





# Twee schilders in een prent van Gerard de Jode

Over de betekenis van het schilderspalet  
en penseel in de beeldende kunst van  
de vroegmoderne Nederlanden

• ANNETTE DE VRIES •

In 1991 verwierf het Rijksprentenkabinet Amsterdam een serie van vier gravures van de in Antwerpen werkzame, maar oorspronkelijk uit Nijmegen afkomstige graveur en uitgever Gerard de Jode.<sup>1</sup> Onderwerp van deze reeks allegorieën uit circa 1570 is het gebruik en misbruik van de ons toebemeten tijd. De gevleugelde personificatie Vader Tijd (*Tempus*), centrale figuur in alle vier de gravures, heeft de beschouwer op dit punt iets te melden. In de eerste twee prenten wordt het nuttig en juist gebruik van de tijd verbeeld in de vorm van allerhande menselijke arbeid (afb. 1) en de Werken van Barmhartigheid.<sup>2</sup> De laatste twee prenten tonen mensen van uiteenlopende maatschappelijke pluimage, die hun tijd verdoen met onnuttige bezigheden, zoals slapen, vertier, jacht en (over)spel (afb. 2). De moraal van de serie wordt toegelicht in de Latijnse bijschriften. Iedereen moet werken, zowel om te voorzien in het eigen levensonderhoud als om christelijke naastenliefde te kunnen bedrijven. Er is in de hemel geen plaats voor ledige mensen, belust op vertier, maar vlijtige mensen zijn er welkom.

De serie van De Jode past in de groeiende populariteit van het motief

Afb. 1

GERARD DE JODE,  
*Tijd gebruiken voor  
arbeid*, circa 1570.  
Gravure, 215 x 315 mm.  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-1991-55).

van arbeidzaamheid en vlijt in de prentkunst van de Nederlanden vanaf de tweede helft van de 16de eeuw.<sup>3</sup> In de verstedelijkte Nederlanden viel de boodschap dat menselijke arbeid niets dan rijkdom en welvaart bracht in vruchtbare aarde. De verwijzingen naar stedelijke arbeid in dit type prenten (beroepsbeoefenaars, gereedschap) laat weinig twijfel bestaan over het beoogde stedelijke publiek waarvoor ze werden vervaardigd.<sup>4</sup> De eeuwenoude beeldtraditie om menselijke arbeid door middel van agrarische motieven te verbeelden (de spittende Adam, de Werken van de Maand, de derde stand, *Labor*) kreeg in dit type prenten een moderner jasje. Het was een trend die zich in de 17de-eeuwse schilderkunst van de Nederlanden versterkt zou doorzetten.<sup>5</sup> Tal van stedelijke beroepsbeoefenaars die in de eerste prent van De Jode zo nijver aan het werk zijn, treffen we als zelfstandig motief in beeldende kunst uit die tijd aan. Zowel in portretten, in genrevoorstellingen als in prenten.

De serie van De Jode is rijk aan symboliek. De gevleugelde Vader Tijd wordt in elke prent vergezeld van een vogel met een zinnebeeldige betekenis. Achtereenvolgens onderstrepen de





Afb. 2  
GERARD DE JODE,  
*De duivel vindt werk  
voor ledige handen*,  
circa 1570. Gravure,  
215 x 315 mm. Rijks-  
prentenkabinet, Rijks-  
museum, Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-1991-53).

kraanvogel, de duif en de haan (twee maal) de strekking van de boodschap. De kraanvogel in de prent met noeste werkers staat voor waakzaamheid, maar ook voor het zoeken naar *hooge en treflijke saecken*.<sup>6</sup> De haan in de prent vol ledigheid roept op tot waakzaamheid. Deze vogel is van nature *naerstigh*, altijd op zoek naar bruikbaar voedsel *onderscheydende alsoo de onnutte koorentjens van de nutte*.<sup>7</sup>

Vader Tijd heeft in de eerste en derde prent van de serie nog twee interessante secondanten: de schilder (afb. 3) en de duivel (afb. 4). Zij zijn groter afgebeeld dan de overige figuren in de prent. Ook zij zetten de boodschap kracht bij. De zaaïende duivel aan de voeten van Vader Tijd toont de beschouwer dat ledigheid en vertier hem alle ruimte bieden om ongestoord zijn werk te kunnen doen; een vaker voorkomend motief in de beeldende kunst uit die tijd (afb. 5).<sup>8</sup> De schilder – met palet, penseel en schilderstok in de hand – lijkt zich op

zijn beurt gewillig op te stellen als een visuele vertolker van de boodschap van het belang van arbeidzaamheid en vlijt die in deze prent centraal staat. Aan zijn voeten ligt het verspreide gereedschap van allerhande beroepsbeoefenaars, als ware hij met zijn eigen attributen daarboven verheven.<sup>9</sup> Hij draagt de spaarzame kleding van een allegorische figuur, hetgeen zijn symbolische functie onderstreept. Als een waardige tegenspeler van de duivel staat hij met zijn schilderspalet en penseel zijn mannetje. Want, zoals de duivel in een gravure van Dirck Volckertsz. Coornhert naar Maarten van Heemskerck uit 1550 het menselijk hart beschildert met wereldse ijdelheid (afb. 6), zo wordt de schilder geacht in het menselijk hart de goede snaren te raken.<sup>10</sup> Zijn uitgestoken linkerhand is dan ook geen loos gebaar. Geheel conform de vroegmoderne opvattingen over de *do's* and *don'ts* van menselijke gebarentaal is dit handgebaar zowel elegant als effectief.<sup>11</sup> Een elegantie



en effectiviteit die in contemporaine kunsttheoretische geschriften ook aan het penseel van de schilder werden toegeschreven. Voorstellingen zijn door hun verborgen kracht immers in staat om *yemants innichsten ten besten te neyghen*.<sup>12</sup>

Dat er met de figuur van de schilder als secundant van Vader Tijd iets bijzonders aan de hand is, blijkt ook als

we ons realiseren dat de schilder nog op een andere manier in de prent een rol speelt. Hij heeft ook een plaatsje gekregen tussen de schare van beroepsbeoefenaars. We treffen hem rechts van het groepje kleermakers in kleermakerszit aan. Met zijn palet in de hand en gezeten achter een schildersezel is hij druk bezig met zijn werk (afb. 7). Net als de andere beroepsbe-



Afb. 3  
Detail van staande  
schilder in afb. 1.





Afb. 4  
Detail van duivel in  
afb. 2.

Afb. 5  
FREDERICK  
BLOEMAERT  
naar ABRAHAM  
BLOEMAERT,  
Augustus, circa 1635.  
Gravure 115 x 162 mm.  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv.nr.  
RP-BI-1558).





Afb. 6

DIRCK VOLCKERTSZ.  
COORNHERT naar  
MAARTEN VAN  
HEEMSKERCK,  
*Allegorie op de hoop  
op geld*, 1550. Gra-  
vure, 275 x 197 mm.  
Rijksprentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv. nr.  
RP-P-1984-6).



Afb. 7

Detail van zittende  
schilder in afb. 1

oefenaars in de prent wordt de schilder hier voorgesteld als iemand die zijn talenten inzet om in zijn levensonderhoud te voorzien. Dat levert hem weliswaar lof op, maar het is dezelfde lof die ook de ongeschoolde zakendrager of ploegende boer in de prent toekomt.

#### Attributen van de schilder

Het voorkomen van twee typen schilders in een en dezelfde prent maakt deze voorstelling van De Jode tot een uniek en tegelijkertijd exemplarisch getuigenis van de uiteenlopende functies die de schilder in de vroegmoderne Nederlanden vervulde. Hij was zowel een ambachtsman, een virtuoos als een culturele intermediair.<sup>13</sup> Een sleutel tot een beter begrip van deze functies vormen de attributen schilderspalet en penseel; beroeps-



attributen die de schilder in al zijn hoedanigheden steevast vergezellen. Welke betekenis werd in de vroegmoderne tijd aan deze attributen toegevoegd en wat vertelt ons dit over de toenmalige functies van de schilder en over de eventuele accentverschuivingen tussen die functies?

In de gangbare middeleeuwse stratificatie van beroepen in *artes liberales* (vrije kunsten) en, de lager gewaardeerde, *artes mechanicae* (handarbeid) behoorde de schilderkunst in tegenstelling tot de dichtkunst tot de laatstgenoemde groep. De schilders werden gezien als gewone ambachtslieden, ingeschakeld onder de regie van kerk, vorst of rijke burgerij. Ze waren samen met een keur aan andere ambachtslieden uit de breed op te vatten sector kunstnijverheid lid van het plaatselijke Sint-Lucasgilde. Vanaf de Renaissance ontworstelde de schilderkunst zich geleidelijk aan de status van *ars mechanica* en werden de intellectuele en virtueuze facetten van de schilderkunst benadrukt. Deze ontwikkeling is vooral voor Italië onderzocht en beschreven.<sup>14</sup> Theoretische geschriften, mecenaat en de beeldende kunst droegen in dit gebied elk op eigen wijze bij aan de maatschappelijke opwaardering van de schilderkunst.

