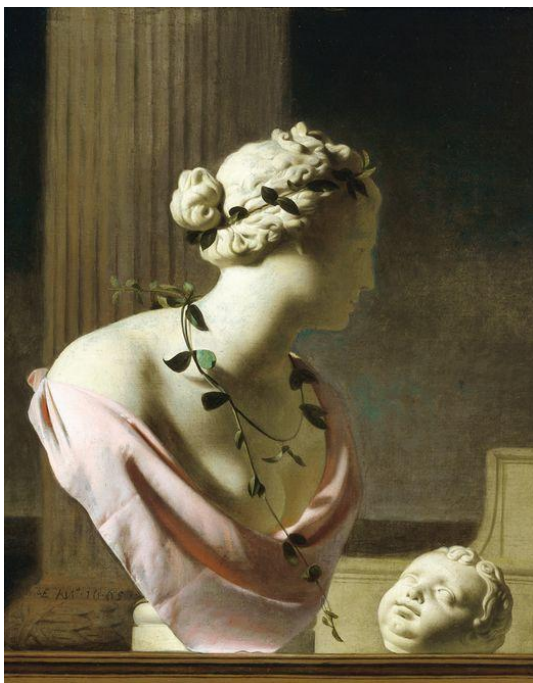
Afbeelding 23: Peter Boel, *Allegorie op het wereldse leven*, 1663 gedateerd, olieverf op doek, 207 x 206 cm., Musée des Beaux Arts Lille.
Bron: Musée des Beaux Arts Lille.



Afbeelding 24: *Pudicitia of Kuisheid*, 1^e eeuw voor christus, marmer, 209cm., Vaticaan Musea Rome.
Bron: Vaticaan Museu Rome.



Afbeelding 25: Pieter Claesz. *Vanitasstillleven met de Doornuittrekker*, 1628, olieverf op paneel, 70,5 x 80,5 cm., Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 26: Caesar van Everdingen, *Trompe l'oeil met Venusbuste*, 1665 gedateerd, olieverf op doek, 47 x 60,8 cm., Mauritshuis Den Haag.
Bron: Mauritshuis.



Afbeelding 27: Willem van Haecht, *Kunstkabinet van Cornelis van der Geest*, 1628 gedateerd, olieverf op paneel, 102,5 x 137,5 cm., Rubenshuis Antwerpen.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 28: Willem van Haecht, *Apelles schildert Campaspe*, ca. 1630, olieverf op paneel, 104,9 x 148,7 cm., Mauritshuis Den Haag.
Bron: Mauritshuis.



Afbeelding 29: Michael Sweerts, *Een schildersatelier*, ca. 1646-1650, olieverf op doek, 71 x 74 cm., Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



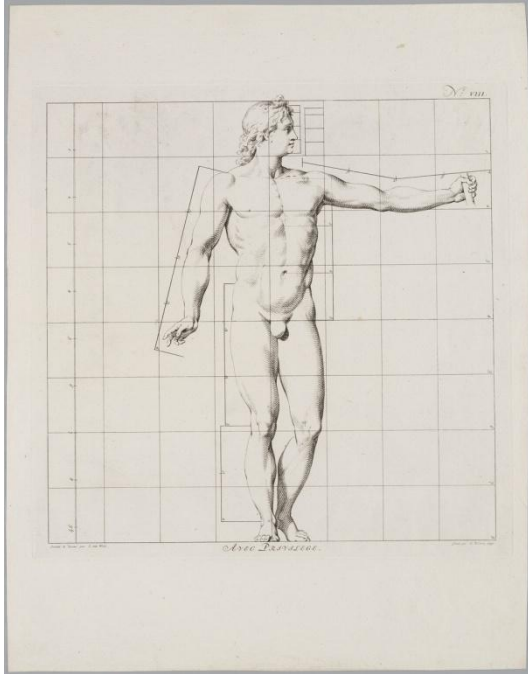
Afbeelding 30: Gerard Thomas, *Kunstkenners in het atelier van de kunstenaar*, ca. 1678-1693, olieverf op doek, 68 x 86 cm., Particuliere collectie.
Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 31: Giambologna, *Mercurius*, 1580, brons, 180 cm., Museu Nazionale del Bargello Florence.
Bron: Web Gallery of Art.



