

Alison McNeil Kettering
(vertaling Nelleke van Maaren)

Het *Portret van Moses ter Borch* door Gerard en Gesina ter Borch

Het onlangs verworven *Portret van Moses ter Borch* (afb. 1–4) dat omstreeks 1668 werd geschilderd, is een bijzonder opvallende aanwinst tussen de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderijen in het Rijksmuseum. Het onderscheidt zich van de karakteristieke Hollandse portretten doordat het een portret ten voeten uit is – een type schilderij dat eerder associaties oproept met vorsten en hovelingen uit Den Haag en het buitenland dan met de zonen van burgers uit Nederlandse provinciesteden. Het onderscheidt zich bovendien van andere portretten van Gerard ter Borch door zijn overvloed aan emblematische details. De indruk die het nieuwe werk maakt, is er een van tegenstellingen. Enerzijds lijkt de figuur door zijn formele pose de kijker op een afstand te houden, terwijl anderzijds de rijkdom aan details uitnodigt tot bestudering van nabij en interpretatie. Het portret is zowel iconachtig en ceremonieel als intiem en vertrouwelijk – ten voeten uit en statig, maar ook kleinschalig en miniatuuristisch.

Veel tegenstrijdigheden in het schilderij kunnen worden verklaard door de wijze waarop het is geconcipieerd en uitgevoerd, alsmede door het bijzondere doel waarvoor het werd gemaakt. Gerard ter Borch schilderde het samen met zijn halfzuster Gesina. Bovendien was het schilderij een posthume uitbeelding. Het was een herinnering aan leven en werken van hun jongste broer (1645–1667), aanvankelijk een veelbelovende

kunstenaar die later dienst nam bij de marine en tijdens de Tweede Engelse Oorlog sneuvelde op de Engelse kust.

Dat Gesina waarschijnlijk emotionele bindingen voelde met het portret valt af te leiden uit haar testament uit 1690: *En zullen mijn Conterfeitsels en [de portretten] van mijn broeder Moses en van vader en moeder... voor de kinderen bewaart moeten worden.*¹ Als deze passage inderdaad betrekking heeft op de nieuwe aanwinst, dan moet Gesina dit werk in het huis van de familie in Zwolle hebben bewaard tezamen met de vele werken op papier die de Ter Borchs hadden getekend en verzameld. Na de dood van de laatste Ter Borch-afstammeling verwierf het Rijksmuseum in 1886 op een veiling bijna de gehele nalatenschap aan tekeningen.² Het *Portret van Moses* was intussen al in een Amerikaanse verzameling beland. Thomas Jefferson Bryan uit New York, een jurist die aan Harvard University had gestudeerd, keerde in de vroege jaren vijftig van de vorige eeuw na een verblijf van vele jaren in Parijs terug naar New York met een uitgebreide collectie Hollandse en andere Europese schilderijen. Hij hing deze werken in zijn eigen huis en schonk de collectie uiteindelijk aan de New York Historical Society.³ Deze instelling zag zich onlangs genoodzaakt het grootste deel van haar bestand aan Europese schilderkunst te laten veilen. Het Rijksmuseum heeft nu in 1995 het schilderij op die veiling kunnen verwerven.⁴ Eindelijk is dus

Afb. 1. Gerard en Gesina ter Borch, Portret van Moses ter Borch. Olieverf op doek, 77,5 x 58,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 2. Detail (linksonder).



Afb. 3. Detail (rechtsonder).



het posthume portret van Moses weer met de nalatenschap van de familie Ter Borch herenigd.

Gesina's verzameling werken op papier omvatte, naast de vele tekeningen van haar vader Gerard en haar broers Gerard, Harmen en Moses, ook tekeningen van haar eigen hand. Hoewel de artistieke ontwikkeling van een jonge vrouw destijds vele belemmeringen kende, wilde Gesina met alle geweld zelf kunst maken. Tekenende leerde ze voornamelijk samen met haar jongere broers Harmen en Moses, waarbij zij elkaar over en weer aanmoedigden. In de jaren vijftig van de zeventiende eeuw begon ze kleine aquarellen te maken om de gedichten te illustreren die ze in haar poëzialbum opnam. Een paar jaar later werd ze ambitieuzer en schilderde paginagrote taferelen voor haar *Konstboek*, een groot album dat ze geleidelijk aan tot een soort plakboek transformeerde (afb. 5). Tekeningen van familieleden en vrienden plakte ze naast souvenirs van allerlei aard,

waarvan sommige nauw verband houden met de nieuwe aanwinst.

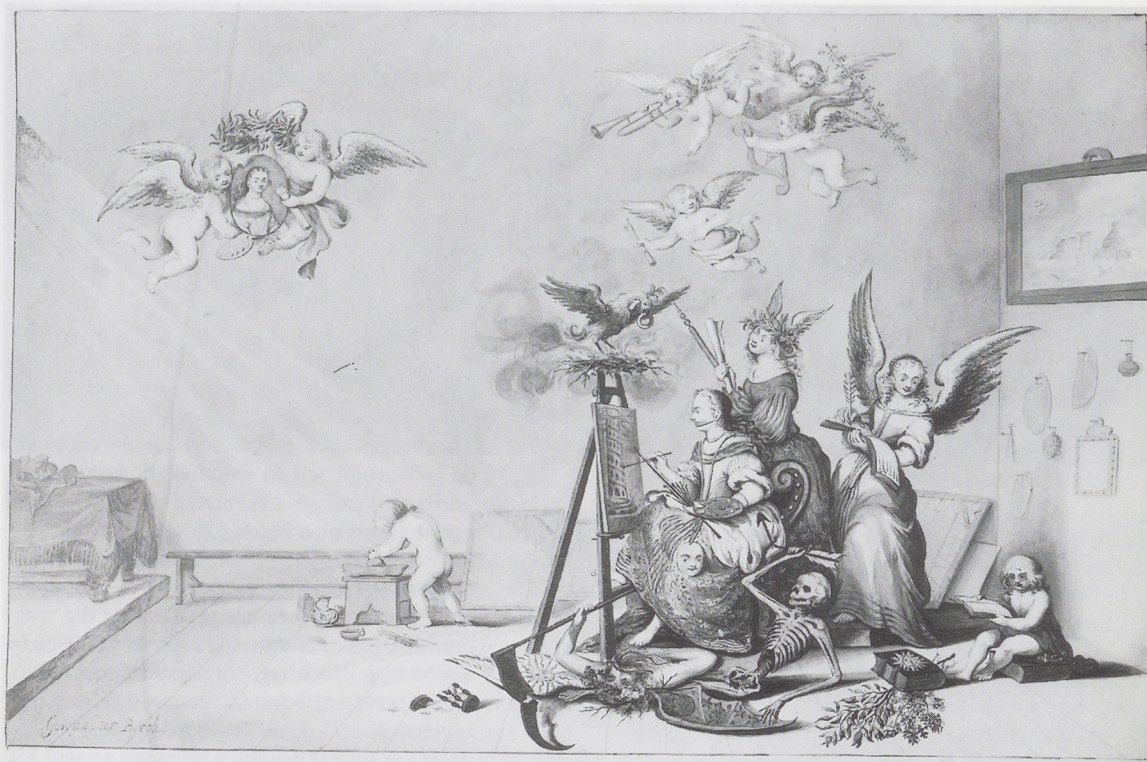
Voor ieder die met de familienalatenschap vertrouwd is, zal duidelijk zijn dat Gesina voor twee van haar broers een bijzondere genegenheid koesterde. De ene was haar bijna veertien jaar oudere oudste (half)broer Gerard.⁵ Aangezien Gesina zijn favoriete model was, moet ze vele uren in zijn gezelschap hebben doorgebracht. We hebben redenen om aan te nemen dat broer en zuster een belangstelling voor poëzie en andere interesses deelden.⁶ Misschien onderrichtte hij haar zelfs in het gebruik van olieverf.⁷ Ook voor haar jongste broer Moses, veertien jaar jonger dan zijzelf, koesterde Gesina grote genegenheid. In haar plakboek nam ze tal van tekeningen van Moses op. De rest bewaarde ze in een groot album dat een aanzienlijk deel van de andere werken op papier van de familie bevatte.