Voor de Nederlanden is het beeld minder eenduidig.<sup>15</sup> Er was weliswaar een groeiende bovenlaag van (geletterde) kunstenaars, maar het gros van de schilders was, net als de ijverige schilder in De Jodes prent (zie afb. 7), maatschappelijk gezien gewoon ambachtsman.<sup>16</sup> Als we de contemporaine kunsttheoretische geschriften en visuele uitingen (portretten, zelfportretten, ateliervoorstellingen, allegorieën) echter als maatstaf nemen, dan blijkt dat het streven naar maatschappelijke statusverhoging van de schilderkunst en haar beoefenaars ook in de Nederlanden een *topic* was. En als we de ontwikkelingen bij andere professies in wording in die tijd bezien, dan is dit ook zeer aannemelijk. Predi-

kanten, notarissen en medici wisten in beeld en woord hun professie kracht bij te zetten en voor schilders lag dat niet anders.<sup>17</sup> Ook zij hebben niet nagelaten in visuele en tekstuele uitingen een nagestreefd (collectief) zelfbeeld te formuleren, waarin zoals we verderop zullen zien, het vroegmoderne concept van *virtus* een cruciale rol vervulde: een soort ideale profiel-schets, waaraan (de bovenlaag van) de schilders van vlees en bloed zich kon spiegelen zonder de pretentie te hebben dat dit voor minder talentvolle vakbroeders ook was weggelegd.<sup>18</sup>

Het bijzondere aan de Nederlanden is dat in dit profileringsproces van de kunstschilders de van oorsprong ambachtelijke schildersattributen als het palet en penseel niet naar de achtergrond verdwenen. Zij wisten in de picturale traditie van de verbeelding van de schilder een vaste en blijvende plaats te verwerven en ze werden een metafoor voor de uiteenlopende rollen die kunstschilders in de vroegmoderne cultureel-maatschappelijke context vervulden. De verschillende connotaties van deze attributen geven een gedifferentieerd en tegelijkertijd ambigu beeld van de functie van de schilder in die tijd.

### Schildersgerei

Schilderspalet en penseel waren onmisbaar beroepsgereedschap voor elke schilder. Net zomin als de kleermaker zonder schaar, de timmerman zonder hamer of de wever zonder weefspoel kon, kon de schilder buiten deze benodigdheden van zijn ambacht. In deze hoedanigheid van vakmatig beroepsattribuut treden palet en penseel in tekst en beeld in die tijd veelvuldig naar voren. Van oudsher vormde de gebruikte grondstof, al dan niet in combinatie met het gereedschap, een belangrijk indelingscriterium voor beroepsgroepen in corporatieve organisaties of gilden. Volgens een keur van het Amsterdamse Sint-Lucasgilde van 20 juli 1579 behoorden



tot dit gilde *schilders, glasmaeckers, beeldesnijders, figuersnijders, borduywerckers, tapisierwerckers ende leywerckers, mitsgaeders alle andere die haer metter pentsier ofte metter verwe generen*.<sup>19</sup> Men maakte in het taalgebruik aanvankelijk geen onderscheid tussen schilders op paneel en schilders van kasten of van huizen.<sup>20</sup> In het Middelnederlands waren de woorden *palet* en *pinceel* nog sterk verbonden met weinig verfijnde handelingen.<sup>21</sup> *Palet* was vooral gangbaar in de betekenis van plank, bord of hakblok, waaronder dan ook de verfplank werd begrepen. *Pinceel* was verbonden met het opbrengen van blanketsel op het gezicht. *Pincelen* betekende ook het aanstrijken of met kalk besmeren en kwam zelfs in de betekenis van voegen voor. Dat de oorsprong van het gebruik van de begrippen *palet* en *penseel* weinig van doen had met de vervaardiging van wat wij tegenwoordig kunstobjecten noemen, betekent natuurlijk niet dat het verband daartussen afwezig was. Zo treffen we bijvoorbeeld in Jacob van Maerlants *Spiegel Historiae* (circa 1285) het verhaal aan van een schilder *die malen conde andie want, Ende met pincelen beelden maken*.<sup>22</sup> Hij eerde en diende met zijn voorstellingen de Maagd Maria.

Toch werd het pas in de tweede helft van de 17de eeuw gangbaar om de termen *kunstschilder* of *fijschilder* te gebruiken om deze groep beroepsbeoefenaars te onderscheiden van de zogenaamde grofschilders, kladschilders of huisschilders.<sup>23</sup> Voorheen hanteerde men de minder gespecificeerde term *schilder* en waren het de minder vooraanstaande beoefenaars van het schilderen (huisschilders e.d.) die in statuten en ledenlijsten van gilden soms een nadere specificatie meekregen.<sup>24</sup> De nieuwe termen komen aanvankelijk vooral in de archiefbescheiden van de Sint-Lucasgilden voor, waar het onderscheid overigens meer een economisch-organisatorische dan een sociale functie lijkt te hebben

gehad.<sup>25</sup> Hoewel verklaarbaar om redenen van harmonie in de onderlinge verhoudingen, is het tegelijkertijd illustratief dat de iconografie van de gildenpenningen van de Sint-Lucasgilden in de loop der tijd geen verandering onderging. Hoe het gilde ook was samengesteld en hoe de interne machtsverhoudingen ook lagen, het waren de (gevleugelde) os van Sint-Lucas en het Sint-Lucasschild die blijvend de penningen sierden.<sup>26</sup> Slechts in een enkel geval komt het schilderspalet voor als onderdeel van de voorstelling.<sup>27</sup> Dat het economische aspect een rol speelde bij het aanbrengen van een onderscheid tussen fijn- en grofschilders blijkt ook uit een lijst voor de heffing van het winkelgeld voor neringdoenden, een inkomstenbelasting uit 1706, die overigens uiteindelijk niet werd geëffectueerd.<sup>28</sup> In deze lijst werd een indeling in vier categorieën gehanteerd, hetgeen een aardig beeld geeft van de maatschappelijke rangorde van uiteenlopende beroepen in die tijd. De fijschilders vielen in de eerste, meest vermogende categorie onder de titel *Luyden van professie*. De grofschilders daarentegen waren ondergebracht in de *Derde classis*.

In kunsttheoretische geschriften volhardde men overigens lang in het gebruik van de ongespecificeerde term *schilder*.<sup>29</sup> De gebruikte retoriek laat er geen enkele twijfel over bestaan over wie men hier sprak. Ook het frequente gebruik van de Latijnse term *pictor* voor schilder getuigt van eenzelfde drang tot het aanbrengen van een onderscheid tussen geleerde en gewone schilders, alhoewel het bijgevoegde *doctus* of *vulgaris* uiteindelijk de toon zette.<sup>30</sup> Een aardige visuele parallel van het groeiende onderscheid in tekstuele bronnen tussen kunstschilders en overige schilders zijn de talrijke 17de- en 18de-eeuwse didactische volksprenten over ambachten. Het is de huisschilder die hierin, met verfpot en kwast, als een van de ambachten figureert, niet de schilder



Afb. 8  
ANONIEM, *De huisschilder*, houtsnede (detail uit een serie van zestien ambachten). Collectie Waller, portefeuille N (Kannetwet\*40). Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

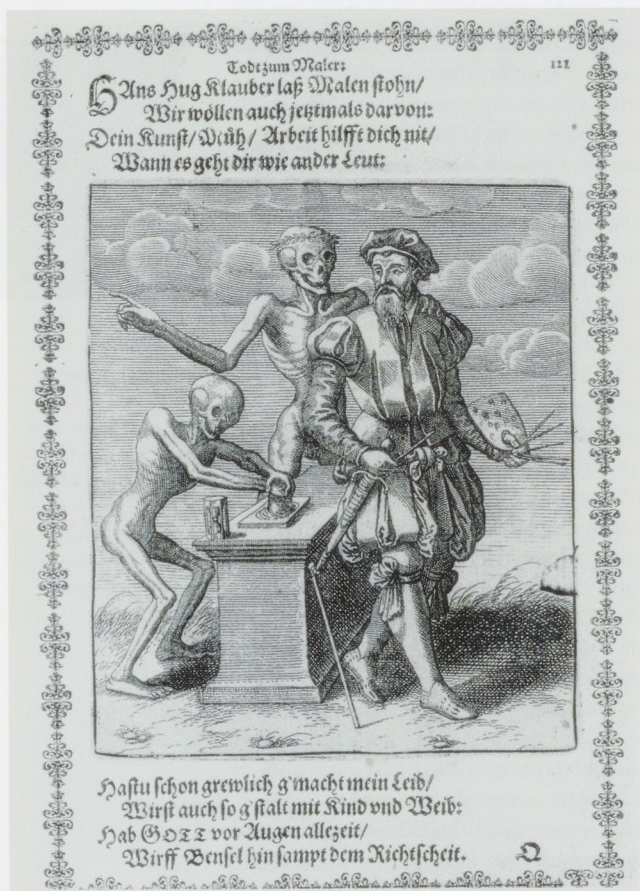


van voorstellingen met zijn verfijnder palet en penseel (afb. 8).

