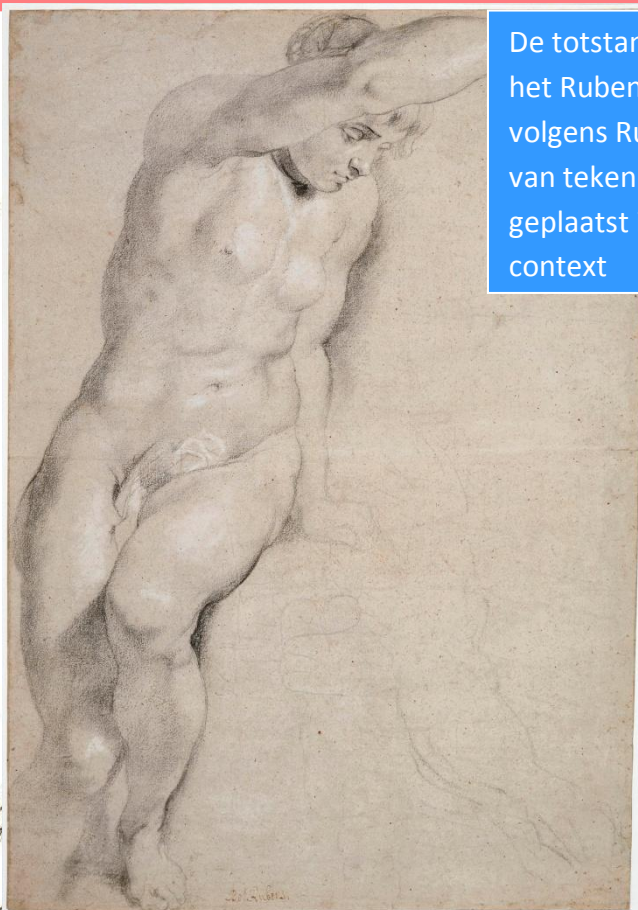




't Rubensiaanse Naeckt. De creatie van een icoon



De totstandkoming van het Rubensiaanse naekt volgens Rubens' oeuvre van tekeningen, geplaatst in eigentijdse context

Celine van Riemsdijk

3360652

Dr. Karolien de Clippel

Kunstgeschiedenis

Voorwoord

Tijdens het schrijven van mijn masterscriptie heb ik steun gehad van een aantal mensen waarvoor ik zeer erkentelijk ben. Allereerst wil ik dr. Karolien de Clippel hartelijk danken voor haar begeleiding en fijne betrokkenheid. Het openstellen van haar kennis met betrekking tot Rubensiaanse naakt hebben mij zeer geholpen. Ghislain Kieft dank ik voor zijn zeer nuttige tip en aandacht voor mijn scriptie als tweede lezer. Rachel Sloan van het Courtauld Institute of Art en Ben van Beneden, conservator van het Rubenshuis, wil ik bedanken voor het opsturen van de fotokopieën uit de Rubens manuscripten. Karen-Edis Barzman van de Binghamton University ben ik dankbaar voor haar hulp bij het onderzoek naar Italiaanse modellen. Prof. dr. Joost vander Auwera wil ik dankzeggen voor zijn aanvullende informatie en de verwijzing naar zijn onderzoek over de anatomie van het paard. Daarnaast ben ik Wibi Soerjadi dankbaar dat hij mij adviseerde om mijn ware passie te volgen bij mijn studiekeuze. Ook wil ik hem danken voor de inspiratie, de motivatie om mijn ambities na te streven, zijn waardevolle adviezen, wijze raad en onvoorwaardelijke steun. Mijn ouders, Martin en Marian van Riemsdijk, wil ik bedanken voor hun grenzeloze warmte, toegewijde interesse, medeleven, fijne hulp en het feit dat ze altijd voor me klaar stonden. Tot slot wil ik mijn vrienden en familie bedanken voor hun innemende interesse, het kritisch lezen van mijn scriptie en hun dierbare aanmoediging.

Celine van Riemsdijk

MA Beeldende kunst tot 1850, Universiteit Utrecht

Inhoud

<u>Inleiding</u>	4-5
<u>Hoofdstuk 1: De ontwikkelingsgang van Rubens als tekenaar</u>	
1.1. De vorming van een jonge tekenaar	6-7
1.2. Tekeningen, een waardevolle familieschat	7-8
1.3. De gewichtigheid van de antieken	8-9
1.4. Anatomie: een vakmanschap	9-10
1.5. Een bewezen virtuoos	10-11
1.6. Van meester-schilder tot familieman	11-12
1.7. Een kunstig verzamelaar	12-14
<u>Hoofdstuk 2: Rubens' zoektocht naar het ideale naakt</u>	
2.1. <i>De figuris humanis</i> van een <i>pictor doctus</i>	14-16
2.2. De wetenschappen als kern van het naakt	16-17
2.3. Bedrijvigheid in het atelier	17-20
2.4. De uniciteit van het Rubensiaanse naakt	20-22
<u>Hoofdstuk 3: De verhoudingen tussen kunstenaars en het model</u>	
3.1. Het model in de Italiaanse kunstenaarswerkplaats	23-26
3.2. Poseren in de Nederlanden	26-28
3.3. De kunstenaar en het vrouwelijk model	28-31
3.4. De visuele verleiding van de kunst	31-32
3.5. Bekenden in het Rubens oeuvre	32-35
<u>Hoofdstuk 4: De Rubensvrouw in Italiaans licht</u>	
4.1. Een analyse van de zeventiende-eeuwse schoonheidsnormen	35-37
4.2. Rubensiaans versus Italiaans naakt	37-41
<u>Conclusie</u>	42-44
<u>Literatuurlijst</u>	45-49
<u>Afbeeldingenlijst</u>	50-53
<u>Afbeeldingen</u>	54-87

Inleiding

Peter Paul Rubens (1577-1640) wordt al eeuwenlang geassocieerd met de vrouwen die hij afbeeldde. Deze hem typerende vrouwen voldeden kennelijk aan het voluptueuze schoonheidsideaal dat in de zestiende en zeventiende eeuw gold. Het is echter opmerkelijk dat vroege kunsthistorici geen enkele opmerking maakten over de fysieke omvang van de afgebeelde vrouwen. Kunstcriticus Roger de Piles (1635-1709) bestudeerde de schilderijen van Rubens en beschreef vooral diens kleurgebruik. De Piles noemde de erotische lading in de huidskleuren van de Rubensiaanse naakte vrouwen.¹ Hij beschreef hoe Rubens de Venetianen bestudeerde om zijn stijl met betrekking tot naakten te verbeteren.² Dit laatste aspect werd in 1672 ook door Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) genoemd. Bellori schreef dat Rubens in essentie een colorist was die vooral het gebruik van lichtval en schaduw in naakten bestudeerde.³ In 1679 onderstreepte ook de invloedrijke André Félibien (1619-1695) het coloristische karakter in Rubens' oeuvre. Vanaf dit moment werd Rubens door vroege biografen in Europa steevast beschreven als colorist.