Afbeelding 32: Toegeschreven aan Willem Eversdijck, *Allegorie op de bloei van de Nederlandse vissery na de Tweede Engelse Zeeoorlog (1665-67)*, ca. 1667-1671, olieverf op doek, 114 x 162 cm., Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 33: Jan punt naar een tekening van Jacob de Wit, *Teekenboek der Proportien...: N.VIII*, 1747, grafiek, 52,5 x 40,7 cm., Teylers Museum Haarlem.
Bron: Teylers Museum.



Afbeelding 34: Pieter van der Werff, *Een tekenares en een jongen bij een beeld van Venus*, 1715, olieverf op paneel, 38,5 x 29 cm., Rijksmuseum Amsterdam.
Bron: Rijksmuseum.



Afbeelding 35: Jan Josef Horemans I, *Jonge man die een cello speelt in een landschap met antiek beeldhouwwerk en ruïnes*, ca. 1710-1759, olieverf op doek, 64,5 x 82,8 cm., Particuliere collectie. Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 36: *Dansende Faun*, derde eeuw voor christus, marmer, 143 cm., Uffizi Florence. Bron: Uffizi.



Afbeelding 37: Cornelis Troost, *Parkgezicht met twee dames bij een beeld van Hercules Farnese*, ca. 1711-1750, tekening in kleur, 248 x 358 cm., Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a m Main. Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.



Afbeelding 38: Nicolaas Rijnenburg, *Portret van een kunstenaar, mogelijk Nicolaes Rijnenburg*, ca. 1725-1749, olieverf op paneel, 45,5 x 35,5 cm., Particuliere collectie. Bron: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

English abstract

The main purpose of this study was to research how classical sculpture was received in Dutch seventeenth century painting. In other words, in what way did Dutch painters of this period incorporate statues of ancient Rome in their paintings. To complete this research, sixteenth and seventeenth century Dutch prints, paintings and texts on classical sculpture, as well as contemporary literature written about related subjects have been studied thoroughly. To answer the main research question, a number of sub-questions had to be investigated.

First of all had to be figured out which classical sculptures were known to Dutch seventeenth century and which sources about these works of art were available in the Netherlands at the time. It appears that a lot of sixteenth century Dutch artists made a great amount of drawings and prints of classical sculptures they studied in Rome. These images were often copied and spread throughout the Netherlands and served as examples for seventeenth century painters. In this period also known as the Golden Age, books full of prints after ancient statues were published and artists still travelled to Rome to study sculpture. In addition there were a number of texts about classical statues, written and published by Dutch painters, that praised the art of the ancients. In addition these writers gave instructions on how to study classical sculpture as a part of training for aspiring artists and some of them explained how to paint them correctly.

The second sub-question focused on which Roman and Greek sculptures were mostly portrayed on Dutch paintings from the seventeenth century and why artists depicted these statues. In the sixteenth century there was one group of the most important classical statues that was known throughout Europe, because a lot of prints were made after them and spread across the continent. To this group belonged famous sculptures such as *Laocoön*, *Apollo Belvedere*, *Torso Belvedere*, *Hercules Farnese*, *Flora Farnese*, *Venus d'Medici* and the *Spinario*. The seventeenth century Dutch artists used the same group of statues in their paintings, because a lot of examples of these were available to them.

The third sub-question discussed the way that these statues were depicted on seventeenth century paintings. A few artists changed the identity of statues of classical gods by adding or removing their attributes to fit the sculpture into the scene of their paintings. Some artists changed the size of the statues. However, overall the Dutch painters depicted the statues as they were in real life and did not change anything about them.

Finally the meanings and functions of classical statues on Dutch seventeenth century paintings have been researched. It appeared that an ancient sculpture can have many different meanings and or functions in a painting. On portraits a statue can say something about the sitter, on still life paintings it can have an allegorical meaning and on history paintings the sculpture can tell a part of the story that is depicted. To determine what the meaning or function of a statue is, one has to study every painting on its own to determine what the depicted statue means exactly.

The principal conclusion was that classical statues were received very well en that the Dutch seventeenth century painters had a very high regard for the art of the ancient Greeks and Romans. There were a lot of paintings made on which artists depicted classical statues and in most cases they had a prominent place in the scene.