De functionaliteit van palet en penseel als beroepsattributen overheerst ook in de beeldende kunst van de late Middeleeuwen. Hierin was het lang gangbaar om beroepsgroepen via hun gereedschap te typeren. Het gereedschap identificeerde de betreffende persoon als de beoefenaar van een bepaald beroep of als vertegenwoordiger van een bepaalde beroepscategorie. Een goed voorbeeld hiervan zijn de talrijke middeleeuwse *Dodendansen*, waarin koning noch timmerman door de onvermijdelijke Dood worden ontzien. Ook de schilder vormt, met palet en penseel in de hand, op deze regel geen uitzondering, getuige een voorstelling uit de *Dodendans* van Matthaeus Merian de Oude uit 1649, die

Afb. 9

MATTHAEUS MERIAN DE OUDE, *De schilder en de Dood*, ed. 1649. Foto uit: L.H. Wühtrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae.*, Band III, Hamburg 1993, afb. 222.



teruggaat op een veel ouder voorbeeld. (afb. 9).<sup>31</sup> In de talrijke 16de-eeuwse prentenseries die de middeleeuwse standenleer verbeeldten (zij die vechten, zij die bidden en zij die werken) of die de verschillende levensfasen van de mens tot onderwerp hadden, komen palet en penseel als beroepsattributen eveneens veelvuldig voor. In een gravure van Adriaen Collaert naar Maarten de Vos wordt de kar van de werkende stand voortgetrokken door een ezel en een os. Zij zijn behangen met allerhande ambachtelijk gereedschap, waaronder ook een schilderspalet en penselen zijn te ontwaren (afb. 10). En in de reeks gravures *De vier leeftijden van de mens* van Raphael Sadeler I naar Maarten de Vos uit 1591 is in de prent die de *Jeugd/Labor* verbeeldt linksonder een schilderspalet zichtbaar. Dat deze traditie ook in de 17de eeuw voortleefde, blijkt onder meer uit de wijze waarop de figuur van de *Gemeen Ambachts-Man* is getypeerd op een anoniem paneel uit circa 1620 dat de intrede van de Dordtse rederijkerskamer *De Fonteynisten* tijdens de Vlaardingse rederijkerswedstrijd in 1616 verbeeldt (afb. 11). Hij heeft allerhande gereedschap aan een riem om zijn middel hangen, zoals een klauwhamer (kuiper), een schaaf (timmerman), een weefspool (wever) en een schaar (kleermaker). Hier staat een prototypische ambachtsman, die zich nadrukkelijk onderscheidt van de boer met mand naast hem. De Jodes prent met de diverse nijvere beroepsbeoefenaars met hun specifieke beroepsattributen past eveneens in deze traditie.<sup>32</sup>

Ook in kunsttheoretische geschriften, exponenten van de nagestreefde statusverhoging van de schilderkunst en haar beoefenaars, treffen we nog een sterke nadruk op de functionaliteit van palet en penseel aan. In zijn theoretische inleiding op het *Schilder-Boeck* (1604), de zogenaamde *Den Grondt der Edel vry Schilderconst*, benadrukt Carel van Mander dat iedereen de aanleg voor het gebruik





Afb. 10

ADRIAAN COLLAERT  
 naar MAARTEN DE  
 vos, *De taak van de  
 werkende klasse*, circa  
 1586. Gravure, 229 x  
 297 mm. Prenten-  
 kabinet Universiteit  
 Leiden. Foto Prenten-  
 kabinet Universiteit  
 Leiden.



Afb. 11

ANONIEM NOORDE-  
 LIJKE NEDERLAN-  
 DEN, *Intrede van de  
 Dordtse rederijderska-  
 mer De Fonteynisten  
 tijdens de Vlaardingse  
 rederijderswedstrijd uit  
 1616* (detail Gemeen  
 Ambachtsman), circa  
 1620. Olieverf op  
 paneel, 34,4 x 201,3  
 cm. Dordrechts  
 Museum, Dordrecht.



van een bepaald type gereedschap krijgt toebedeeld: *En de milde Natuere gheeft hier elcken | Eenich bysonder Instrument in handen | Om zijn broodt te winnen in s'Weerelts landen | Verscheden zijn haer giften en Juweelen. Hier gheeftse Ploeghen, daer Hamers, daer Bijlen | Hier Truffels, daer Boecken, ginder Pinceelen.*<sup>33</sup> Weliswaar mag men, zo stelt hij, veel in een schilderij zien, *doch ist maer verwe | die hy wist te minghen.*<sup>34</sup> Andere kunsttheoretische geschriften kennen eenzelfde nuchtere omgang met de functionaliteit van het beroepsattribuut van de schilder. Maar dit is slechts één zijde van de medaille. In deze geschriften zien we ook een meer voorname rol voor palet en penseel tot uiting komen.

#### Beroepsattribuut met allure

Net als elke professie in wording creëerden de schilders voor zichzelf een verleden en maakten hierbij dank-

baar gebruik van de voorhanden zijnde illustere voorgangers. Allereerst ging het hier om de evangelist Sint-Lucas. Volgens de *Legenda Aurea* van Jacob de Voragine (derde kwart 13de eeuw) en oudere Byzantijnse bronnen schilderde Sint-Lucas de Madonna. Dit maakte hem niet alleen tot een uiterst geschikte patroonheilige voor de Sint-Lucasgilden (afb. 12), maar leverde hem ook een voorname plaats op in de beeldende kunst van de Nederlanden tot circa 1600.<sup>35</sup> In talrijke getijdenboeken, prenten en schilderijen zien we de evangelist, gezeten voor zijn paneel en met palet en penselen in de hand (afb. 13). De Madonna, vaak vergezeld van het Christus-kind, verschijnt hierin voor zijn vakkundig meestersoog. Sint-Lucas droeg met zijn schilderkunst aldus bij aan de populariteit van de figuur van Maria. Maar bovenal was hij, om met de 16de-eeuwse Italiaanse kunsttheoreti-

Afb. 12  
JAN DE BRAIJ EN  
ANDEREN, *Groeps-  
portret van de over-  
lieden van het Haar-  
lemse Sint-Lucasgilde*,  
1675. Detail. Olieverf  
op doek, 130 x 184 cm.  
Frans Halsmuseum,  
Haarlem (in bruikleen  
van Rijksmuseum,  
Amsterdam).  
SK-A-50





cus Cennini te spreken, *primo dipintore cristiano*, de eerste visuele vertolker van de christelijke boodschap.<sup>36</sup> De populariteit van het motief van de schilderende Sint-Lucas verdween in de 17de eeuw en maakte plaats voor een evenzeer tot de verbeelding sprekende klassieke voorganger van profane snit: Apelles. Een ontwikkeling die algemeen wordt geduid als een teken van de groeiende emancipatie van de kunstenaar en van de (geleidelijke) secularisering van zijn werkveld. Apelles verenigde in zich alle kenmerken van de ideale schilder, maar het was de gratie van zijn schilderstijl die hem tot in de hoogste kringen succes bracht. Populair was de anekdote dat hij op verzoek van Alexander de Grote zijn geliefde Campaspe schilderde en tijdens het schilderen op haar verliefd werd. Alexander was zo onder de indruk van de schilderkunstige prestaties van Apelles, dat hij zijn geliefde

toen grootmoedig aan hem schonk. Een groter eerbetoon aan een schilder was niet denkbaar. Het is een episode die dan ook veelvuldig aan het doek is toevertrouwd (afb. 14).

Beide illustere voorgangers van de 17de-eeuwse schilders werden standaard met schilderspalet en penseel uitgerust. En dat niet alleen omdat het voor de beschouwer dan gemakkelijker was om hen als Sint-Lucas of Apelles te identificeren. De betekenis van het palet en penseel reikte hier verder dan louter identificatieobject. Niet zonder reden werd ook de personificatie van de Schilderkunst (*Pictura*) steevast met een schilderspalet en penseel uitgebeeld, zoals in een *Allegorie op de Kunsten* van Gerard de Laresse uit circa 1680 (afb. 15).<sup>37</sup> Ook contemporaine kunsttheoretische geschriften gaven, zoals we verderop zullen zien, een lading aan met name het penseel, die het puur beroepsmatige en func-

Afb. 13  
MAARTEN VAN  
HEEMSKERCK, *Sint-Lucas schildert de Madonna*, 1532. Olieverf op paneel, 168 x 235 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem.







Afb. 14  
 PIETER ISAACSZ.,  
*Apelles schildert Campaspe*, ongedateerd.  
 Pen in bruine inkt,  
 440 x 355 mm. Rijks-  
 prentenkabinet, Rijks-  
 museum, Amsterdam  
 (inv.nr. RP-T-1939-18).

tionele karakter ver te boven ging. Weliswaar lieten in navolging van hun grote Italiaanse voorgangers schilders als Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck en (in mindere mate) Rembrandt zich regelmatig als heer en zonder enige beroepsindicatie verbeelden, over het geheel werden palet en penseel blijvend als zeer bruikbare attributen in de iconografie van (zelf)portretten

van schilders uit de Nederlanden gezien.<sup>38</sup> Dit blijkt bijvoorbeeld uit de invloedrijke, maar typologisch ouderwetse series van kunstenaarsportretten van respectievelijk Domenicus Lampsonius/Hieronimus Cock uit 1572 (met talrijke herdrukken voor 1600) en Hendrik Hondius uit 1610.<sup>39</sup> Naar analogie van in Italië populaire portretseries van vermaarde persoon-



lijkheden (pausen, heersers, filosofen, geleerden) werd hiermee een visuele en tekstuele eregalerij voor kunstenaars ingericht. Terwijl het in de eerste serie maar in een enkel geval om een schilder met attributen ging (afb. 16), waren in de veel omvangrijkere serie van Hondius talrijke kunstenaars met beroepsindicaties vertegenwoordigd.<sup>40</sup> Het laat zien dat de aan- of afwezigheid van palet en penseel in een voorstelling niet zonder meer iets zegt over de intellectuele of ambachtelijke

connotaties die aan het schildersmétier waren verbonden. Zo zijn in Van Dycks prentreeks van kunstenaars, voor het eerst gepubliceerd tussen 1632-1641, de typische schildersattributen juist weggelaten, op een bescheiden uitzondering na.<sup>41</sup> Daar waar evenwel in (zelf)portretten schilderspalet en penseel als beeldelement een rol spelen, zijn drie aspecten te onderscheiden die bijdragen aan de nagestreefde statusverhoging van de kunstenaar: verfijning, virtuositeit en vlijt.