Het is opvallend dat de zeventiende-eeuwse biografen vooral Rubens' kleurgebruik en de levendigheid van zijn naakten onder de aandacht brengen. Tegenwoordig worden echter voornamelijk andere aspecten van de naakten van Rubens benoemd. Zijn naakten worden als dusdanig typerend beschouwd dat er na verloop van tijd zelfs verschillende aanduidingen voor zijn ontstaan. Begrippen als *Rubensiaans* of *Rubenesque* worden gebruikt om het kenmerkende karakter van Rubens' naakt te benoemen. Deze aanduidingen worden vooral gebruikt als verwijzing naar de lichaamsomvang van zijn geschilderde naakten. De term *Rubensiaans* heeft zelfs een algemene betekenis gekregen en staat tegenwoordig voor een corpulent, gezet mooi vrouwenlichaam of zoals in een woordenboek beschreven staat een vrouwelijk naakt 'met weelderige vormen'. Het is opmerkelijk dat geen enkele zeventiende-eeuwse of achttiende-eeuwse biograaf schreef over de fysieke omvang van de vrouwen van Rubens. Toch hebben alle biografen tot en met de dag van vandaag als overeenkomst dat zij Rubens' vrouwelijk naakt prijzen, is het niet om de schildertechniek van de lichamen of het spel van schaduw en licht dan wel om de schoonheid van deze gezette vrouwen.

Uit bovenstaande is te concluderen dat Rubens' vrouwelijke naakten noemenswaardig gevonden worden. Dit maakt het interessant te onderzoeken hoe dit vrouwelijke naakt is ontstaan. Hoe de Rubensiaanse naakten tot stand kwamen, het creatieve proces, is onder andere af te leiden aan de hand van bewaarde tekeningen. Max Rooses was de eerste die de tekeningen van Rubens bestudeerde in zijn *L'oeuvre de P.P. Rubens* dat werd gepubliceerd in 1892. Het duurde echter tot 1928 tot de eerste kritische studie over Rubens als tekenaar verscheen. Deze was van de hand van Gustave Glück en Franz Martin Haberditzl. Zij waren er van overtuigd dat hun *Handzeichnungen von Peter Paul Rubens* het complete tekenoeuvre van Rubens omvatte. Dit bleek achteraf niet het geval, maar Glück en Haberditzl ontdekten wel een interessante paradox in Rubens' tekenoeuvre, namelijk de zeldzaamheid van tekeningen naar vrouwelijk model.⁴ Dit is erg opmerkelijk gezien het feit dat

¹ Karolien de Clippel, 'Defining beauty: Rubens's female nudes', in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008, p. 126.

² Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins, et de l'utilité des estampes*, Parijs 1699, p. 276.

³ Giovanni Pietro Bellori ed. Hellmut Wohl, *The lives of modern painters, sculptors and architects*, New York 2004, p. 247.

⁴ David Rosand, 'Rubens drawings', *The Art Bulletin* 48 nr. 2 (1966), p. 235.

Rubens, zoals eerder genoemd, juist bekend stond om zijn vrouwelijke naakten. In 1986 bemerkte Julius Held in zijn boek *Rubens. Selected Drawings* dat het mannelijk naakt daarentegen wel ruim vertegenwoordigd wordt en bovendien een rol speelde in de totstandkoming van het vrouwelijk naakt.

De laatste jaren heeft het onderzoek naar het Rubensiaanse naakt een impuls gekregen dankzij bijdragen van een aantal kunsthistorici. Fiona Healy richtte zich op de Venus-iconografie in combinatie met de fascinatie voor het vrouwelijk naakt. Kristin Lohse-Belkin benaderde het vrouwelijk naakt van Rubens vanuit de kostuumhistorie. Karolien de Clippel deed onderzoek naar de receptie van Rubens' vrouwelijke naakt in zijn eigen tijd aan de hand van eigentijdse geschreven bronnen, zowel van de hand van Rubens zelf als van tijdgenoten. Centraal in dit onderzoek staat de paradox: populariteit van Rubens' vrouwelijke naakt versus de strenge moraal.

De bovengenoemde literatuur toont een hiaat in het onderzoeksgebied van de totstandkoming van het Rubensiaanse naakt. Er is sprake van een opmerkelijke tegenstelling aangezien Rubens een eeuwenlange reputatie heeft als schilder van het vrouwelijk naakt, maar studies van naakte vrouwen in zijn oeuvre grotendeels ontbreken. In de literatuur ontbreekt het aan aandacht voor deze kwestie. De onderzoeksvraag die zich hier aandient, is hoe Rubens te werk ging voor de vervaardiging van de vrouwelijke naakten, aangezien er slechts enkele tekeningen bekend zijn die als voorstudie kunnen hebben gediend. Omdat er zeer veel tekeningen van Rubens bewaard zijn gebleven, wordt de aanname gehanteerd dat deze tekeningen nooit bestaan hebben en niet in de loop der tijd verloren zijn geraakt. Om de onderzoeksvraag te beantwoorden, wordt achtereenvolgens een aantal zaken onderzocht waarbij Rubens' tekenoeuvre als uitgangspunt dient. Ten eerste wordt een ontwikkeling geschetst van Rubens' tekenaarschap met de bedoeling de rol van tekeningen in zijn oeuvre te definiëren. Vervolgens, in hoofdstuk twee, wordt ingegaan op het ontstaansproces van het vrouwelijke naakt met bijzondere aandacht voor de impact van de kennisgebieden waarin Rubens zich verdiepte. Hoofdstuk drie onderzoekt de verhouding tussen kunstenaar en model in de vroegmoderne tijd om de grenzen van de artistieke praktijk in verband met het tekenen naar levend model te bepalen. Tevens zal bekeken worden wat de plaats van Rubens hierin geweest moet zijn. Het vierde en laatste hoofdstuk probeert het Rubensiaanse naakt in internationale context te plaatsten en, meer in het bijzonder, te relateren aan de Italiaanse beeldtraditie die cruciaal is voor het begrip van Rubens' oeuvre. De uiteindelijke bedoeling hiervan is de uniciteit van Rubens zo goed mogelijk te bepalen.