Als Moses langer had geleefd, zou hij als kunstenaar vermoedelijk met Gerard junior

Afb. 4. Detail (Moses ter Borch).



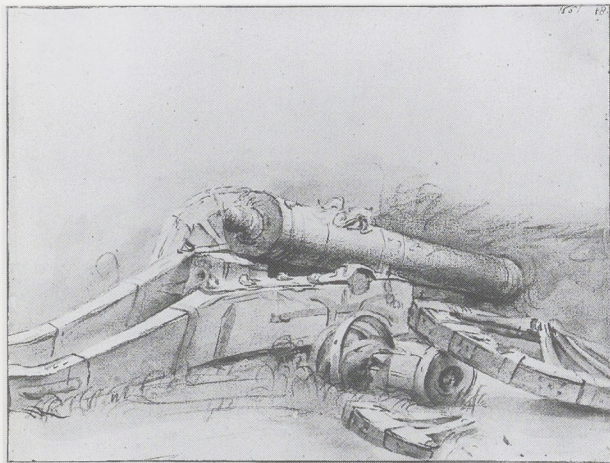
Afb. 5. Gesina ter Borch, Titeltekening: De triomf van de schilderkunst over de dood, 1660. Penseel in zwart en verschillende kleuren, 215 x 332 mm, familieplakboek, fol. 2r. Rijksmuseum, Amsterdam.



hebben kunnen wedijveren. Toen de Ter Borch-nalatschap in 1887 ten slotte in het Rijksmuseum arriveerde, waren de critici vooral geboeid door de tekeningen waaruit bleek met welk indrukwekkend talent Moses de natuur imiteerde en ze begroetten hem onmiddellijk als een nieuw wonderkind uit de familie Ter Borch. Twee series tekeningen lijken al te getuigen van Moses' fascinatie voor militaire onderwerpen. De ene, een *carnet d'études*, maakte in de negentiende eeuw nog deel uit van het familiebezit, maar ontging het Rijksmuseum ten tijde van de veiling in 1886. Op één uitzondering na – de *Studie van een vernield stuk veldgeschut* uit 1661 in het British Museum (afb. 6) – is van deze tekeningen de verblijfplaats thans onbekend.⁸ Een andere reeks tekeningen (of schetsboek) met afzonderlijke figuren van zeelieden en marineofficieren is nu her en der verspreid (zie afb. 7 voor een voorbeeld dat het Rijksmuseum in 1951 verwierf).⁹ In de periode dat Moses deze laatste tekenin-

gen maakte overwoog hij waarschijnlijk zelf om dienst te nemen bij de vloot van de Republiek. Omstreeks 1664 meldde hij zich als vrijwilliger en in 1666 vocht hij mee in de strijd tegen de Engelsen in de Tweede Engelse oorlog. In de zomer van 1667 nam hij deel aan de laatste campagne van de oorlog. In juni leidden Michiel de Ruyter en Cornelis de Witt de spectaculaire en succesvolle Hollandse aanval op de Engelse vloot op de Medway bij Chatham – de beroemde tocht naar Chatham (zie afb. 8). Nog geen maand later zeilde een deel van de vloot naar de kust bij Harwich met het doel Landguard Fort te veroveren en, meer in het algemeen, Engelse schepen in de buurt uit te dagen. Maar op 12 juli leden de eerder zo zegevierende Hollanders een kleine nederlaag bij de aanval op het fort.¹⁰ Eenenvetig manschappen raakten gewond tijdens de gevechten. Moses was een van de zeven die stierven. Hij werd op een heuvel vlak bij het fort begraven.

Afb. 6. Moses ter Borch, Studie van een vernield stuk veldgeschut, 1661. Zwart krijt en penseel in zwart, 155 x 204 mm. British Museum, Londen.