Afb. 15

GERARD DE LAIRESSE, *Allegorie op de Kunsten*, circa 1680. Olieverf of doek, 289 x 161 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-4176).



Afb. 16

H. WIERIX, *Portret van Frans Floris*, 1572. Gravure uit *Domenicus Lampsonius en Hieronymus Cock, Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, nr. 22.





Afb. 17  
 JACOB WILLEMSZ.  
 DELFF, *Zelfportret  
 van de schilder met  
 zijn gezin*, circa 1594.  
 Olieverf op paneel,  
 83,5 x 109 cm. Rijks-  
 museum, Amsterdam  
 (inv.nr. SK-A-1460).

### Verfijning

Palet en penseel mochten in de kern ambachtelijke beroepsattributen zijn, ze boden daarnaast volop de mogelijkheid uit te groeien tot een kenmerk van het schildersvak ter onderscheiding van al diegenen die louter verf en kwast hanteerden. Want was het niet juist door het gebruik van het verfijnde palet en penseel dat de schilder een echte kunstschilder was? Eén blik op de talrijke (zelf)portretten van schilders met palet en penseel is voldoende om te beamen dat verfijning hier inderdaad de boventoon voert. Het zelfportret van de schilder Jacob Willemsz. Delff uit omstreeks 1591-1594 laat dit goed zien (afb 17). De schilder is niet in zijn werkkleding, maar in nette burgermanskledij afgebeeld. De penselen zijn fijnbehaard, het palet is geordend en de handen zijn schoon. Palet en penseel vervul-

den in dit type voorstellingen eenzelfde functie als de inktpot en pen op de vele geleerdenportretten uit diezelfde tijd.<sup>42</sup> Het schildergerei werd een *insigne virtutis*, waarop een schilder zich op kon laten voorstaan.<sup>43</sup> Hoeveel waarde men aan het palet en penseel als onderscheidingskenmerk toekende, laat een (verloren gegane) plafondschildering van Willem Dou dijns uit omstreeks 1686 zien. Het ging om een schildering voor de grote zaal van de Haagse Confrerie Pictura, een broederschap die in 1656 was ontstaan door een afscheiding van de kunstschilders van het Sint-Lucasgilde. De plafondschildering is overgeleverd door een tekening van Mattheus Terwesten (afb. 18).<sup>44</sup> De voorstelling toont de Haagse Stedenmaagd die de personificatie van *Pictura* – met schilderspalet en penseel – onder haar hoede neemt. Tegelijkertijd verdrijft de godin Pallas (Athena), hoedster van kunsten en wetenschappen, de grofschilders uit de kunsthemel (afb. 19). Zij worden getypeerd met behulp van een ladder, kladpot (pot met verf) en dikke kwast en daarmee nadrukkelijk afgezet tegen de kunstschilders met hun verfijnder palet en penseel. De tegenstelling wordt nog verder versterkt in de verbeelding van de elegante *Pictura* met fijne handen en de grove kladschilder met grove handen. Het is deze verfijning van palet en penseel die ook in kunsttheoretische geschriften in alle toonaarden wordt bezongen en daar in relatie wordt gebracht met de virtuositeit van de schilder.



Afb. 18

MATTHEUS TER-  
WESTEN naar WILLEM  
DOUDIJS, *Allegorie*  
*op de afscheiding van*  
*de kunstenaars uit het*  
*Haagse Sint-Lucas-*  
*gilde, na 1686. Rood*  
*krijt, gehoogd met wit*  
*krijt, ondertekening*  
*in zwart krijt, 62 x*  
*84,3 cm. Rijkspre-*  
*tenkabinet, Rijksmu-*  
*seum. Amsterdam*  
*(inv.nr. RP-T-1983-3).*



Afb. 19

Detail van afb. 18





### Virtuositeit

Het *beolyden Pinceel* was, aldus Carel van Mander, *den alder bequaemsten middel, om de Natuere in allen deelen met uytbeeldinghe ten alder ghelijcksten na te comen*.<sup>45</sup> De man die het penseel hanteerde was een vakman zonder weerga, die op het platte vlak de werkelijkheid wist te evenaren. Niet elke schilder was daarin even bekwaam en een ieder had zijn eigen stijl; dat gold voor de antieke schilders al evenzeer als voor de Italiaanse en Nederlandse schilders. Wat hen allen echter verbond, was het gebruik van het penseel en het effect dat ze daarmee wisten te bereiken: *Hier leit geen verf, maer geest en leven op 't paneel | Dou schilder niet, o neen, hy goochelt met 't penseel*, aldus een gedicht in de bundel *Tyd-zifter* van Dirk Traudenius uit 1662.<sup>46</sup> Het is deze wonderlijke kracht van het penseel die in elk lofdicht op een schilder of schilderij is aan te treffen. Het penseel krijgt haast persoonlijke trekken en is *wacker, kloeck, soetverliefent, braef* (voortreffelijk), *hemelsch, gekroont*, om slechts enkele kwalificaties te noemen.<sup>47</sup> Regelmatig wordt het beeld van het penseel van de schilder gebruikt om de opkomst en werking van de zon te beschrijven. Bijvoorbeeld in *Heerlijckheit der Kercke* van Joost van den Vondel uit circa 1660: *Zoo rijst de dageraet, eer 't licht zijn verf en leven | Aen alle dingen schenckt, en 's weerelts tafereel | Dat eerst een schaduw scheen, bezielt met zijn penseel*.<sup>48</sup> Het mag dan een echo van het middeleeuwse natuurdenken zijn, het veelvuldig gebruik van deze metafoor droeg ongetwijfeld zijn steentje bij aan het verheven karakter van het penseel in meer aardse aangelegenheden zoals de professionalisering van een beroeps-groep.<sup>49</sup>

Virtuositeit omvatte niet alleen het uiterlijke proces van het schilderen, maar ook, en vooral, het innerlijke afwegingsproces dat hieraan vooraf ging. Juist de wisselwerking tussen beide maakte van de schilderkunst

een vak dat het louter ambachtelijke oversteeg. De *paragone*, de in tekst en beeld uitgesponnen strijd om de suprematie tussen de dicht- en schilderkunst, was in de kern daarom meer dan een kwestie van contemporair tijdverdrijf voor gevestigde heren. Ook een schoolmeester als David Beck, die volgens zijn dagboek uit 1624 regelmatig *mennigerley praetie (...) van de Const* had, zal deze discussie niet vreemd zijn geweest.<sup>50</sup> Waarom zou de gebruiker van de pen – een bezigheid





die van oudsher tot de *artes liberales* behoorde – een hogere status toekomen dan de gebruiker van het penseel? Beide waren het verlengstuk van de hand en was de hand, om met Aristoteles te spreken, niet het werktuig boven alle andere instrumenten?<sup>51</sup> De hand, en in het verlengde daarvan de pen of het penseel, was volgens Leonardo da Vinci in zijn beroemde *Paragone* een onlosmakelijk deel van het scheppingsproces.<sup>52</sup> Een opvatting die door velen na hem is overgenomen. Zo merkte Albrecht Dürer in een van zijn geschriften over de verhouding tussen hoofd en hand op, dat *diese zwei müssen beieinander sein, dann eins ohn das ander soll nichts*.<sup>53</sup> De pre-occupatie van schilders met hun hand, zoals die onder meer blijkt uit talrijke visuele voorstellingen waarin de eigen hand van de kunstenaar een prominente rol speelt, is mede hiermee in verband te brengen.<sup>54</sup> De hand en het penseel waren het medium waarlangs het denken van de schilder een uitweg kon vinden. Schilderijen konden evenzeer welsprekend zijn als woorden, zoals Goltzius in zijn voorstelling van *Mercurius* met schilderspalet en penseel in de hand uit 1611 lijkt te suggereren (afb. 20).<sup>55</sup> Talrijke anekdotes over de afwisseling van episodes van creatieve overdenking met periodes van koortsachtig werken in het leven van bekende of minder bekende schilders wijzen op het topos van de noodzakelijke interactie tussen hoofd en hand.<sup>56</sup> Joachim von Sandrart verhaalt bijvoorbeeld over de uit Duitsland afkomstige, maar in Amsterdam en vermoedelijk Haarlem woonachtige Johan Lys, dat hij steevast lang mediteerde. Als hij er eenmaal 'uit' was, dan ging hij echter onafgebroken schilderen.<sup>57</sup>