H. 1 De ontwikkelingsgang van Rubens als tekenaar

In de zeventiende-eeuwse Nederlanden was tekenen een vast onderdeel in een kunstenaars' carrière. Toch was er sprake van een belangrijk verschil in de rol van tekeningen uit de Noordelijke- en de Zuidelijke Nederlanden. In de Noordelijke Nederlanden werden voornamelijk complete tekeningen vervaardigd die vervolgens werden verkocht. In de Zuidelijke Nederlanden heerste echter een tekencultuur die meer geïnspireerd was op de Italiaanse werkwijze. Hier maakten kunstenaars tekeningen met een doel voor ogen, namelijk het verbeteren van de techniek. Peter Paul Rubens paste in deze Italiaans beïnvloedde traditie en hechtte veel waarde aan zijn tekenoeuvre. Om de ontwikkelingen en veranderingen in de tekeningen te analyseren is het van belang de functie van de tekening te weten, omdat de functie van een tekening een geheel andere techniek en manier van uitvoering tot gevolg kan hebben.⁵ De tekeningen van Rubens tonen een inzicht in de studies die voorafgingen aan de totstandkoming van vele meesterwerken. Wat was het voornaamste doel van de tekeningen die Rubens maakte en hoe ontwikkelde zijn tekenaarschap zich in de loop van zijn carrière? Deze vraag is van belang, omdat een analyse van de zwaartepunten in het creatieve proces van Rubens aantoont wat voor rol het vrouwelijk naakt in zijn tekenoeuvre kan hebben gehad.

1.1. De vorming van een jonge tekenaar

De vroegste tekeningen van Rubens die bewaard zijn gebleven, zijn overwegend kopieën naar zestiende-eeuwse houtsneden en gravures. Vanaf de middeleeuwen was het kopiëren van oude meesters een vast onderdeel in de opleiding tot kunstenaar.⁶ Rubens had interesse in kunst uit verschillende streken en in andere stijlen. Door die 'andere' kunstwerken na te tekenen ontstond er een grote collectie voor zijn toekomstige kunstwerken. Hij kopieerde in verschillende media als olieverfschetsen, tekeningen en schilderijen.⁷ Het grootste aantal van deze kopieën betreft tekeningen.

Rubens begon zijn kunstenaarscarrière in 1591 toen hij veertien jaar oud was. Hij ging in de leer bij landschapskunstenaar Tobias Verhaecht (1561-1631), portretkunstenaar Adam van Noort (1562-1641) en een van de meest vermaarde kunstenaars van die tijd in Antwerpen, Otto van Veen (1557-1629).⁸ Otto van Veen wordt door verschillende ksthistorici genoemd als de meest invloedrijke mentor van Rubens. Dit maakt het interessant te onderzoeken wat de daadwerkelijke invloed van Van Veen op het oeuvre van Rubens was en welke overeenkomsten deze twee kunstenaars hadden. De tegenwoordig overgebleven tekeningen van Rubens zijn voor het merendeel compositietekeningen die zijn uitgevoerd in pen en bruine inkt met contouren in zwart krijt en, vooral in Rubens' jongere jaren, afgewerkt met bruine was.⁹ Een medium dat Rubens vooral in het begin van de zeventiende eeuw gebruikte was de olieverfschets. De meeste olieverfschetsen van Rubens zijn tijdens zijn reis naar Italië gemaakt, waar het een populaire schildertechniek was. Vermoedelijk was hij allereerst via Otto van Veen in aanraking met dit medium gekomen; ook Van Veen schetste namelijk veelal in de olieverfschetstechniek. Rubens heeft deze techniek in Italië

⁵ Anne-Marie Logan, 'Consistency and change in Rubens's drawings', in: Hans Vlieghe, *Concept, design and execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout 2000, p. 175.

⁶ Anne-Marie Logan e.a., *Peter Paul Rubens. The drawings*, tent. cat. New York (The Metropolitan museum of art) 2005, p. 20.

⁷ Logan 2005 (zie noot 6), p. 4.

⁸ Logan 2005 (zie noot 6), p. 20.

⁹ Logan 2000 (zie noot 6), p. 175.

weten te verfijnen.¹⁰ Ten tweede leerde hij van Van Veen de typisch Italiaanse ruwe manier van schetsen in pen en bruine inkt. Giorgio Vasari (1511-1574) beschreef deze techniek met de woorden 'Una sola bozza del tutto' ofwel 'een ruwe schets van het geheel'.¹¹ Met deze techniek werd vluchtig een eerste idee geschetst en door zijn vlotte karakter kreeg hij de naam *crabbelingen*.¹² Naast de verschillende media die Van Veen Rubens aanleerde, deelden beiden dat ze op hun tekeningen schreven.¹³ Deze opschriften zijn van belang om de ontwikkeling van het tekenaarschap van Rubens te kunnen analyseren en de functie van de tekeningen te bepalen. Hier zal in de volgende paragraaf uitgebreider op worden ingegaan.

Al vroeg in zijn carrière bracht Rubens veranderingen aan in zijn kopieën, dit blijkt uit vergelijking met de voorstellingen die hij navolgde. Hij voegde meer diepte en expressie toe en vereenvoudigde de achtergrond.¹⁴ Een voorbeeld hiervan is de tekening naar een houtsnede van Hans Holbein de Jonge die Rubens rond zijn veertiende levensjaar maakte (afb. 1.). De tekening van Rubens bevat meer expressie en emotie dan het origineel (afb. 2). Tevens had hij de Dood een gezicht gegeven in plaats van enkel de achterkant van zijn schedel af te beelden, zoals Holbein deed. Deze verschillen illustreren mooi dat Rubens al vroeg over een persoonlijke tekenstijl beschikte en dat hij eigen ideeën had over onder andere compositie en schaduw.¹⁵ Rond 1595 begon Rubens selectievere kopieën te maken, hij tekende alleen na wat hem interesseerde in een kunstwerk. Hij koos uit scènes enkel bepaalde details die hij vervolgens perfectioneerde. De tekeningen tonen vooral individuele composities van bijvoorbeeld handen of gezichten. Ook experimenteerde Rubens door verschillende composities na te tekenen en deze te combineren tot een nieuw geheel. De meeste van deze experimentele tekeningen zijn gemaakt in pen en inkt waardoor de contouren benadrukt zijn.¹⁶

Tekeningen naar het leven uit het begin van Rubens' carrière ontbreken. Bij gebrek aan dergelijke studies kunnen enkel hypothesen geformuleerd worden omtrent de tekeningen naar het levend model. Een mogelijke reden voor dit hiaat zou kunnen zijn dat hij in het begin van zijn carrière tekende op *tafeletten*, dit zijn wisbare tekenborden.¹⁷ Een andere mogelijkheid kan zijn dat naarmate hij meer beslagen werd, hij geen noodzaak meer zag in het bewaren van zijn eerste pogingen

1.2. Tekeningen, een waardevolle familieschat

Het voornaamste doel van Rubens' tekeningen was dat ze werden gebruikt als richtlijnen bij het vervaardigen van nieuwe schilderijen. Ook dienden ze als instructiemateriaal voor leerlingen.¹⁸ Dit maakte dat er op een zorgvuldige manier met de tekeningen werd omgegaan. Om deze redenen schermde Rubens zijn tekeningen af voor de buitenwereld. De concurrent mocht geen inzage hebben in de tekeningen om plagiaat te voorkomen. Hoe belangrijk Rubens zijn tekeningen vond,

¹⁰ Logan 2000 (zie noot 5), p. 186.