Afb. 7. Moses ter Borch, Staande jonge zeeman, ca. 1661. Rood krijt, 302 x 192 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Door zijn familie werd hij na zijn dood in vele gedichten en posthume allegorieën en portretten betreurd als een moedige held voor het vaderland. Gesina wijdde een belangrijk deel van haar plakboek aan zijn nagedachtenis. Veel van de treurdichten die ze erin opnam, waren van de hand van Sijbrant Schellinger, de echtgenoot van haar zuster Jenneken en een Amsterdamse koopman en zondagsdichter.¹¹ Ook plakte ze er een gedrukt gedicht in dat was vervaardigd door een beroepsschrijver van zulk soort gelegenheidsgedichten.¹² Deze gedichten zijn omlijst door vier paginagrote aquarellen van Gesina's hand die – zo moet nadrukkelijk worden gesteld – alle vier geschilderd zijn na de gebeurtenissen en situaties die erop staan uitgebeeld (afb. 9–12).¹³ Drie van de vier zijn waarschijnlijk na Moses' dood ontstaan. Op de eerste (afb. 9), die in het plakboek enigszins gescheiden van de rest is opgenomen, zien we Moses in een allegorie die humoristisch aan zou doen als de boodschap niet verwees naar een tragische afloop. Een met extravagante linten versierde en in wijde kniebroek gestoken Moses wordt verlokkt door een duivel die zijn arm grijpt terwijl hij naar een vrouw vist. Het zinkende schip links draagt het wapen van Zwolle. De muis die op de voorgrond naar een gevulde muizeval sluipt, is misschien een uitbeelding van het spreekwoord *Steekt u in gheen gat of sieter deur* (Kruip niet in een gat voor je het hebt geïnspecteerd).¹⁴ Zo uitgelegd wordt de aquarel een allegorie van de gevaren die Moses te wachten stonden toen hij zich in 1664 als vrijwilliger aanmelde bij de vloot en Gesina heeft het jaartal midden onder vermeld. De zeesirene die de duivel voor Moses wil vangen en in wier richting de jongeman zich bereidwillig begeeft, staat voor een fatale valkuil.

In de andere tekeningen is Moses steeds formeel midden op de bladzijde geplaatst en spreidt hij de pose en lichaamstaal van een heer ten toon. De tweede (afb. 10), de meest directe van de groep, draagt het jaartal 1666 en toont hem in een deftige bruine *justaucorps* die met het vaderlandslievende oranje is versierd. Hij staat in het landschap in de buurt van Zwolle, duidelijk vlak voor hij met

Afb. 8. Jan de Baen, *Verheerlijking van Cornelis de Witt, met op de achtergrond de tocht naar Chatham*, ca. 1672. Olieverf op doek, 75,5 x 102 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



de vloot naar Engeland voer voor de eerste zomercampagne van de Tweede Engelse Oorlog. Een windhond verlokt hem voorwaarts te gaan. De derde (afb. 11), ook gedaateerd 1666, toont ons Moses in een bruinleren jas, de *kolder* die militairen gewoonlijk onder hun wapenrusting droegen. Intussen is hij in Engeland geland en is de sfeer onheilspellend geworden. In de verte leggen twee Engelse soldaten aan op de Hollandse vloot. Op sommige schepen is brand uitgebroken en van andere steken alleen nog stukken van de masten uit boven het water. Gesina voegde deze details vermoedelijk niet toe als verwijzing naar gevechten tijdens de campagne van 1666–67, maar als toespeling op Moses' eigen dreigend naderende lot. Ze heeft immers in alle tekeningen allegorische motieven gebruikt. Een geraamte vaart vlak voor de kust in een bootje en een ander geraamte hurkt achter een boom waarin de uil van de dood zit. Dit tweede geraamte houdt in zijn ene hand ostantatief een pijl. In soortgelijke trant richt in een van Schellingers gedichten de verteller zich direct tot de Dood: *Cost u vergifte pijl, dit lichaam dan niet mijne*.¹⁵ Een vierde aquarel (afb. 12) draagt het jaartal van Moses' dood, 1667. Hierin staat Moses opnieuw op het strand. De steile helling rechts verwijst naar de rotsachtige Engelse kust rond Landguard Fort bij Harwich, misschien zelfs naar de heuvel waar zijn officieren hem begraven hebben. Klimopranken woekeren over de rotsen. Op een van

de dode takken zit dezelfde uil van de dood. Maar opnieuw bevindt Moses zich niet midden in het strijdgewoel, maar er onaangedaan boven.

Het *Portret van Moses ter Borch* in olieverf – de nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum – is regelrecht ontleend aan de bladen in Gesina's plakboek. De nauwe verwantschap tussen schilderij en allegorische aquarellen blijkt vooral uit vergelijking met de laatste aquarel (afb. 12), ondanks de verschillen in formaat en techniek. Op de hoed in de aquarel na, is Moses identiek gekleed: een lange bruingele jas met zijden sjerp om het middel, brede bandelier over de schouder, in de rechterhand een aristocratische wandelstok, een kanten cravate om de hals en wijde, gefronste en met linten versierde mouwen die het silhouet benadrukken. Hij zet zijn hand in zijn zij, een gebaar dat bij alle mannelijke geportretteerden, maar vooral bij militairen, zeer geliefd was.¹⁶ De stijve houding wordt maar ten dele verzacht doordat het ene slanke been voor het andere is geplaatst.¹⁷ Zelfverzekerd maar beheerst als hij is, maakt hij een evenwichtige indruk van heer en bevelhebber tegelijk. Zowel in de aquarel als in het schilderij strookt de figuur van Moses dus met de regels van het waardige, aristocratische decorum, maar geeft toch blijk van de mannelijkheid die bij een krijgsman past. Dit *Portret van Moses* kan zonder meer gelden als het meest gewaagde werk van Gesina. Het is het enige olieverfschilderij dat van haar bekend is en het enige werk dat ze samen met haar beroemde broer heeft gemaakt. Het spreekt vanzelf dat het werk zeer veel baat heeft gehad bij de bijdrage van Gerard als professionele kunstenaar. Gerard heeft wellicht voorgesteld om, in overeenstemming met de conventies van het militaire portret, de breedgerande herenhoed uit de aquarel te vervangen door de soldateske helm en deze terzijde op de vooruitspringende rots te plaatsen. Eveneens in overeenstemming met die portrettraditie zijn Gesina's geografische verwijzingen naar de Engelse kust uitgewerkt tot een meer algemene rotsachtige achtergrond en het brede blad is versmald tot een staand formaat. Het duidelijkst valt Gerards bijdrage af te lezen

Afb. 9. Gesina ter Borch, *De verleiding van Moses door een duivel die naar een vrouw vist*, ca. 1665 (het jaartal 1664 verwijst naar het jaar waaraan het werk herinnert). Aquarel, 188 x 267 mm, familieplakboek, fol. 75r. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 10. Gesina ter Borch, *Moses in een landschap bij Zwolle, eind jaren zestig* (het jaartal 1666 verwijst naar het jaar waaraan het werk herinnert). Aquarel, 183 x 237 mm, familieplakboek, fol. 79r. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 11. Gesina ter Borch, Moses op de Engelse kust, eind jaren zestig (het jaartal 1666 verwijst naar het jaar waaraan het werk herinnert). Aquareel 196 x 305 mm, familieplakboek, fol. 81r. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 12. Gesina ter Borch, Moses ter Borch op het strand bij Harwich, eind jaren zestig (het jaartal 1667 verwijst naar het jaar waaraan het werk herinnert). Aquareel 190 x 302 mm, familieplakboek, fol. 83r. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 13. Gerard ter Borch, *De muziekavond*, omstreeks 1675. Olieverf op doek, 55 x 44 cm. Art Museum, Cincinnati.