Een zelfportret van Gerrit Dou uit 1665 geeft treffend het geschetste spel tussen geest en hand weer (afb. 21) Hij heeft zichzelf hier geportretteerd als een erudiet kunstenaar; een vertegenwoordiger van de *ars* (de kunst) in dienst van de *virtus* (de deugd).<sup>58</sup> Het

felverlichte boek, de globe, de spierpop (anatomisch hulpmiddel) en zijn tabbaard – van oudsher een teken van geleerdheid en respectabiliteit – onderstrepen dat zijn kunst op intellectuele kennis is gestoeld.<sup>59</sup> Maar het schilderspalet en de penselen in zijn hand verloochoenen de essentie van het schildersberoep niet. Zij liggen hem letterlijk en figuurlijk na aan het hart. Van hem wordt verhaald dat hij zelf zijn kleuren prepareerde en penselen maakte. Hij was zo beducht voor stof dat hij zijn palet, penselen en verf altijd zorgvuldig opborg en met eenzelfde omzichtigheid tevoorschijn haalde.<sup>60</sup> Maar ook Peter Paul Rubens, exponent van de gentlemanschilder, spreidde genegenheid voor zijn penselen ten toon. Weliswaar niet zoals Dou in een zelfportret, maar wel in zijn correspondentie. In een brief aan zijn geleerde vriend Peirese gaf hij toe dat zijn keuze voor de jonge, uit de middenklasse afkomstige, Hélène Fourment als huwelijkspartner mede om redenen van zijn beroep was ingegeven. Hij wilde niet een vrouw die zou blozen als ze hem zijn penselen ter hand zag nemen.<sup>61</sup> Het laat opnieuw zien dat de allure waarmee schilderspalet en penseel in de loop der tijd in visuele en tekstuele uitingen werden omhangen nooit voortkwam uit een verbloeming van het ambachtelijke karakter van deze attributen. De wetenswaardigheden over het materiaal- en verfgebruik in de toenmalige atelierpraktijk laten ook zien, dat niemand twijfelde aan het belang van een grondige vakmatige kennis van de schilder.<sup>62</sup> Maar die kennis reikte verder dan van een gewone ambachtsman kon worden vereist. Of, zoals Dirck Pietersz. Pers in zijn editie van Cesare Ripa's *Iconologia* het zo treffend formuleerde: *Men springht soo terstont niet met beslobde schoenen totte konsten: daer moet leerlust, naerstigheyt, overlegh en gestadigheyt by komen*.<sup>63</sup> Ook van deze vlijt werd het schilders-gerei een belangrijke exponent.

## Afb. 20

HENDRICK GOLTZIUS, *Mercurius*, 1611. Olieverf op doek, 214 x 120 cm. Mauritshuis, Den Haag (in bruikleen aan het Frans Hals Museum).





Afb. 21  
GERRIT DOU, *Zelf-  
portret*, circa 1665.  
Olieverf op paneel,  
59,3 x 43,5 cm. Parti-  
culiere verzameling  
Boston.

### Vlijt

Omstreeks 1563 bracht de Antwerpse schilder Frans Floris (zie ook afb. 16) op zijn nieuwe woning enkele façade-schilderingen aan die als een professioneel 'statement' van de kunstschilder kunnen worden gezien.<sup>64</sup> Het huis van Frans Floris heeft de tand des tijds niet doorstaan, maar er zijn zowel een tekening van het geheel (afb. 22) als gravures van de afzonderlijke personificaties en van het centrale paneel overgeleverd. Van links naar rechts zijn de sculptuur-achtige schilderingen van de personificaties van *Diligentia*, *Usus*, *Poesis*, *Architectura*, *Labor*, *Experientia* en *Industria* afgebeeld; elke personificatie wordt aangeduid met een inscriptie en een toepasselijk attribuut. Er is over de mogelijke interpretatie

van deze opmerkelijke façadedecoratie al veel geschreven, maar een aspect blijft hierin onderbelicht. In de rij van personificaties valt de numerieke omvang van de personificaties die staan voor vlijt en arbeid (*Diligentia*, *Labor* en *Industria*) op. Een opmerkelijke parallel met het eerder vermelde citaat van Dirck Pietersz. Pers. *Labor*, vergezeld van de ossenkop, is de personificatie van de menselijke arbeid. *Diligentia*, met roede of sporen, staat voor vlijt en arbeidzaamheid. Mits met liefde beoefend, kan de mens door arbeidzaamheid bergen verzetten. *Industria* staat evenzeer voor vlijt en arbeidzaamheid, maar benadrukt (nog) meer het aspect van kracht, volharding en verstand die de mens in zijn strijd tegen de wispelturige *For-*

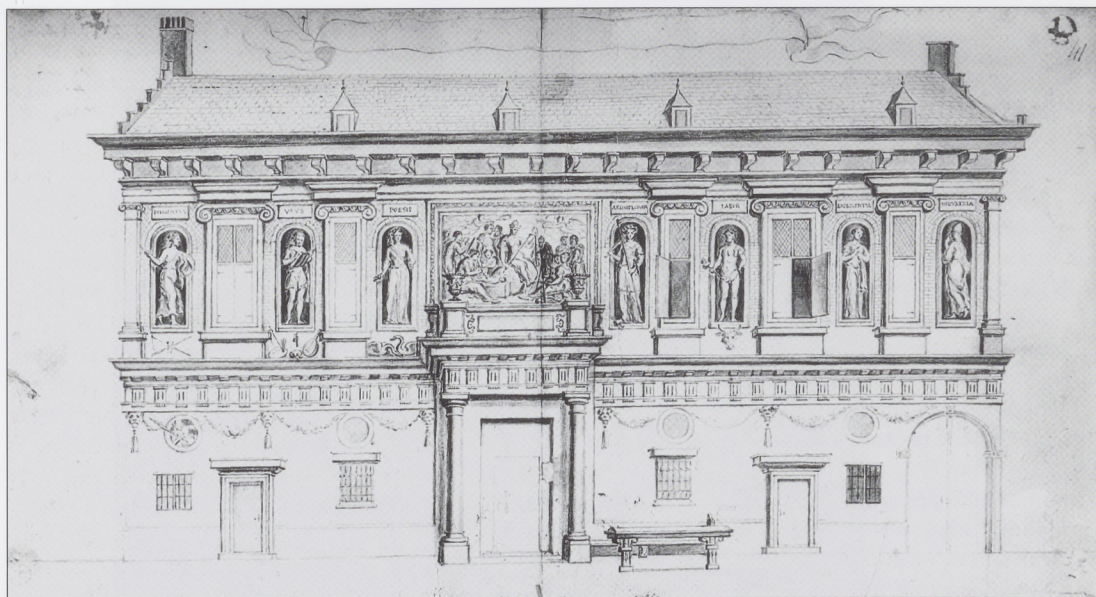


tuna zullen bijstaan. Het zijn deugden die, zoals we eerder zagen, afzonderlijk of in duo in de prentkunst van de tweede helft van de 16de eeuw regelmatig zijn aan te treffen en daar een algemene oproep tot arbeidzaamheid vertolken.<sup>65</sup> Het zijn echter de kunstschilders die in het bijzonder in tekst en beeld frequent met deze deugden in verband worden gebracht. Niet omdat zij toonbeelden van vlijt waren, maar omdat in de toenmalige kunsttheoretische opvattingen de vlijt een onmisbare eigenschap voor de jonge (en ook oudere) schilder was.<sup>66</sup> Het was immers door een levenslange oefening en vlijt dat een schilder de kloof tussen ambacht en virtuositeit kon dichtten. In de eerste gravure *Arbeid en Vlijt* uit de serie *De beloning van arbeid, vlijt, oefening en kunst* van Hendrick Goltzius uit 1582 is dit treffend gevisualiseerd (afb. 23). Zowel door noeste arbeid, gepersonifieerd door *Labor* (spade en dorsvlegel) als door vlijt, gepersonifieerd door *Diligentia* (zweep, sporen) komt de kunst op een hoger plan. De tekst bij de prent is zonneklaar: *Daermen geen Arbeit spaert noch gheen Diligentie | Sietmen*

*dat Conste baert diversche Inventie* (ingenieuze vondsten).<sup>67</sup> Ook het *Schilder-Boeck* van Carel van Mander is doordrenkt van deze nadruk op vlijt. Weliswaar is natuurlijke aanleg een belangrijke voorwaarde om schilder te kunnen zijn, maar het is alleen door gerichte en gestage inspanning dat de schilderkunst in de vaart der volkeren mee kan. Dit betekent dat de jonge schilder om te beginnen de basisvaardigheden van zijn vak onder de knie moet krijgen: *Hebt acht op Meesters Pallet en Pinceelen | Op vagen, bereyden, doecken, panneelen | Fijn verwen wrijven, op reyn houden passen | Niet te veel temperen, smalten noch assen*.<sup>68</sup> Maar daarbij blijft het niet. Het kwam er vervolgens op aan figuurtekenen, perspectiefwerking, compositie en kleurgebruik in de vingers te krijgen. Ook hierbij mocht men rijkelijk gebruik maken van andermans werk. Het ultieme stadium was echter de eigen inventie van de schilder, en dat vereiste intellectuele bagage. De talrijke voorstellingen van atelierscènes zijn, naast alle connotaties die ze in de literatuur hebben meegekregen, ook op te vatten als een treffende

Afb. 22

J. VAN CROES,  
Façade van het huis  
van Frans Floris te  
Antwerpen. Tekening,  
329 x 415 mm. Cab-  
inet des Estampes,  
Koninklijke Biblio-  
theek, Brussel.





metafoor voor dit leerproces dat de schilder diende door te maken.<sup>69</sup> Door het naast elkaar plaatsn van de knecht die de handmatige voorbereidingen treft (verfbereiding), de (oudere) gezelschap die de verf op het palet plaatst en de schilder die door zijn virtuositeit een voorstelling op het doek tot leven brengt, wordt dit zichtbaar (afb. 24).<sup>70</sup> De jonge schilder zal alleen zover komen als hij zich de les ter harte neemt dat *Gheeft tijd u tijd, wilt tijds tijd niet verspelen | Weyghert tijd u tijd, wilt tijds tijd ontstelen*.<sup>71</sup> Het is

dezelfde boodschap die we al eerder in de prent van *De Jode* met al die noeste werkers, waar de schilder zo prominent tussen figureert, tegenkwamen. De klassieke schilder Apelles was hierbij met zijn motto *geen dag zonder lijn* een voorbeeld *par excellence*. Vlijtige navolging van hem, daar was men van overtuigd, zou voor de schilder en de schilderkunst niet zonder resultaat blijven. Want, door *arrebeyt krijght men 'tvyer [vuur] uyt de steen, en de Goden verkoopen alle dingen om sweet*.<sup>72</sup>

Afb. 23  
HENDRICK GOLTZIUS, *Arbeid en Vlijt*.  
1582. Gravure,  
182 x 133 mm. Rijks-  
prentenkabinet,  
Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv.nr.  
RP-P-08-10.090).