¹¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol.1, Florence 1568 (Florence 1906 Gaetano Milanesi ed.), pp. 174-177.

¹² Logan 2000 (zie noot 5), p. 175.

¹³ Logan 2005 (zie noot 6), p. 20.

¹⁴ Logan 2005 (zie noot 6), p. 4.

¹⁵ Logan 2005 (zie noot 6), p. 4.

¹⁶ Logan 2005 (zie noot 6), p. 20.

¹⁷ Logan 2005 (zie noot 6), p. 21.

¹⁸ Logan 2005 (zie noot 6), p. 20.

blijkt uit zijn testament.¹⁹ Hierin staat dat zijn tekeningen in de eerste plaats doorgegeven moesten worden aan zijn zoons of schoonzons die kunstenaar waren. Enkel en alleen als zou blijken dat zijn zoons geen beroep als kunstenaar kozen en ook zijn dochters niet met een kunstenaar trouwden, alleen dan mochten de tekeningen verspreid worden.²⁰ Opvallend is dat Rubens ervan uitging dat zijn dochters geen kunstenaar konden worden. De reden hiervoor is de zeventiende-eeuwse mentaliteit tegenover vrouwen. Deze mentaliteit zou een belangrijke factor kunnen zijn in het gebrek van studies naar vrouwen in Rubens' oeuvre en zal in het tweede hoofdstuk verder worden belicht.

Doordat Rubens' tekeningen bestemd waren voor eigen gebruik of gebruik door zijn atelier, signeerde hij ze niet.²¹ Hij voorzag de tekeningen echter wel vaak van opschriften. In de vroege tekeningen zijn de opschriften van Rubens voornamelijk in het Latijn, maar naarmate zijn verblijf in Italië vordert, hanteert hij de Italiaanse taal in zijn opschriften.²² De opschriften complementeerden de tekening, vaak werden er nieuwe ideeën door Rubens aangedragen. Ook noteerde hij aanwijzingen en eventuele veranderingen voor verwerking in het uiteindelijke schilderij.²³ Vooral de vroege tekeningen bevatten notities van Rubens die bedoeld waren om zichzelf te verbeteren en om te leren van voorbeelden van andere kunstenaars. De opschriften geven een inzicht in hoe Rubens te werk ging, hoe hij composities herdacht en wat zijn argumenten hiervoor waren. Ook zijn er tekeningen bewaard gebleven met opschriften die meer over de iconografie dan over de compositie gaan. Uit de opschriften blijkt dat Rubens zich vooral interesseerde in scènes met veel emotie en dramatiek. Dit is ook te zien in zijn schilderijen, hier koos hij er vaak voor een dramatische momentopname af te beelden, wat overigens typerend is voor de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Via de opschriften is een ontwikkeling van compositie, houding, iconografie en dramatiek te ontdekken. Rubens bleef deze punten perfectioneren.

1.3. De gewichtigheid van de antieken

In mei 1600 reisde Rubens af naar Italië waar hij in dienst ging bij de hertog van Mantua, Vincenzo Gonzaga.²⁴ Zijn functie als hofschilder stelde hem in staat in Italië rond te reizen en zelfs Madrid te bezoeken. De tekeningen uit deze periode tonen een variatie aan onderwerpen, stijlen en technieken.²⁵ Als ambitieuze kunstenaar documenteerde hij veel van de kunstschaten door ze na te tekenen. In Italië begon Rubens te tekenen in krijt, een medium dat toen nog niet veel gebruikt werd in de Zuidelijke Nederlanden.²⁶ Naast het maken van kopieën wilde Rubens zijn horizon verbreden. Zo onderzocht hij de lichteffecten in zijn tekeningen en maakte hij voor het eerst tekeningen in kleur. Een volgende belangrijke stap in die periode was het bestuderen van antieke kunstwerken. Hij bestudeerde de antieke kunst nauwkeurig doormiddel van natekenen. Kopiëren was in de zeventiende eeuw nog niet in de verdrinking geraakt. Het werd geaccepteerd en was een vast onderdeel in het artistieke proces, want het zorgde voor een tastbare connectie tussen heden en

¹⁹ Logan 2005 (zie noot 6), p. 20.

²⁰ Julius Held, *Rubens. Selected drawings*, Oxford 1986, p. 16.

²¹ Logan 2005 (zie noot 6), p. 3.

²² Elizabeth McGrath, 'Words and thought in Rubens's early drawings', in: David Jaffé, *Rubens. A master in the making*, tent. cat. Londen (National Gallery) 2005, p. 29.

²³ McGrath 2005 (zie noot 22), p. 30.

²⁴ Jeremy Wood, *Rubens. Drawing on Italy*, tent. cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland) 2002, p. 12.

²⁵ Logan 2005 (zie noot 6), p. 21.

²⁶ Logan 2000 (zie noot 6), p. 175.

verleden.²⁷ Rubens tekende onder andere naar voorbeeld van *De Laocoöngroep*, *Het Belvedere torso*, en *De Hercules Farnese*.²⁸

In het tijdens zijn leven ongepubliceerde Latijnse traktaat *De imitatione statuarum* schrijft Rubens dat de beelden door de kunstenaar tot leven gewekt moeten worden, en indien nodig moeten worden aangepast om de ideale figuur te creëren.²⁹ Rubens heeft tijdens zijn reizen verschillende beelden in het echt kunnen bestuderen, maar er circuleerden ook gravures van antieke beelden in de Zuidelijke Nederlanden die door kunstenaars werden bestudeerd.³⁰ Het belangrijkste doel van deze tekeningen was het bestuderen van de anatomie van de figuren, maar tegelijkertijd dienden ze als documentatiemateriaal dat Rubens gebruikte als inspiratiebron voor zijn schilderijen. Andere antieke inspiratiebronnen voor Rubens in Italië waren antieke munten, cameeën en gemmen.³¹ Ook deze antiquiteiten documenteerde hij door ze na te tekenen. Het doel van deze tekeningen was het bestuderen van gezichten en figuren in actie.³² Rubens was zich bewust van de combinatie van grafische en sculpturale kwaliteiten die te vinden waren in deze antieke voorbeelden. Om dit goed te belichten gebruikte hij naast de gebruikelijke pen af en toe ook verschillende kleuren inkt waardoor het driedimensionale karakter en materiaal zichtbaar werd.³³