in de manier waarop de verf in het hoofd en de gele mantel van Moses is opgebracht (afb. 4). Moses' huid, gelaatstrekken en haar hebben dezelfde delicate, subtiele zachte toets die zo kenmerkend is voor de koppen in Gerards andere portretten en genreschilderijen. Zie bij voorbeeld de kop van de luitspeler in *De muziekavond* (afb. 13) en die van *Jacob de Graeff* (afb. 16). Of zie Gerards *Miniatuurportret van Moses* van omstreeks 1662, of zijn andere gestukken waar Moses model stond.¹⁸ Misschien heeft Gerard ook de handen, het kuras, de zandloper en de windhond (afb. 2-3) in de nieuwe aanwinst geschilderd. De rest – de spaniël, het kant, de andere details van de kleding, de overige allegorische attributen en het landschap – is zonder enige twijfel van Gesina's hand. Haar stijl hier vertoont alle kenmerken van haar verfbehandeling met niet-transparante aquarel in het album. Ze brengt de olieerf op dezelfde droge, dikke, lineaire wijze op.¹⁹ Gesina is voor veel meer verantwoordelijk

geweest dan alleen de uitvoering van deze delen. In feite was het iconografische schema van het schilderij haar werk, zoals blijkt uit vergelijking met de historische verwijzingen en allegorische details (afb. 9-12) in de tekeningen in het plakboek waar Moses wordt uitgebeeld, alsmede uit vergelijking met vele andere bladen in het album (afb. 5).

Alvorens over te gaan tot een bespreking van de iconografie van het *Portret van Moses* eerst een opmerking over het formaat dat in vergelijking tot andere werken uit die tijd uiterst ongebruikelijk is. De meeste zeventiende-eeuwse olieerfportretten tonen de geportretteerde levensgroot of bijna levensgroot ten halve of driekwart lijve (zie bij voorbeeld afb. 20). In dit opzicht is een aanzienlijk deel van Gerards portretoeuvre uitzonderlijk. Veel van zijn geportretteerden, vooral degenen van wie bekend is dat ze uit Overijssel afkomstig waren, gaven de voorkeur aan een portret ten voeten uit (afb. 14). Deze opdrachtgevers wensten bij voorkeur in eenvoudige interieurs en in plechtige zwarte kleding te worden uitgebeeld; ze zijn niet levensgroot, maar kleinschalig voorgesteld, niet als openbare persoonlijkheden, maar eerder als particuliere burgers. Gerards clientèle in Amsterdam liet zich daarentegen liever in modieuze kledij en in het conventionele driekwart formaat portretteren – maar ook aanzienlijk kleiner dan levensgroot.²⁰ Zie de portretten van *François de Vicq* (afb. 15, gedateerd 1670) en *Jacob de Graeff* (afb. 16, 1673) in het Rijksmuseum.²¹ Gerards militaire geportretteerden vormden een derde groep. Zij lieten zich graag op ingehouden, formele wijze in de openlucht uitbeelden.²² Drie van deze militaire portretten zijn in driekwart formaat, kleinschalig (zoals gewoonlijk) en kunnen in de jaren zeventig en tachtig worden gedateerd (afb. 17, 18, 19).²³ Op de laatste twee zijn achter de geportretteerden rotspartijen zichtbaar, geheel in overeenstemming met de praktijk van die tijd in Den Haag. Adriaen Hannemans levensgrote *Portret van Cornelis van Aerssen* uit 1658 is een mooi voorbeeld hiervan in het Rijksmuseum (afb. 20).²⁴ Slechts in een van Gerards militaire portretten, het *Portret van een officier* in het Rijksmuseum

Afb. 14. Gerard ter Borch, *Portret van Jan van Duren*, omstreeks 1666–1667. Olieverf op doek, 81,3 x 66,1 cm. Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, New York.



Afb. 15. Gerard ter Borch, *Portret van François de Vicq*, 1670. Olieverf op doek, 38,5 x 31 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 16. Gerard ter Borch, *Portret van Jacob de Graeff*, 1673. Paneel, 45,5 x 34,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

(afb. 21), strekt de rotswand zich uit over de hele achtergrond.²⁵ Een in wapenrusting gestoken officier ten voeten uit in een dergelijke omgeving plaatsen lijkt geheel te passen in de traditie van Van Dyck, maar deze indruk wordt weer aanzienlijk afgezwakt door de intimiteit van Gerards kleine portret.²⁶

Zowel het gezamenlijke *Portret van Moses* (afb. 1) als Gerards *Portret van een officier* (afb. 21) dateren uit de late jaren zestig of begin jaren zeventig. Het laatste is een weinig innemend portretje, mede door de weinig zelfbewuste lichaamstaal van de afgebeelde figuur. Veel elementen van de omgeving komen overeen met die in de nieuwe aanwinst: naar voren stekende rots, helm, wijnrank rechts, windhond. Waarom de opdrachtgever (of de kunstenaar) koos voor een portret ten voeten uit valt niet meer te achterhalen. Bij de nieuwe aanwinst is de uitbeelding ten voeten uit natuurlijk een keuze van de kunstenaars geweest en waarschijnlijk bedoeld om de overvloed aan attributen die de status van hun jongere broer moest verhogen, stevig in de compositie te verankeren.



Afb. 17. Gerard ter Borch, Portret van Johan van Reede-Ginkel, midden jaren zeventig. Paneel, 39,5 x 32,5 cm. Verblijfplaats onbekend.