*Cum Labor & socias unguunt Industria palmas, Daermen geen Arbeit spaert noch gheen Diligentie  
Ars quoque Palladium meditatur pectore curam. Sietmen dat Conste beert diuersche Inuentie.*





Afb. 24  
ADRIAEN VAN  
OSTADE, *Het atelier  
van de schilder*. Olie-  
verf op paneel, 37 x 36  
cm. Rijksmuseum,  
Amsterdam (inv.nr.  
SK-A-298).

### Beroepsattribuut met een boodschap

Maar waartoe diende al die aanleg en ijver uiteindelijk te leiden? Ging het alleen om de roem en onsterfelijkheid? Ging het om de liefde voor de kunst? Ging het om het geld of was er ook nog een ander doel?<sup>73</sup> Alhoewel de meeste kunsttheoretische geschriften uit de Nederlanden vooral worden geïnterpreteerd in relatie tot de gewenste statusverhoging van de schilderkunst en haar beoefenaars, vallen daarnaast twee aspecten op. De auteurs zijn vrij open over de financiële motieven die achter de beoefening van de schilderkunst schuil gaan. Het druist wellicht wat tegen onze museale beleving van kunst in,

maar als contextuele factor voor de totstandkoming van kunstwerken is het een relevant gegeven. Kunstenaars werkten primair in opdracht van derden of voor de vrije markt en zorgden op die manier dat er brood op de plank kwam.<sup>74</sup> Er is geen aanleiding te veronderstellen dat het gros van de kunstenaars op de maatschappelijke stelregel *wiens brood men eet, diens woord men spreekt* een uitzondering vormde, zonder te willen suggereren dat dit al te letterlijk moet worden opgevat. Geldwinning als doel van de schilderkunst was zelfs onderwerp in de verbale strijd tussen schilderkunst en dichtkunst, zoals de dichtende en schilderende minnaars van de huwbare Rodophis uit *Trouwringh* van



Jacob Cats (1632) laten zien.<sup>75</sup> Daarnaast valt op dat de auteurs van kunsttheoretische geschriften weinig expliciet zijn over de didactische functie van de schilderkunst, terwijl deze functie van de dichtkunst in het literaire vertoog zo prominent wordt bezongen. Of lezen we deze geschriften dan niet goed en valt er tussen de regels door toch iets van de statige figuur van de staande schilder in de prent van De Jode (zie afb. 3) te vernemen?

Over de mate waarin aan de 17de eeuwse schilderkunst een didactische functie ten grondslag lag en hoe verborgen de eventuele boodschap was, is de afgelopen decennia veel gediscussieerd. Terwijl de iconologen – zij die zich richten op de inhoud van voorstellingen in relatie tot literaire bronnen – de nadruk leggen op de moralistisch-didactische inhoud van (vooral genre-) voorstellingen, was er een gemêleerd samengestelde tegenstroming van kunst- en cultuurhistorici die waarschuwden voor overinterpretatie van voorstellingen.<sup>76</sup> Juist de geringe aandacht voor deze functie in kunsttheoretische geschriften werd hierbij als argument te berde gebracht.<sup>77</sup> Toch heeft dit er, ondanks terechte nuanceringen en nieuwe inzichten, niet toe geleid dat de didactische functie van de schilderkunst geheel naar het land der fabelen is verwezen. Daarvoor was de discussie teveel beperkt tot een deelaspect van de beeldende kunst, namelijk de genreschilderkunst, en bovendien te eenzijdig ingegeven door (een bepaalde lezing van) de kunsttheoretische en literaire geschriften.

Een van de meest voor de hand liggende redenen voor de geringe explicitering van de didactische functie van de schilderkunst in het toenmalige maatschappelijke bestel is misschien wel gelegen in de vanzelfsprekendheid van die functie. *L'art pour l'art* bestond in die tijd immers nog niet. Al eeuwenlang vervulden beeldend kunste-

naars in navolging van Sint-Lucas een essentiële rol bij het articuleren en het verbreiden van het geloof en de kerkelijke leerstellingen. Die rol was gesancioneerd en werd in geschriften van pausen en andere kerkvaders uiteengezet. Beelden waren er globaal ter lering van de ongeletterden (*libri idiotarum*), ter verering van God, ter herinnering aan bijbelse en andere heilige figuren (om na te volgen) en ter versiering van Gods huis.<sup>78</sup> De kracht van het visuele boven het tekstuele was een bekend topos. Zelfs de *Coningh aller Coningen*, zo stelt Philip Angel in zijn *Lof der Schilder-Konst* (1642), heeft de schilderkunst waardig geacht Zijn doel te dienen, toen hij Ezechiël de belegering van Jeruzalem liet uittekenen in de hoop dat het volk Israël zich zou bekeren. *Siet daer, hoe waerdich en nut de selve [de schilderkunst] van Godt geacht is geweest, dewijle hy door de selve sijn volck heeft willen onderwijzen: en met eenen te kennen gevende waer toe de selve meer gebruyct konde werden, dan om ylle muyren te vercierien.*<sup>79</sup> Ook Erasmus, voorstander van een sober beeldgebruik, geeft in zijn *Explanatio symboli apostolorum* (1533) toe, dat een geletterd mens soms meer in een tableau dan in letters ziet, alsof wij meer zouden worden bewogen als wij Christus aan het kruis zouden zien hangen dan als wij zouden lezen dat Hij gekruisigd was.<sup>80</sup> Het onderstreept de onder meer binnen de Moderne Devotie aangehangen opvatting over het beeld als hulpmiddel bij de religieuze beleving.

Het streven naar een natuurgelouwe, overtuigende weergave op het platte vlak was dus geen doel in zich, maar ook voorwaardenscheppend en dienend voor de functie van het kunstwerk. Het beeld van schilderspalet en penseel was heel geschikt om dit duidelijk te maken, omdat het de beweging visualiseert van de schilder via zijn palet en penseel naar zijn publiek. In een brief van de humanist Dirck Volckertsz. Coornhert aan Abraham



Ortelius uit 1578, waarin hij Ortelius bedankt voor het toezenden van de prent *De dood van Maria* van Pieter Bruegel de Oude, treffen we iets van deze interactie tussen virtuositeit en uitwerking op de beschouwer aan. Coornhert complimenteert in zijn brief Ortelius omstandig voor de kwaliteit van de gravure van *dees droeve camere*, waarmee hij direct refereert aan de kern van de prent, zoals verwoord in het Latijnse bijschrift van vermoedelijk Ortelius. Het gaat in deze prent namelijk om de verbeelding van de gemoedstoestand van de rouwenden rond het doodsbed van Maria. Zij zijn de belangrijkste drager van de betekenis van de voorstelling en dat wordt door Coornhert ook zo gezien.<sup>81</sup> Ook Joost van den Vondel benadrukt in zijn werk met regelmaat de werkende kracht van het penseel. In zijn gedicht over een voorstelling van *De doop van Christus* door Paolo Veronese schrijft hij: *Wie op dit stuck zijn aandacht hecht | En inneemt wat dees Pauwels leert | Wort door penseel en verf bekeert.*<sup>82</sup>

Deze functie van voorstellingen was overigens niet beperkt tot religieuze onderwerpen, maar strekte zich uit over de gehele breedte van de schilderkunst. Samuel van Hoogstraten wijdt in zijn *Hooge Schoole der Schilderkunst* (1678) enkele inleidende passages aan de communicatieve functie van beelden in het algemeen. Ook voor hem is een goede mimetische weergave voorwaardenscheppend voor de functie die het kunstwerk uitoefent. Want, zo stelt hij, uiteindelijk is 't *nochtans den Schildereyen een luister, datze met den eerlijken naem van d'een of d'ander leersame beduidenis bekleet zijn.*<sup>83</sup>

Of die *leersame beduidenis* nu verborgen was, er duimendik bovenop lag of meer in de sfeer van associaties moet worden gezocht, is afhankelijk van de aard van de voorstelling en de aard van het publiek.<sup>84</sup> Ongeacht de wijze van beïnvloeding blijft de kern van de functie van de schilderkunst

echter dezelfde: het articuleren en verbreiden van denkbeelden. Het was niet zo dat de kunstschilder dat altijd bewust nastreefde, maar de maatschappelijke context waarin zijn producten tot stand kwamen en hun weg vonden, zorgde daarvoor. Het is dan ook veelzeggend dat het schilderspalet en penseel zich ontwikkelden tot een metafoor voor een veel bredere groep van activiteiten dan louter die van de kunstschilders. In een postume portretgravure van de eerder genoemde Dirck Volckertsz. Coornhert door Hendrick Goltzius uit circa 1591-1592 bijvoorbeeld worden zijn activiteiten als etser en graveur aangeduid met schilderspalet en penseel (afb. 25). Hij was een van de velen die met zijn prenten een belangrijke functie in het politieke, religieuze en moralistische discours vervulde.<sup>85</sup> Gestoeld op de beste christelijk-humanistische opvattingen over de mens die tussen Goed

Afb. 25  
HENDRICK GOLTZIUS, *Portret van Dirck Volckertsz. Coornhert*, circa 1591-1592. Gravure, 521 x 414 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam (inv.nr. RP-P-1944-3051).





en Kwaad – in het groot en in het klein – moest kiezen, werd iedereen die dit type prenten onder ogen kreeg aan het denken gezet. En hoewel het ene medium het andere niet was, zou het a-historisch zijn een (al te) dikke scheidslijn tussen schilder- en prentkunst aan te brengen. Dat deed De Jode in zijn prent met de twee schilders ook niet.