1.4. Anatomie: een vakmanschap

Naast belangstelling voor de antieken ontwikkelde Rubens tijdens zijn Italiaanse tijd een interesse in de menselijke inwendige anatomie en sloot daarmee nauw aan bij een algemene trend waarbij de kennis van het menselijk lichaam en de menselijke inwendige anatomie steeg.³⁴ Vanaf de zestiende eeuw werden studies van de menselijke anatomie gebruikt door leerlingen om ingewikkelde poses en correcte proporties te begrijpen.³⁵ Reden voor Rubens' groeiende interesse zijn de dissecties die de Italiaanse kunstenaars uitvoerden waarmee hij in aanraking kwam.³⁶ Om te stijgen in aanzien en hun sociale status te verhogen deden kunstenaars aan ontleding. In de praktijk werden dergelijke dissecties bijgewoond door jonge kunstenaars. De jonge kunstenaar zou door naar een skelet te tekenen de basis leren van de anatomische structuur en het natekenen van een gevilde figuur zorgde voor een inkijk in de beweging van spieren.³⁷

Rubens' interesse in de menselijke anatomie is goed terug te zien in de tekeningen die van origine tot het anatomieboek van Rubens behoorden.³⁸ Het anatomieboek zelf is niet bewaard gebleven, maar er bestaan drie kopieën van de hand van andere kunstenaars die het origineel van

²⁷ Jeffrey M. Müller, 'De verzameling van Rubens in historisch perspectief', in: Kristin Lohse Belkin e.a., *Een huis vol kunst: Rubens als verzamelaar*, tent. cat. Leuven (Rubenshuis, Antwerpen) 2004, p. 19.

²⁸ Logan 2005 (zie noot 6), p. 5.

²⁹ Arnout Balis, 'Rubens. Copies after the antique' *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* 23, vol. 1, Londen 1994, pp. 77-78.

³⁰ Frits Scholten, 'Pleistermodellen', *Kunstschrift* 40 (1996), pp. 24 – 31.

³¹ Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, p. 83.

³² Arthur M. Hind, *Catalogue of drawings by Dutch en Flemish artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, vol. II, Londen 1923, pp. 55-87.

³³ Jaffé 1977 (zie noot 31), p. 83.

³⁴ H. Perry Chapman, 'The wooden body. Representing the manikin in Dutch artists' studios', in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008, p. 191.

³⁵ David Jaffé, *Rubens. A master in the making*, Londen 2005, p. 103.

³⁶ Chapman 2008 (zie noot 34), p. 191.

³⁷ Chapman 2008 (zie noot 34), p. 193.

³⁸ Jaffé 2005 (zie noot 35), p. 103.

Rubens hebben bestudeerd.³⁹ Naast het kopiëren van het anatomieboek is er in de zeventiende eeuw ook veelvuldig over geschreven. Giovanni Pietro Bellori is de eerste schrijver die naar het anatomieboek van Rubens verwees, dat hij onder ogen heeft gehad.⁴⁰ Bellori beschreef dat Rubens hierin de optica, symmetrie, proportie, anatomie, architectuur en de gelaatsuitdrukkingen van de mens behandelt. De meerderheid van deze tekeningen zijn ten dele verloren gegaan en niet meer te reconstrueren, maar het schaarse aantal overgebleven kopieën is zeer bruikbaar. Uit de kopieën en enkele originelen is op te maken dat Rubens deze tekeningen met een geheel andere techniek tekende dan de technieken hij gebruikte voor zijn andere tekeningen. De tekeningen van het anatomieboek bestaan uit rasters van lijnen en stippen om de anatomische structuur van botten en spieren weer te geven; dit is te zien in zijn *Anatomische studies* uit 1606 (afb. 3.).⁴¹ Voor deze tekening tekende Rubens niet naar dissectie, maar volgde een beeld van een gevilde figuur of *écorché*. Hij moet een dergelijk beeld in zijn atelier hebben gehad, want er bestaan meerdere tekeningen waarin deze spierpop te zien is.⁴² De *écorché* van Rubens is ook te zien in verschillende schilderijen, zoals *De kruisoprichting*, waar hij als kale man met zijn gespierde rug naar het publiek gekeerd het kruis draagt (afb. 4). Geen enkele sculptuur is zo vaak door Rubens getekend en verschijnt zo frequent in zijn schilderijen.

Het inzetten van hulpstukken bij de totstandkoming van kunstwerken werd in de zestiende en zeventiende eeuw geheim gehouden.⁴³ Hetzelfde gold voor de spierpoppen. Vermoedelijk zijn om dezelfde reden nauwelijks afbeeldingen gemaakt van de kunstenaar en de *écorché* in het atelier. De *écorché's* werden gebruikt door kunstenaars om de bespiering en houdingen van de mens te bestuderen. Sinds de renaissance werden dergelijke spierpoppen ingezet om de voorstelling naturalistischer te maken.⁴⁴ De kunstenaars gebruikten ze om figuren, draperieën en lichteffecten in composities te verbeteren. De *écorché* studies hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan de perfectionering van de anatomie van Rubens' figuren. Ze droegen bij aan de praktijkoefening van het uitvoeren van het menselijk naakt en ze waren voorbeeld voor houdingen en poses.⁴⁵

1.5. Een bewezen virtuoos

Uit het voorafgaande blijkt dat Rubens' tijd in Italië niet zonder nieuwe inzichten en verworvenheden was geweest. Toen hij begin november 1608 terugkeerde naar Antwerpen, wierp dit zijn vruchten af en werd zijn talent onmiddellijk opgemerkt. Het aartshertogelijk paar benoemde hem nog datzelfde jaar tot hofschilder. Vanaf dat moment steeg het aantal opdrachten en in de jaren twintig van de zeventiende eeuw ontstond er ook buitenlandse interesse in Rubens' werk.⁴⁶ Om de stijgende vraag naar zijn kunstwerken te beantwoorden startte Rubens in 1610 een atelier in zijn huis te Antwerpen met leerlingen, assistenten en collega's. Deze ontwikkeling zorgde voor een

³⁹ Arnout Balis, 'Rubens und Inventio. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches', in: Ulrich Heinen, *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, p. 11.