Uit zijn gebruikelijke portretten blijkt dat Gerard een meester was in de retoriek van de eenvoud. Hier vormt de heldergele figuur een iconachtig middelpunt, omgeven door een verzameling objecten die elk een duidelijke directe symboliek hebben. Deze allegorische benadering is alleen voor Gesina kenmerkend. Zo'n uitvoerige, compilerende en arbeidsintensieve werkwijze was haar blijkbaar van nature eigen, als was de opeenhoping van attributen een opeenhoping van eerbewijzen aan haar geliefde broer. Gewoonlijk was een dergelijke allegorische uitbeelding slechts voorbehouden aan personen van koninklijke en adellijke bloede. Het Rijksmuseum bezit verscheidene voorbeelden van dit soort allegorische portretten van belangrijke personen, waaronder Govaert Flincks grote *Allegorie op de nagedachtenis van Frederik Hendrik, met het portret van zijn weduwe Amalia van Solms* en de *Verheerlijking van Cornelis de Witt* door Jan de Baen (afb. 8) voor het Dordtse stadhuis, met de tocht naar Chatham op de achtergrond. (Het is dus geen wonder dat Thomas Jefferson Bryan de figuur op de nieuwe aanwinst aanzag voor Willem III). Er bestaan wel intiemere portretten waarin veel symboliek wordt gebruikt. Het portret door Daniel Mytens II

Afb. 18. Gerard ter Borch, Portret van Unico van Ripperda, ca. 1680. Paneel, 39,5 x 31 cm. Kasteel Keppel (van Pallandt-Stichting). Foto: Iconografisch Bureau, Den Haag.



van *De kinderen van Diederick Pietersz. van Leyden* uit 1679 in het Rijksmuseum is er een voorbeeld van (afb. 22).²⁷ Maar ze zijn uiterst zeldzaam.

In bepaalde opzichten vertoont het *Portret van Moses ter Borch* minder gelijkenis met een van deze grote olieverfschilderijen dan met de kleinschalige emblematische prenten uit die tijd. Zo beeldde Adriaen van de Venne bij voorbeeld Frederik Hendrik uit, omgeven door verschillende attributen. Dat Gesina met deze emblematische manier van denken en zien vertrouwd was, is niet alleen een gevolg geweest van het feit dat ze dit soort visuele beelden kende, maar ook van het feit dat ze bevriend was met Henrik Jordis, een Amsterdamse koopman en zondagsdichter die haar vermoedelijk het hof maakte. Jordis voorzag haar van de uitvoerige, op de *Iconologia* van Cesare Ripa gebaseerde tekst die zij bij wijze van 'Tijtel teekeningh' in haar plakboek illustreerde (afb. 5). Tegen de tijd dat ze eind jaren zestig of begin jaren zeventig de symbolische opzet van het *Portret van Moses* ontwikkelde, was Jordis uit Gesina's leven verdwenen.²⁸ Haar ontwerp voor het *Portret van Moses* berustte niet op Ripa, maar op een bestand aan tamelijk gebruikelijke militaire, botani-

Afb. 19. Traditioneel toegeschreven aan Gerard ter Borch, Portret van een officier, ca. 1680. Olieverf op koper, 40 x 32 cm. Hermitage, St. Petersburg.



Afb. 20. Adriaen Hanneman, Portret van Cornelis van Aerssen, 1658. Olieverf op doek, 124 x 99 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

sche en zoölogische symbolen. Deze symbolen omkransen de figuur in groepjes afzonderlijke stillevens die elk op zich een min of meer innerlijke samenhang vertonen. Tegenwoordig vormen ze een geheel waarin persoonlijke verwijzingen naar Moses zijn gecombineerd met de meer algemene *vanitas*-thema's waartoe zijn voortijdige dood inspireerde. De militaire symbolen omvatten de galahelm op de vooruitstekende rots en het geweer en de kuras rechtsonder (afb. 3). De schelpen ervoor herinneren aan het maritieme aspect van zijn militaire activiteiten. Het horloge en de fluit op de rots, alsmede de zandloper, de schedel en het bot eronder – alle symbolen van sterfelijkheid en vergankelijkheid – verwijzen naar zijn dood.²⁹

De stillevens met botanische en zoölogische elementen zijn door hun meervoudige betekenis wat moeilijker te interpreteren. Maar ook vele hiervan spelen een rol in de sterfelijkheidsiconografie. De grijze slang die onder de rots uitkruipt om Moses' hoofd te belagen is de duidelijkste toespeling op de dood. Deze wordt nog versterkt door de vlinder rechts, een bekend symbool voor de vergankelijkheid van het leven. De libelle naast Moses' linkermouw (afb. 1) en de rode rups op de wijnrank bij de slang dragen wellicht een zelfde boodschap. Zo kan ook de cycloam (afb. 2) – die als enige in het schilderij bloemen draagt – als metafoor voor bloei en afsterven van alle menselijk leven worden gezien. Meer in het bijzonder is de cycloam in de christelijke kunst altijd het symbool geweest van het verdriet van Maria om de dood van haar zoon, waarbij de rode vlekken op de plant beeldend naar haar bloedend hart verwijzen. Wellicht staat de plant hier voor het verdriet van de familie over de veel te vroege dood van Moses. Deze thematische groep heeft als tegenhanger een verzameling objecten die duiden op de deugden van de held en zijn uiteindelijke overwinning van de dood. De klimop (afb. 1) die de rots bedekt, is door zijn altijd groene, altijd levende bladeren een traditioneel embleem van het eeuwige leven. Dat de plant zich vasthecht zou ook kunnen duiden op trouw en aanhanke-lijkheid, en bijgevolg op de blijvende herinnering. De verstrengelde ranken tezamen

Afb. 21. Gerard ter Borch, *Portret van een officier*, ca. 1670. Olieverf op koper, 64 x 43 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 22. Daniel Mytens II, *Portret van de kinderen van Diederic Pietersz. van Leyden*, 1679. *Olieverf op doek*, 178,3 x 156,3 cm. *Rijksmuseum, Amsterdam*.



vormen een soort krans van groen rond Moses' hoofd en schouders. De stekelige distel linksonder (afb. 2) kan worden uitgelegd als smart en aards leed, maar het is waarschijnlijker dat hij hier duidt op standvastigheid en geduld.³⁰ De slak linksonder (afb. 2) kan bedoeld zijn om Moses' geduld, volhardendheid en lijden te verheerlijken en de hagedis is een vriend van de mens die hem waarschuwt als er gevaar van slangen dreigt.³¹ Ook het rotsachtige decor zelf kan zijn bedoeld om deugden als vastberadenheid en standvastigheid uit te drukken. De honden – een windhond aan Moses' voeten en een miniatuurspaniël naast zijn kuras (afb. 3) – waren gebruikelijke symbolen van trouw, en zeker ook van sociale status.³² Maar de redenen waarom ze op dit schilderij staan kunnen ook van persoonlijker aard zijn geweest. Dezelfde windhond verschijnt in de aquarel van Moses in 1666 (afb. 10) en dezelfde of een soortgelijke spaniël draagt in verscheidene aquarellen in het plakboek zelfs de naam Actaeon.³³