### Conclusie

De serie prenten van De Jode is een van de vele voorbeelden die de 'maatschappelijke relevantie' van de beeldende kunst in de vroegmoderne Nederlanden laat zien. Het bijzondere aan een van de prenten uit deze serie is, dat hierin de rol en functie van de schilder in het toenmalige maatschappelijke bestel nader aan het licht komt. De twee schilders in deze prent, elk uitgerust met schilderspalet en penseel, vormen een uniek en exemplarisch duo. Ze representeren de uiteenlopende gezichten die de schilder in

die tijd had: ambachtsman, virtuoos en culturele intermediair. Cruciaal voor een beter begrip van deze functies van de schilder is het besef dat de attributen schilderspalet en penseel in de iconografie een opmerkelijke continuïteit vertonen. De prent van De Jode staat immers niet op zichzelf. In tal van visuele en tekstuele uitingen in de vroegmoderne Nederlanden is eenzelfde sleutelrol voor schilderspalet en penseel weggelegd. Afhankelijk van de context waarin deze attributen voorkomen, verwijzen zij in wisselende intensiteit naar de ambachtelijke, virtueuze en communicatieve facetten die het wezen van de vroegmoderne kunstschilder uitmaakten. Palet en penseel stonden symbool voor zowel het ambachtelijke schildersgerei, de schilderkunstige virtuositeit als voor het overbrengen of articuleren van een (politieke, religieuze of moralistische) boodschap. Een sprekender visitekaartje konden de kunstschilders zich niet wensen.

### NOTEN

\* Met dank aan Jan L. de Jong, Natasja Peeters en Victor M. Schmidt voor hun opmerkingen bij een eerdere versie van dit artikel.

- 1 'Keuze uit de aanwinsten', *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992), p. 95. Voor een bespreking van deze serie: I.M. Veldman, 'Images of labor and diligence in sixteenth-century Netherlandish print: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?', *Simiolus* 21 (1992), pp. 227-264.
- 2 Voor de volgorde van de prenten en de vertaling van de Latijnse bijschriften: Veldman, *op.cit.* (noot 1), pp. 244-247.
- 3 Veldman, *op.cit.* (noot 1), pp. 227-264. Deze populariteit stond betrekkelijk los van de uiteenlopende geloofsstromingen waartoe de ontwerpers, graveurs of uitgevers van deze prenten behoorden. De Jode werd in 1585 geregistreerd als calvinist, maar over zijn geloofsovertuiging voordien is weinig bekend. P. van der Coelen, *De Schrift verbeeld. Oudtestamentische prenten uit renaissance en barok*, Nijmegen 1998, p. 158.
- 4 Veldman, *op.cit.* (noot 1), p. 263. Voor de reikwijdte en stedelijke context van de prentproductie in de Nederlanden: N. Orenstein e.a., 'Print-

- publishers in the Netherlands 1580-1620', in: G. Luijten e.a., *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Amsterdam/Zwolle 1993, pp. 167-200 en J.L. de Jong e.a. (red.), *Prentwerk 1500-1700*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 52, Zwolle 2002.
- 5 A. de Vries, *Ingelijst werk. De verbeelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden*, Zwolle 2004.
  - 6 C. Ripa, *Iconologia, of Uytbeeldinghe des verstands*, Amsterdam 1644 (fascimile-editie Soest 1971), p. 347.
  - 7 Ripa, *op.cit.* (noot 6), p. 346.
  - 8 De parabel staat in Mattheüs 13:24-43 en vormt een vaker terugkerend motief in het werk van Abraham Bloemaert. M. Roethlisberger, 'Abraham Bloemaert's *Farmers in the Field*', *The Hoogsteder Mercury* 11 (1990), pp. 14-21.
  - 9 Volgens mondelinge informatie van Hessel Miedema kan de figuur van de schilder op basis van het Latijnse bijschrift ook worden geïnterpreteerd als een personificatie van de *Inventio*, waaronder het bedenken van praktische hulpmiddelen valt. Dit zou ook de aanwezigheid van het gereedschap aan de voeten van de schilder kunnen verklaren.



- 10 I.M. Veldman, 'Een serie allegorische prenten van Coornhert met een ontwerptekening van Maarten van Heemskerck', *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971), pp. 70-76.
- 11 H. Roodenburg, *The eloquence of the body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.
- 12 Ph. Angel, *Lof der Schilder-Konst*, Leiden 1642 (fascimile-editie Utrecht 1969), p. 14.
- 13 De term is ontleend aan het werk van de Franse cultuurhistoricus Michel Vovelle. M. Vovelle, *Mentaliteitsgeschiedenis. Essays over de leef- en beeldwereld*, Nijmegen 1985, pp. 126-141. Het begrip wordt in de cultuurgeschiedenis vooral gebruikt voor de zogenaamde traditionele groepen van tussenpersonen (geestelijken, predikanten, notarissen, rondtrekkende personen e.d.), maar geniet de laatste jaren een groeiende populariteit in relatie tot beeldend kunstenaars en schrijvers. Het begrip vormt de kern van het huidige onderzoeksproject van de auteur (RuG), getiteld 'De beeldend kunstenaar als culturele intermediair. Beeld en woord in de Nederlanden 1450-1650'.
- 14 B. Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*, 4de druk Amsterdam 1992; J. Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven/Londen 1998.
- 15 H. Miedema, *Kunsthistorisch*, 2de herziene druk Leiden 1995; H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16e en 17e eeuw', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 1-31; E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16e en 17e eeuw', in: B. Scholz en A. Gelderblom (red.), *Het beeld van de kunstenaar in de Renaissance*, Utrecht 1983, pp. 29-57.
- 16 (Kunst)schilders komen weinig voor in de vermogende categorieën van belastingkohieren uit die tijd. G.J. Peltjes, *Leidse lasten. Twee belastingkohieren uit 1674*, Leiden 1995; W.F.H. Oldewelt, 'De beroepsstructuur van de bevolking der Hollandse stemhebbende steden volgens de kohieren van de Familiegelden van 1674, 1715 en 1742', *Economisch-Historisch Jaarboek* 24 (1950), pp. 80-161; A. de Koomen, 'De wereld van de 17e-eeuwse kunstenaar', in: J.P. Filedt Kok e.a. *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1600-1700*, Amsterdam/Zwolle 2001, pp. 21-40. Anderzijds zijn (kunst)schilders in recente studies over armenzorg in de Republiek relatief weinig als bedeelde aan te treffen. I. van der Vlis, *Leven in armoede. Delftse bedeelden in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2001; H. van Wijngaarden, *Zorg voor de kost. Armenzorg, arbeid en onderlinge hulp in Zwolle 1650-1700*, Amsterdam 2000; A. Schmidt, *Overle-*
- ven na de dood. Weduwen in Leiden in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2001.
- 17 De Vries, *op.cit.* (noot 5), pp. 53-81 (notaris) en pp. 83-115 (predikant).
- 18 Na voltooiing van dit artikel verscheen J.L. de Jong e.a. (red.), *Virtus, virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 54, Zwolle 2004. Hierin komen uiteenlopende aspecten van het vroegmoderne concept *virtus* in relatie tot visuele kunst aan de orde. Het vormt op onderdelen een aanvulling en verdieping op de inhoud van dit artikel.
- 19 G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947, p. 143. Leywerckers zijn leemwerkers ofwel plateel- en pottenbakkers.
- 20 Z.Z. Filipczak, *Picturing art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987, pp. 13-14; L. de Pauw-De Veen, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Brussel 1969, pp. 2-3, 16; Miedema, *op.cit.* (noot 15, *Kunstschilders*), p. 2.
- 21 E. Verwijs, J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek*, 's-Gravenhage 1885-1971, deel 6.
- 22 J. van Maerlant, *Spiegel Historiae*, editie M. de Vries, E. Verwijs, Leiden 1863, deel 1, p. 358.
- 23 De Pauw-De Veen, *op.cit.* (noot 20), pp. 16-17.
- 24 Met dank aan Natasja Peeters die mij attendeerde op de aanwezigheid van deze specificaties in de statuten en ledenlijsten van het Antwerpse Sint-Lucasgilde.
- 25 Miedema, *op.cit.* (noot 15, *Kunstschilders*).
- 26 D.A. Wittop-Koning, *De penningen der Noord-Nederlandse ambachtsgilden*, Amsterdam 1978-1981.
- 27 In een ongedateerde gildenpenning van het Rotterdamse Sint-Lucasgilde is op de keerzijde een palet en penseel zichtbaar. Wittop-Koning, *op.cit.* (noot 26), p. 129 en Plate 70, nr. 4.1 (Fries Museum Leeuwarden).
- 28 Oldewelt, *op.cit.* (noot 16), pp. 81-83.
- 29 Miedema, *op.cit.* (noot 15, *Kunstschilders*), pp. 9-10.
- 30 De Pauw-De Veen, *op.cit.* (noot 20), p. 11.
- 31 Het betreft een reeks van 42 voorstellingen die Merian in 1616 natekende van een geschilderde *Dodendans* op de muur van het kerkhof van een voormalig klooster in Basel. Naar deze tekeningen zijn gravures gemaakt en in diverse edities in drukwerk verschenen. L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d.Ae.*, deel 3, Hamburg 1993.
- 32 Maar kan tegelijkertijd gezien worden als voorbode van de verzelfstandiging van het motief van de werkende ambachtsman in de beeldende kunst van de Nederlanden. De Vries, *op.cit.* (noot 5), pp. 45-51 en 155-187.
- 33 C. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol 1v, r. 17-22.
- 34 Van Mander, *op.cit.* (noot 33), fol 33v, r. 26.