⁴⁰ Balis 2001 (zie noot 39), p. 12.

⁴¹ Jaffé 2005 (zie noot 35), p. 106.

⁴² Jaffé 2005 (zie noot 35), p. 106.

⁴³ Marc Gotlieb, 'The painter's secret: invention and rivalry from Vasari to Balzac', *The Art Bulletin* 84 nr. 3 (2002), p. 469.

⁴⁴ Chapman 2008 (zie noot 34), p. 189.

⁴⁵ Jaffé 2005 (zie noot 35), p. 107.

⁴⁶ Logan 2005 (zie noot 6), p. 23.

meer georganiseerde manier van werken en dit is terug te zien in de schilderijen, maar ook in bewaarde tekeningen.

Rubens begon met een snelle compositie tekening in pen en bruine inkt. Vervolgens werkte hij de basiscompositie met olieverf uit. In de fase van de olieverfschets keek hij naar de correcte anatomie en lichaamshouding, gezichtsuitdrukking, haardracht en lichtval. Ook tekende Rubens de belangrijkste figuren van de compositie naar het leven. Als goedkeuring door opdrachtgevers was verleend, begon hij met het schilderen van het uiteindelijke schilderij. Het kwam dikwijls voor dat het atelier het schilderij voltooide, dit gebeurde aan de hand van de Rubens' olieverfschets en de tekeningen naar het leven.⁴⁷ De belangrijkste overgebleven tekeningen naar het leven uit deze periode zijn die ter voorbereiding van de *Kruisoprichting* uit 1610 (afb.4). Deze tekeningen laten invloeden van Michelangelo en de antieke sculpturen zien (afbn. 5 en 6).⁴⁸ De lichamen van de figuren bevatten gedetailleerde spierpartijen en tonen een fysieke kracht. In vergelijking met tekeningen van de mannelijke figuur uit Rubens' Italiaanse periode is een ontwikkeling in tekenstijl op te merken (afbn. 7a, 7b). In de vroege tekeningen ontbreekt het aan diepte en de anatomie van de menselijke figuur is niet juist. De latere tekeningen tonen een correcte menselijke anatomie, neergezet door een vastere hand. Deze verschillen demonstreren een progressieve lijn in de ontwikkeling van Rubens als tekenaar en schilder.

1.6. Van meester-schilder tot familieman

Vanaf circa 1620 ontstond er een nieuwe beweging in de tekenstijl. Rubens maakte nauwelijks nog compositietekeningen en figuurstudies, maar werkte voornamelijk met olieverfschetsen.⁴⁹ Aanleiding voor deze verandering was hoogstwaarschijnlijk de opgebouwde ervaring en zijn grootschalige tekeningencollectie die zonder twijfel dienst deed als inspiratiebron. Rubens kon de stap van de compositietekeningen en figuurstudies inmiddels overslaan. Dit verhoogde ook de productiesnelheid van zijn atelier. Zijn assistenten en leerlingen schilderden nu vooral aan hand van zijn olieverfschetsen. Een van de weinige tekeningen naar het leven uit deze periode is een studie van een naakte vrouw (afb. 8). Deze zeldzame tekening toont een andere stijl dan zijn voorgaande tekeningen naar het leven. De vrouw poseert op een natuurlijkere manier. Voorgaande figuurstudies van Rubens tonen meer geposeerde houdingen. De tekening is gemaakt met onder andere rood krijt. Dit rode krijt gebruikte Rubens normaliter niet voor figuurstudies. Zoals eerder genoemd prefereerde hij hiervoor zwart krijt.⁵⁰ Tevens is er geen schilderij bekend waarbij deze tekening als voorstudie heeft gediend. Klaarblijkelijk betreft het hier geen reguliere figuurstudie voor het schilderproces. Deze verschillen met Rubens' voorgaande tekeningen naar het leven bevestigen de ontwikkeling in zijn tekenstijl, waarbij de eerder gebruikelijke figuurstudies vanaf circa 1620 werden overgeslagen in het creatieve proces. De intimiteit die deze tekening uitstraalt, suggereert dat Rubens iemand tekende die hij kende. De vrouw in de tekening zou zijn tweede vrouw, Hélène Fourment (1614-1673), kunnen zijn. Dit vermoeden wordt versterkt door de overeenkomst in pose tussen de vrouw op de tekening en die van Hélène in het privéschilderij *Het Pelsken* (afb. 9).⁵¹

⁴⁷ Logan 2000 (zie noot 6), p. 175.

⁴⁸ Held 1986 (zie noot 20), p. 91.

⁴⁹ Logan 2005 (zie noot 6) p. 25.

⁵⁰ Logan 2005 (zie noot 6), p. 294.

⁵¹ Jeffrey M. Müller, *Rubens. The artist as collector*, Princeton 1989, p. 148.

De intieme kunstwerken zijn prachtige voorbeelden van een nieuwe fase in de ontwikkeling van Rubens als tekenaar. Deze fase brak namelijk aan vanaf zijn huwelijk met Fourment in 1630. Rubens begon toen een meer teruggetrokken gezinsleven te leiden.⁵² Sinds deze periode zijn er, in tegenstelling tot eerder in zijn carrière, veel tekeningen van, vooral, vrouwen. In eerdere tekeningen was de schoonheid van de vrouw vooral functioneel doordat het doel de weergave in een schilderij was. Rubens werkte met een bestemming voor ogen. Dit verandert bij de tekeningen na 1630. Nog steeds maakte Rubens tekeningen met als uiteindelijk doel een schilderij, maar het enthousiasme en de intimiteit die de tekeningen uitstralen doen het doel enigszins vervagen.⁵³ De kunstwerken vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw weerspiegelen zijn geluk in zijn huwelijk en bevatten een nieuw soort enthousiasme. Rubens tekende Hélène Fourment in vele studies, en het lijkt erop dat zijn jonge echtgenote hem niet alleen in realiteit maar ook op artistiek vlak meer vertrouwd maakte met het vrouwelijk naakt. Nieuwigheden in zijn tekenstijl die mede werden versterkt sinds zijn huwelijk zijn het spel van licht in de draperieën, de luchtige kleding en de elegante tekening. Dit is ook te zien in de draperie en het hoofdversiersels in de *Studie van een zittende vrouw, naar rechts gekeerd* (afb. 8). Allebei zijn ze lichtig geschilderd zonder zware aanzet. De gehele tekening is licht van ondertoon en Rubens creëerde de zittende vrouw met slechts enkele subtiele schaduwen.