Terwijl elk afzonderlijk symbool dus met een redelijke mate van zekerheid kan worden geïnterpreteerd, valt het moeilijk het geheel een samenhangende zin te geven. We kunnen er echter zeker van zijn dat Gesina de symbolische kant tot in alle bijzonderheden heeft uitgewerkt, in overleg met Gerard en Sijbrant Schellinger, en de grondgedachte en complexe subtiliteiten ervan aan de rest van haar familie en haar vrienden heeft uitgelegd. Nu wij deze mondelinge toelichting en het soort verheven 'Verklaring van het Portret' dat Jordis had kunnen schrijven moeten ontberen, is het enige dat we thans kunnen doen raden welke betekenissen door haar en door de contemporaine beschouwers de belangrijkste werden geacht, en welke een ondergeschikte rol speelden. Als geheel was het iconografische programma echter zonder twijfel bedoeld om de aandacht te vestigen op Moses' heldhaftigheid en moed, zijn doodsverachting en overwinning van de dood en het feit dat hij voor altijd zou blijven voortleven in de harten van de nabestaanden. Gesina bewees eer aan de nagedachtenis van haar overleden broer door hem met symbolen te overladen. Ze bewees hem eer door

zijn beeltenis te vervaardigen met alle technische en formele vaardigheid van een professionele portretschilder. Door het prachtig geschilderde gezicht, de waardige, zelfs uitdagende pose, de schaal en plaats van de figuur beheerst Moses de compositie en verheft zich ver boven het aureool van iconografische motieven rondom hem. Zijn broer en zuster zijn erin geslaagd met dit schilderij de nagedachtenis van Moses levend te houden, hem te doen voortleven, zoals ook hun bedoeling was. Maar het schilderij is voor ons nu ook een herinnering aan de toewijding en het talent van Gerard en Gesina.

Tot besluit zou ik graag het fictieve graf-schrift citeren dat Sijbrant Schellinger voor Moses maakte. Het kan dienen als opschrift voor het hele schilderij: *Hier rust Ter Borch de vol van moet /Gewilliglijk gaf lijf en bloet/ Voor t'vaeder lant ten beste /Hij trachten t'allen tijt de Eer /Wel voor te staen gelijk nooit meer /Gesien is dan op t'leste.*³⁴

Noten

Ik wil Irene Groeneweg, Anne W. Lowenthal en de staf van het Rijksmuseum hartelijk danken voor hun hulp.

¹ S.J. Gudlaugsson, *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs, sowie biographisches Material*, Den Haag 1959/1960, II, p. 39, citaat uit het testament dat door Houck in 1899 werd gepubliceerd; zie M.E. Houck, 'Mededeelingen betreffende Gerard Ter Borch, Robert van Voerst...', *Verlagen en Mededeelingen der Vereeniging tot Beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis* 20 (1899), p. 156.

² A.M. Kettering, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate in the Rijksmuseum*, 2 dln., Den Haag 1988. Uit de zeventiende eeuw is niets bewaard gebleven dat vergelijkbaar is met de ateliernalatenschap van de familie Ter Borch. Nergens treffen we een zo grote verscheidenheid van materiaal uit een enkel atelier aan. Behalve een groot aantal losse tekeningen (ongeveer 1200) omvat de nalatenschap verscheidene albums. Ter gelegenheid van de publicatie van de catalogus organiseerde het Prentenkabinet in december 1988 een tentoonstelling die gewijd was aan werken uit de nalatenschap.

³ *Catalogue of the Bryan Gallery of Christian Art*, New York 1853, p. 11, cat.nr. 147 als *Portrait of William, Prince of Orange and King of England* en *Catalogue of the Gallery of Art of*

the New York Historical Society, New York 1915, nr. B-182. Zie ook Peter C. Sutton, *A Guide to Dutch Art in America*, Washington 1986, pp. 176–177. Sutton citeert Henry Tuckerman, een verzamelaar die hielp het museum te leiden: 'Een bezoek aan [de heer Bryan] was als een bezoek aan een achtenswaardige burgemeester in Holland of een koopmansvorst in Florence in haar hoogtijdagen. Hij had zijn schatten bijeengebracht op de tweede verdieping van een particulier huis aan Broadway, en daar gezeten ... in een oude leunstoel, met zijn sneeuw witte haar, zijn blik zwerfend langs de muren die bedekt waren met warme, volle tinten, verrukkelijke figuren, levendige of pittoreske landschappen ... leek hij tot een andere wereld te behoren ...' (*Book of the Artists* 1867).

⁴ Het *Portret van Moses* werd geveild bij Sotheby's in New York op 12 januari 1995, nr. 33.

⁵ De vier kinderen van Gerard senior die blijken gaven van artistieke begaafdheid waren: Gerard junior (1617–1681), Gesina (1631–1690), Harmen (1638–1677) en Moses (1645–1667). Zie voor een volledige stamboom, Kettering, *op.cit.* (noot 2), deel 1, p. xxxiii.

⁶ Zie A.M. Kettering, 'Ter Borch's Ladies in Satin', *Art History* 16 (1993), nr. 1, pp. 95–124, in het bijzonder p. 101 e.v.

⁷ Het is ook waarschijnlijk dat Gesina's vader (zelf vroeger schilder geweest) haar en tegelijkertijd zijn twee jongste zoons onderrichtte in de schilderkunst. Zie Kettering, *op.cit.* (noot 2), deel 1, p. 4 over de schilderijen van Gerard sr., en ook deel 2, pp. 362–363 over Gesina's schilder kunstige activiteiten. Gudlaugsson baseerde zijn eigen commentaar op Gesina's schilderen op een passage in een lofdicht in haar poëziealbum; Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), deel 2, pp. 38, 285–287. Bijgevolg schreef hij, net als andere kenners voor hem hadden gedaan, verscheidene schilderijen van ongelijke kwaliteit uit de 'Ter Borch-School' toe aan Gesina en haar broer Harmen. Hij volgde een traditie die al geheel gevestigd was in 1882, toen een *Muziekgezelschap*, olieverf op paneel, uit de collectie Spitz in Zwolle bij een tentoonstelling in Zwolle in dat jaar vermeld werd als van de hand van Gesina of Gerard. Zie *Catalogus der Geschiedkundig-Overijsselsche Tentoonstelling geopend te Zwolle 18 augustus 1882*, cat.nr. 1202. Recentelijk is de toeschrijving van de *Samson en Delila* in het Overijsselsch Museum te Zwolle, die oorspronkelijk aan Gesina werd toegeschreven, veranderd in een toeschrijving aan Hendrick Bloemaert. Met haar geringe praktijkervaring in het werken met olieverf had

Gesina zich niet de vaardigheden eigen kunnen maken om een dergelijk werk tot stand te brengen; zie C.J.A. Wansink, 'Simson en Delila; niet Gesina ter Borch, maar Hendrik Bloemaert', *Oud Holland* 102 (1988), pp. 236–242.