- 35 G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986; Rogier van der Weyden. *St. Luke drawing the Virgin. Selected essays in context*, Turnhout 1997 (The Museum of Fine Arts Boston); N. Peeters. 'Painter's workshops and workshop assistants in Netherlandish imagery (mid 15th-early 17th century)', in: N. Peeters (red.), *Invisible hands? Role and status of journeymen in artist's and craftsman's workshops in the Low Countries ca. 1450-1650*, Leuven 2005 (nog te verschijnen).
- 36 C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ed. G. Milanesi, C. Milanese, Florence 1859, p. 3.
- 37 Zie hiervoor respectievelijk J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1993, pp. 207 en 377 en E.J. Sluijter, *Seductress of sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, pp. 108-115 en 131-144.
- 38 H.J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984. Voor Rembrandt: C. White en Q. Buvelot (red.), *Rembrandt zelf*, Den Haag/Londen/Zwolle 1999.
- 39 V. Manuth, 'Rembrandt, portretten van kunstenaars en het zelfportret: traditie en receptie', in: White en Buvelot, *op.cit.* (noot 38), pp. 40-57, aldaar pp. 41-43; Raupp, *op.cit.* (noot 38), pp. 18-36.
- 40 In de serie van Lampsonius waren vooral bestaande zelfportretten als basis genomen en daarin figureerde palet en penseel minder frequent. Manuth, *op.cit.* (noot 39) p. 42.
- 41 Zie G. Luijten, 'De *Iconographie*: Van Dycks portretten in prent', in C. Depauw en G. Luijten, *Antoon van Dyck en de prentkunst*, Antwerpen/Amsterdam 1999, pp. 73-91, in het bijzonder pp. 75-78.
- 42 De Vries, *op.cit.* (noot 5), pp. 89-96 (diverse afb.); A. Bodar, 'Erasmus en het geleerdenportret', in: H. Blasse-Hegeman (red.), *Nederlandse portretten: bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Leids Kunsthistorisch Jaarboek 8 (1989), pp. 17-66.
- 43 Raupp, *op.cit.* (noot 38), p. 36.
- 44 M. Schapelhouman, "'...in yver ten konsthemel uytbonzen": over twee tekeningen van Mattheus Terwesten', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), pp. 177-182.
- 45 Van Mander, *op.cit.* (noot 33), fol. 294r, 5-7. Het betreft de levensbeschrijving van Jacques de Gheyn.
- 46 Geciteerd in Sluijter, *op.cit.* (noot 37), p. 209, nt. 42.
- 47 De kwalificaties zijn ontleend aan Angel, *op.cit.* (noot 12) en Joost van den Vondel (diverse gedichten).
- 48 J.F.M. Sterck, *De werken van Vondel*, Amsterdam 1927-1940, deel 10, p. 804.
- 49 B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.
- 50 D. Beck, *Spiegel van mijn leven. Haags dagboek 1624*, Hilversum 1993, p. 82.
- 51 Aldus wordt Aristoteles aangehaald in: Ripa, *op.cit.* (noot 6), p. 347.
- 52 R. Zwijnenburg, 'De wetenschap der schilderkunst. Leonardo da Vinci's *Paragone*', in: A.C.G. Fleurkens, L.G. Korpel en K. Meerhoff (red.), *Dans der muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*, Hilversum 1995, p. 31.
- 53 Geciteerd in A.S. Lehman, 'De hand als hoofdzaak', *Kunstschrift* 4 (2001), p. 5.
- 54 *Kunstschrift*, *op.cit.* (noot 53), met name pp. 2-7.
- 55 H. Leeftang en G. Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Tekeningen, prenten en schilderijen*, Zwolle 2003, nr. 106.1.
- 56 R. Wittkower en M. Wittkower, *Born under Saturn. The character and conduct of artists: a documented history from Antiquity tot the French Revolution*, Londen 1963, pp. 53-63.
- 57 J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Neurenberg 1675-1680, fascimile-editie Chr. Klemm, Nördlingen 1994, band I, deel 2, p. 315.
- 58 A.K. Wheelock jr., *Gerrit Dou 1613-1675*, Den Haag/Washington/Zwolle 2000, cat.nr.29.
- 59 M. de Winkel, 'Eene der deftigsten drachten'. The iconography of the *tabbaard* and the sense of tradition in Dutch seventeenth-century portraiture', in R. Falkenburg e.a. (red.), *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst 1550-1750*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 46, Zwolle 1995, pp. 145-163.
- 60 Von Sandrart, *op.cit.* (noot 57), band I, deel 2, p. 321.
- 61 R.S. Magurn, *The letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass. 1955, p. 393.
- 62 E. van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam 2000, pp. 133-152.
- 63 Ripa, *op.cit.* (noot 6), fol. 3v, 29-30.
- 64 Filipczak, *op.cit.* (noot 20), pp. 35-39.
- 65 Veldman, *op.cit.* (noot 1). De Vries, *op.cit.* (noot 5).
- 66 Zie voor de minder vlijtige zijde van de schilder onder meer: F. Grijzenhout, 'Schilders, van zulk een lome en vochtige gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw', *BMGN* 107 (1992) 4, pp. 726-744 en de talrijke anekdotes rond het topos 'Hoe schilder, hoe wilder'.
- 67 Leeftang/Luijten, *op.cit.* (noot 55), nr. 10. De tweede prent uit deze serie gaat over *Oefening en Kunst* en daarop zijn rechtsonder een schilderspalet en penseel te ontwaren.
- 68 Van Mander, *op.cit.* (noot 33), fol. 5r, r. 31-34.
- 69 Zie voor opvattingen over de betekenis van atelier-scènes onder meer: *De schilder in zijn wereld. Van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor*, Delft/Antwerpen 1964; E. Griffey, 'The artist's stage: the *Schilderkamer* as a site of play in the



- 17th century', *De Zeventiende Eeuw* 15 (1991), pp. 48-60.
- 70 Zie voor het onderscheid tussen gezelschap en knecht in schilderswerkplaatsen het artikel van N. Peeters en M.P.J. Martens in: Peeters, *op.cit.* (noot 35).
- 71 Van Mander, *op.cit.* (noot 33), fol. 2r, r. 43-44.
- 72 Angel, *op.cit.* (noot 12) p. 58.
- 73 Deze opsomming van functies van de schilderkunst is ontleend aan: S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst Anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, p. 345.
- 74 M. North, *Art and commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven/Londen 1997.
- 75 E.J. Sluijter, *op.cit.* (noot 37), p. 213.
- 76 Een overzicht van het gehele palet aan benaderingen, inclusief de iconologische, biedt W. Franits (red.), *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997.
- 77 Zie hiervoor de analyse van Angels *Lof der Schilderkunst* uit 1642 in: Sluijter, *op.cit.* (noot 37), pp. 199-263.
- 78 E. Honée, 'Beeld en verbeelding in de middeleeuwse gebedscultuur', in: H. van Os, *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam/Londen 1994, pp. 157-158.
- 79 Angel, *op.cit.* (noot 12), p. 13.
- 80 Aangehaald in: A.G. Weiler, 'Erasmus als kunstcriticus in de geest van de Moderne Devotie', in: K. Veelenturf, *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, pp. 315-341, in het bijzonder p. 326.
- 81 N.M. Orenstein (red.), *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and prints*, New York/New Haven/Londen 2001, cat.nr. 117.
- 82 Sterck, *op.cit.* (noot 48), dl.4, p. 597.
- 83 Van Hoogstraten, *op.cit.* (noot 73), p. 93.
- 84 Miedema 1995, *op.cit.* (noot 15), pp. 154-155.
- 85 Over de invloed van de prentkunst in het algemeen: De Jong (red.), *op.cit.* (noot 4). Over religieuze prentkunst: Van der Coelen, *op.cit.* (noot 3). Over Coornhert: I.M. Veldman, *De wereld tussen Goed en Kwaad. Late prenten van Coornhert*, 's-Gravenhage 1990. Luijten e.a. 1993, *op.cit.*, (noot 4), nr. 50.