Tegelijkertijd met de afname van compositie- en figuurstudies legde Rubens zich vanaf circa 1620 meer op portretten toe.⁵⁴ Dit is opmerkelijk gezien de portretkunst in de Zuidelijke Nederlanden en de rest van Europa onderaan in de hiërarchie van de schilderkunsten stond.⁵⁵ Verklaring voor dit plotse succes van Rubens' portretkunst was de groeiende bekendheid vanaf de jaren twintig die zorgde voor portretopdrachten van de grote vorstenhoven die hij, mede door zijn functie als diplomaat, niet kon weigeren.⁵⁶ Naast deze geschilderde portretten voor het officiële circuit begon de kunstenaar zich toe te leggen op portrettekeningen van zijn familie. Deze staaltjes van vakmanschap zijn vooral uitgevoerd in krijt en getuigen van een zelfverzekerde losheid die ontbrak in de vroege Italiaanse portrettekeningen.⁵⁷ Een voorbeeld van deze losheid is te zien in de eerder aan bod gekomen *Studie van een zittende vrouw, naar rechts gekeerd* (afb. 8.).

1.7. Een kunstig verzamelaar

Rubens was niet alleen uitzonderlijk als kunstenaar, maar ook als fervent verzamelaar. Om zijn collectie antieke sculpturen te huizen, bouwde hij zelfs een speciaal hiervoor ontworpen rotonde. De kunstverzameling inspireerde hem zodanig dat zijn eigen oeuvre zijn verzameling weerspiegelt. Gedurende zijn leven verzamelde hij antieke sculpturen, Griekse en Romeinse cameeën en gemmen, schilderijen van de voornaamste Italiaanse en Nederlandse kunstenaars, olieverfschetsen en tekeningen. De *Spécification* waarin Rubens' kunstcollectie opgelijst is, vermeldt echter niet zijn tekeningen. Hij gebruikte evenmin een verzamelaarsmerk ter identificatie van zijn tekeningen. Ook het ontbreken van een verzamelaarsmerk maakt het lastig een beeld te krijgen van de tekeningen die hij moet hebben verzameld. Toch kunnen we ons een idee vormen van zijn tekeningencollectie dankzij zijn gewoonte om tekeningen van andere kunstenaars te retoucheren. Veel van de

⁵² Held 1986 (zie noot 20), p. 58.

⁵³ Held 1986 (zie noot 20), p. 59.

⁵⁴ Logan 2005 (zie noot 6), p. 26.

⁵⁵ Logan 2005 (zie noot 6), p. 26.

⁵⁶ Logan 2005 (zie noot 6), p. 26.

⁵⁷ Logan 2005 (zie noot 6), p. 26.

overgeleverde geretoucheerde tekeningen zijn van de hand van Italiaanse kunstenaars.⁵⁸ Rubens retoucheerde meestal volledige composities. Zijn retouches variëren van verduidelijking van contouren tot het herschikken van de gehele compositie.⁵⁹ Naast de retouches zijn ook latere beschrijvingen van zijn collectie bruikbaar voor de reconstructie van de verzameling. Vooral aankoopbeschrijvingen zijn van belang om een overzicht te krijgen van Rubens' verzameling. Zo blijkt uit onder andere koopaktes van Lodewijk XIV (1638-1715) en kunstverzamelaar Pierre Crozat (1660-1740) dat Rubens tekeningen in zijn bezit moet hebben gehad van onder andere Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Rafael (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546) en Titiaan (1487-1576). Van zijn collectie tekeningen waren de figuurstudies het meest belangrijk voor Rubens, aanleiding hiervoor is de plaats waar hij deze bewaarde. De figuurstudies werden vermoedelijk bewaard in een afgesloten kast samen met zijn eigen tekeningen naar het leven en compositiestudies. Dit gebeurde waarschijnlijk om plagiaat door andere kunstenaars te voorkomen. De ontdekkingen van Rubens konden immers uitgebuit worden door andere kunstenaars. De rest van de verzameling tekeningen werd hoogstwaarschijnlijk gebruikt voor de opleiding van leerlingen en was dus meer toegankelijk.⁶⁰

Bij bestudering van de retouches van een aantal figuurstudies uit de verzameling tekeningen van Rubens blijkt dat hij de figuren in zekere mate probeerde te perfectioneren. De verschillen die Rubens aanbracht worden duidelijk in vergelijking met het uiteindelijke schilderij van de kunstenaar waar de tekening als voorstudie voor werd gemaakt en met de geretoucheerde tekening door Rubens. Tevens zijn de verschillen meestal dezelfde aanpassingen die in het hele geretoucheerde tekenoeuvre terugkomen. Interessant is dat hieruit blijkt wat Rubens belangrijk vond bij de vervolmaking van het menselijk lichaam. Zo versterkte hij de contouren bij de figuurstudies; dit deed hij meestal met pen of een scherp penseel. Bepaalde uiterlijke trekken veranderde hij naar zijn stijl en de meest duidelijke retouches zijn het accentueren van schaduwpartijen waardoor lichamen meer tot leven komen. In een enkel geval liet Rubens de figuur een geslachtsverandering ondergaan. Dit was het geval bij een tekening van één van Laocoöns zonen door Cornelis Bos (1550-1556). Om deze man in een vrouw te veranderen heeft Rubens het boventorso versmald en de heup verbreed. De brede heupen en het smalle bovenlijf met kleine boezem is een vast kenmerk in de vrouwen van Rubens. Het veranderen van mannen in vrouwen is iets wat Rubens vaker deed in verschillende situaties, echter net als in de tekening van Cornelis Bos verraadt de mannelijke buik- en borstpartij vaak de gang van zaken. Op dergelijke situaties zal verderop uitgebreid worden ingegaan.

Dankzij de bestaande portrettekeningen, tekeningen naar het leven, anatomietekeningen en compositietekeningen uit verschillende perioden is een stilistische ontwikkeling van Rubens als tekenaar te ontdekken. Gedurende zijn leven muteert ook het waarschijnlijke doel van de tekeningen van studie- en documentatiemateriaal naar atelierbenodigdheid tot persoonlijke herinnering. Evenzeer is er aan de hand van de tekeningen een bloei in Rubens' carrière te zien die parallel loopt met deze ontwikkeling. Naast de kunstenaar die hij was, geeft ook zijn verzameldrift een inkijk in zijn stijl. Vooral de retouches door Rubens laten zien aan welke technieken hij belang hechtte voor een kunstenaar. In vergelijking met Rubens' tegenwoordig bekende geschilderde

⁵⁸ Kritsin Lohse Belkin, *Een huis vol kunst. Rubens als verzamelaar*, tent. cat. Leuven (Rubenshuis, Antwerpen) 2004, p. 310.