⁸ Kettering, *op.cit.* (noot 2), Aanhangsel III, nr. 313. Verscheidene bladen zijn beschreven, waaronder *deux esquisses de soldats, se reposant ou jouant aux cartes* en beschrijvingen van militaire manoeuvres *Om een schans te maecken van vier punten* en *Om een batalyon te maecken tegen die Rytery te slaen*. De laatste was geïllustreerd met twee figuren en droeg het jaartal 1667.

⁹ Zie Kettering, *op.cit.* (noot 2), p. 340, M 105, voor commentaar op de reeks.

¹⁰ J.C. Mollema, *Geschiedenis van Nederland ter zee*, Amsterdam 1940, deel 2, p. 389, en P.J. Blok, *The Life of Admiral de Ruyter*, Westport 1975, p. 274 (Engelse vertaling van *Michiel Adriaanszoon de Ruyter*, Den Haag 1928). P.G. Rogers, *The Dutch in the Medway*, Londen 1970, pp. 121–122, meent ten onrechte dat de aanval op Harwich plaats vond op 2 juli. In feite had de vloot zich gesplitst in twee eskaders, waarvan het ene onder admiraal Aert van Nes in de Thamesdelta bleef en het andere onder admiraal Michiel de Ruyter koers zette naar het Kanaal en de Noordzee. Op 12 juli voeren Cornelis Evertsen de Jonge en Jan van Nes de haven binnen. Onder de ogen van De Ruyter en De Witt landde kolonel Dolman met 1500 soldaten en zeelieden en trok op naar Landguard Fort dat de toegang naar Harwich bewaakte. Toen ze bij hun pogingen om de muren van het fort te beklimmen op grote tegenstand stuitten, zagen ze zich uiteindelijk gedwongen zich terug te trekken. Zeven mannen stierven en vierendertig raakten gewond in de strijd. Twee dagen later gaven de Nederlanders hun beleg van Harwich op.

¹¹ Kettering, *op.cit.* (noot 2), deel 2, fols. 78r, 80r, 82r, 82 inzet. Een paar bijzonderheden over zijn dood kunnen worden afgeleid uit de gedichten, bij voorbeeld dat hij in Harwich (*Herwits*) door een kanonschot omkwam. Maar de regel op fol. 82r waarin sprake is van een schot in het hart en een tweede schot in het hoofd, alsmede een andere regel waarin van een vergiftigde pijl wordt gesproken, dienen niet letterlijk te worden opgevat.

¹² *Ibid.*, fol. 85r.

¹³ *Ibid.*, fols 75r, 79r, 81r, 83r. De eerste (afb. 9) met het jaartal 1664, is wellicht eerder dan de rest geschilderd, misschien in 1665 omdat de

kleding van de figuur uit die periode dateert. De identificatie van de figuur als Moses is wat minder zeker dan in de volgende drie aquarellen, waarvan onomstotelijk vaststaat dat Moses de hoofdpersoon is.

¹⁴ Zie bij voorbeeld Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, p. 92.

¹⁵ *O Doot wat was u doen, segh wrede wats de re[d]en/ Dat ghij soo jongen bloem gingh s' levens draet afsnijje./ Cost u vergifte pijn, dit lichaam dan niet mijje*, Familieplakboek fol. 80r.

¹⁶ Joaneath Spicer, 'The Renaissance Elbow', *A Cultural History of Gesture, From Antiquity to the Present Day*, red. J. Bremmer en H. Roodenburg, Oxford 1991, pp. 84–128, in het bijzonder pp. 97–101.

¹⁷ Zie Herman Roodenburgs bespreking van het advies van Lairese dat de kunstenaar herendiende uit te beelden in een elegante contraposthouding op één been, in: 'Over scheefhalzen en zwellende heupen. Enige argumenten voor een historische antropologie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst', *De zeventiende eeuw* 9 (1993), pp. 158–159.

¹⁸ Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), cat.nr. 173, particuliere Nederlandse collectie, en de genrestukken *Het glas limonade*, omstreeks 1663–1664, Hermitage, St. Petersburg (Gudlaugsson, cat.nr. 192), en misschien *De Roker*, omstreeks 1665, Gemäldegalerie, Berlijn (Gudlaugsson cat.nr. 219).

¹⁹ Uit bronnenmateriaal valt af te leiden dat ze waarschijnlijk nog andere olieverschilderijen heeft gemaakt; zie Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), pp. 38, 285–286. Een schilderij dat hij echter opneemt als volledig gesigneerd, de *Samson en Delila* uit het museum in Zwolle, is niet van de hand van Gesina. Zie noot 6.

²⁰ Het is interessant dat Gerard de Amsterdamse trant gebruikte toen hij in het begin van de jaren zeventig van de zeventiende eeuw het (verloren gegane) posthume portret van Moses schilderde dat we tegenwoordig alleen nog kennen uit de kopie die Gesina in haar plakboek schilderde (Kettering, *op.cit.* (noot 2), fol. 84r, met afb. op p. 721). Kledij en compositie zijn in wezen een herhaling van die van *François de Vicq* uit 1670, behalve dat de cravate groter is, in overeenstemming met de mannenmode van enkele jaren later. Gudlaugsson vermeldt het schilderij in 1874 nog als bestaand (Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), cat.nr. 246). Maar het is ook mogelijk dat Gesina gewoon het hoofd van Moses – uit de nieuwe aanwinst – op haar eigen kopie van *François de Vicq*

zette om nog een beeltenis van Moses in het plakboek te hebben.

²¹ Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), nrs. 240 en 265. Zowel De Vicq als De Graeff behoorden tot Amsterdamse regentenkringen. Zie over de laatste S.A.C. Dudok van Heel, 'In Presentie van de Heer Gerard ter Borgh', *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk 1983, pp. 67–71.

²² Een goede selectie afbeeldingen van portretten van zeeofficieren is te vinden in R.B. Prud'homme van Reine, 'De zeventiende-eeuwse zeehelden portrettenreeks van Abraham Westervelt', *Bulletin van het Rijksmuseum* 41 (1993), pp. 3–15.

²³ Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), nrs. 264, 286 en 287. De eerste stond vermeld als *Portrait of Johan, heer van Reede-Ginkel*, bij Christie's, New York, 15 januari 1985, nr. 164. De tweede werd in 1976 door de staf van het Iconografisch Bureau in Den Haag geïdentificeerd als een portret van Unico Ripperda, heer van Weldam, en is nu in het bezit van de Stichting Kasteel Keppel (van Pallandt). De toeschrijving van het portret van de anonieme derde zitter, in de Hermitage, staat ter discussie en zou in de richting van Caspar Netscher en zijn school gaan.

²⁴ De inventie door van Dyck van een dergelijke omgeving met donkere, onregelmatige, natuurlijke elementen dateert van omstreeks 1630; zie Zirka Z. Filipczak, 'Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits', in: Arthur K. Wheelock jr. e.a., *Anthony van Dyck*, National Gallery of Art, Washington 1990–1991, p. 59. De Haagse portrettisten gebruikten, naast vele andere aan van Dyck ontleende elementen, ook dit kenmerk graag. Zie voor een ander voorbeeld van een militair portret uit het oeuvre van Adriaen Hanneman waarin dit compositiekenmerk voorkomt, het *Portret van Johan George II van Anhalt-Dessau*, 1666, Schloss Charlottenburg, Berlijn, A.M. Kettering, 'Ter Borch's Military Men: Masculinity Transformed', *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Verslagen van het symposium onder auspiciën van het Center for Renaissance and Baroque Studies, University of Maryland, april 1993, The University of Delaware Press, 1996, afb. 15.

²⁵ Gudlaugsson, *op.cit.* (noot 1), cat.nr. 228. De vraag of dit werk of het *Portret van Moses* het eerst werd geschilderd is moeilijk te beantwoorden. Mijns inziens is dit portret gebaseerd op de nieuwe aanwinst. Het is waarschijnlijk een jaar of twee na het *Portret van Moses* ontstaan.

Merk op dat de gevederde helm bijna identiek is aan de helm in zowel de nieuwe aanwinst als in Gerards *Portret van Johan van Reede-Ginkel* (afb. 17).

²⁶ Zie bij voorbeeld Van Dycks *James Hamilton, derde markies en later eerste hertog van Hamilton*, collectie Prins van Lichtenstein, Kasteel Vaduz, afgebeeld in Wheelock e.a., *op.cit.* (noot 24), cat.nr. 87. Het merendeel van Van Dycks Nederlandse volgelingen gebruikten het driekwart portret of het portret ten halve lijve, levensgroot.

²⁷ E. de Jongh, *Portretten van Echt en Trouw*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1986, afb. 7 en pp. 19–20. Zie ook E. de Jongh, *Faces of the Golden Age, Seventeenth-Century Dutch Portraits*, Yamaguchi Prefectural Museum of Art/Tokyo Station Gallery/Kunsthal Rotterdam 1994–1995, pp. 48–49. Het *Portret van Rachel Ruysch (?)* in het North Carolina Museum of Art, Raleigh, toegeschreven aan Michiel van Musscher, is ook een voorbeeld hiervan; zie voor een afbeelding: W.R. Valentiner, 'Allegorical Portrait of Rachel Ruysch', *North Carolina Museum of Art Bulletin* 1 (1957), zomer, pp. 5–8 (De zitter is ook geïdentificeerd als Maria van Oosterwijck). Zie ook de portretten die Van Dyck maakte voor enkele van zijn katholieke Engelse opdrachtgevers in: Malcolm Rogers, 'Van Dyck's Portrait of Lord George Stuart, Seigneur d'Aubigny and Some Related Works', *Van Dyck 350, Studies in the History of Art*, nr. 46, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington (National Gallery of Art) 1994, pp. 263–279.

²⁸ Kettering, *op.cit.* (noot 2), pp. 619–621. Zie voor de iconografie van Gesina's titeltekening, G. Luijten, 'De Triomf van de Schilderkunst: een titeltekening van Gesina ter Borch en een toneelstuk', *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), pp. 283–314.

²⁹ Zie voor de symboliek van het horloge: E. de Jongh e.a., *Still-Life in the Age of Rembrandt*, Auckland (City Art Gallery) 1982, p. 159, dat verwijst naar de belangrijke plaats van een horloge in Gerard ter Borchs *Portret van de familie De Hartogh van Moerkerken*, Metropolitan Museum of Art, Linsky Collection, New York (Gudl. 102). Een soortgelijke functie van het horloge is te vinden in het *Portret van de familie De Liededercke*, Haarlem, Frans Halsmuseum, dat uit ongeveer hetzelfde jaar dateert (Gudl. 101). Verder neemt Gerard zelden duidelijk symbolische objecten op in zijn portretten.

³⁰ Wheelock e.a., *op.cit.* (noot 24), cat.nr. 63,

p. 252 noot; Rogers, *op.cit.* (noot 27) citeert George Whither, *A Collection of Emblemes Ancient and Moderne*, 1635, boek 4, xxiv.

³¹ Zie over de slak en de hagedis: H. K. Poot, *Het groot natuur- en zedekundigh wereldtoneel, of woordenboek van meer dan 1200 aeloude Egiptische, Grieksche en Romeinsche zinnebeelden of beeldenspraak*, Delft 1743–1750, respectievelijk pp. 112 en 547. In zijn paragraaf over de hagedis citeert Poot de zeventiende-eeuwse dichter Joost van den Vondel. Over de slak als verwijzing naar aardse neigingen, zie Sam Segal, *Flowers and Nature*, Den Haag 1990, p. 235. Hij citeert Valerianus (voor wie de slak gelijkenis vertoonde met de Mens in zijn verlangen zich aan aardse zaken vast te klampen) en van Mander (*Uytbeeldinge der Figuren*, 1604, fol. 132).

³² Ann J. Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7–1667): A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam*, proefschrift, Cambridge, Harvard University 1985, p. 108 over de relatie tussen de windhond en vorsten.

³³ Familieplakboek fol. 69, 143. Deze twee portretten van de spaniël Actaeon werden gesigneerd door Gesina's 'leerling' Anna Cornelia Moda. Maar het zelfde soort King Charles-spaniël verschijnt regelmatig in Gesina's eigen aquarellen en in Gerards luxe interieurs. Wat de windhond betreft, een identieke hond staat uitgebeeld op Gerards *Portret van een officier* (afb. 21).

³⁴ Familieplakboek fol. 82r.