⁵⁹ Belkin 2004 (zie noot 58), p. 310.

⁶⁰ Kristin Lohse Belkin, 'The classification of Rubens's drawings collection', *Studien zur niederländischen Kunst. Festschrift für Dr. Justus Müller Hofstede*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), pp. 105-114.

oeuvre waarin het vrouwelijke naakt een dominante plaats inneemt, is het opvallend dat dit in diens tekeningen nauwelijks vertegenwoordigd is. Wellicht dat het creatieve proces, dat in het volgende hoofdstuk behandeld wordt, hier meer duidelijkheid in kan scheppen.

H.2 Rubens' zoektocht naar het ideale naakt

Het creatieve proces van het maken van een schilderij bestond voor Rubens uit meerdere stappen. Zoals eerder genoemd werd er eerst een ruwe schets gemaakt, die werd uitgewerkt tot een olieverfschets. De belangrijkste figuren uit het schilderij werden daarna aan de hand van een model naar het leven getekend. Deze belangrijke stap in het proces zorgde voor anatomisch correcte lichamen met een natuurlijke houding. Vervolgens werd het schilderij door Rubens en zijn atelier voltooid. Toch geeft deze receptuur niet genoeg inzicht in de daadwerkelijke realisering van het typerende Rubensiaanse naakt. De term *Rubensiaans* staat, zoals eerder genoemd, in het woordenboek beschreven als 'met weelderige vormen'. Maar de Rubensvrouw bezat ook een elegantie en klassieke schoonheid waar Rubens zijn handelsmerk van maakte.⁶¹ Dit tegenwoordig nog welbekende naakt heeft vermoedelijk een meer diepgaande totstandkoming gekend. Immers was het naakt van Rubens al in de zeventiende eeuw een bijzonderheid en een veel geprezen aspect in zijn oeuvre, interessant is te onderzoeken hoe dit Rubensiaanse naakt dan wel tot stand is gekomen. De vraag die zich hier aandient is: hoe verliep het creatieve proces en de opbouw van kennis die een rol speelde bij de realisering van het Rubensiaanse naakt?

2.1. De figuris humanis van een pictor doctus

De kennis van het menselijk lichaam die Rubens bezat speelde een grote rol in zijn uitwerking en beheersing van het ideale naakt. Rubens was een geleerd kunstenaar of *pictor doctus*.⁶² Om de kennis op te doen en te onderhouden begon Rubens al vroeg in zijn carrière met het bijhouden van een anatomieboek, genaamd *De figuris humanis*. Dit boek ging verloren, maar is deels te reconstrueren door kopieën van de hand van andere kunstenaars.⁶³ De *Ganay, Johnson* en *Chatsworth* manuscripten bestaan uit kopieën naar het anatomieboek van Rubens.⁶⁴ Het anatomieboek toonde een inzicht in het proces van creatieve ontwikkelingen die Rubens onderging om het ideale naakt te kunnen beheersen. De drie overgebleven manuscripten zijn in te delen in verschillende categorieën. Zo is er onder andere een rubriek met iconografie, Romeinse goden, jonge mannen en vrouwen met en zonder kleding.⁶⁵ De tekeningen uit het boek verschaffen een inzicht in Rubens' streven naar ideale vormen, bewegingen, proporties en gebaren van het menselijk lichaam.⁶⁶ *De figuris humanis* bevat verschillende *écorché* studies en een anatomische tekening van een paard. Op deze tekening zal later worden ingegaan.

Rubens' voornaamste inspiratiebron voor zijn anatomieboek was dat van Leonardo da Vinci, dat hij in 1603 in Spanje gezien moet hebben.⁶⁷ In het boek waren ook *proportietekeningen* aanwezig. Dit waren tekeningen waarbij delen van het uiterlijk van de mens herleid worden tot

⁶¹ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 131.

⁶² Wood 2002 (zie noot 24), p. 7.

⁶³ De Clippel (zie noot 1), p. 119.

⁶⁴ Balis 2001 (zie noot 39), p. 23.

⁶⁵ Balis 2001 (zie noot 39), p. 28.

⁶⁶ Arnout Balis e.a., *Rubens Cantoort. Een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier*, Antwerpen 1993, p. 78.

⁶⁷ Balis 1993 (zie noot 66), p. 82.

geometrische vormen. Rubens heeft deze tekeningen nauwkeurig bestudeerd en vermoedelijk ook nagetekend. Toch zijn er tussen de anatomieboeken van beide kunstenaars belangrijke verschillen. Zo zijn Da Vinci's anatomische tekeningen gebaseerd op secties van lijken die hij zelf uitvoerde. Van Rubens daarentegen zijn geen sectiestudies bekend, hij bestudeerde vermoedelijk alleen de uitwendige anatomie, dit onderstreept het belang van de *écorché*.

Het anatomieboek van Rubens diende in eerste instantie voor zichzelf om zich te bekwamen op gebied van het menselijk naakt en dit praktisch te beheersen. Tevens werd *De figuris humanis* gebruikt voor instructie. Verschillende leerlingen kopieerden er namelijk tekeningen uit.⁶⁸ Ook in het anatomieboek van Rubens is, net als in zijn overgebleven tekeningen, een meervoud aan mannelijke studies aanwezig. Reden hiervoor zijn de opvattingen over de ideale vormen en harmonie die terug te vinden waren in het mannelijk lichaam en niet in het vrouwelijk lichaam. Deze opvattingen heersten gedurende en vóór Rubens' tijd. Zo zou het mannelijk lichaam opgebouwd zijn uit volmaakte, harmonieuze geometrische vormen als de gelijkzijdige driehoek, kubus en cirkel. De driehoek diende als basisvorm van het menselijk lichaam. Verschillende ledematen en het robuuste torso zijn afgeleiden van de driehoek. De cirkel ontstaat, net als de kubus, uit de driehoek en staat voor vlezigheid, spieren, flexibiliteit, welvingen en rondingen. De kubus staat voor mannelijkheid en is robuust, sterk, viriel en atletisch.⁶⁹ Rubens paste de geometrie toe op het lichaam waardoor de proporties en verhoudingen optimaal werden. Een voorbeeld waarin Rubens deze vormen in het menselijk lichaam bestudeert is de *Geometrische studie van de Hercules Farnese* (afb. 10). Het antieke beeld is geanalyseerd aan de hand van de mannelijke kubusvorm. Deze studie toont een combinatie van de verschillende werkwijzen van Rubens, namelijk die waarbij de antieke sculptuur als voorbeeld dient en de wijze waarop het lichaam aan de hand van geometrische vormen proportioneel kloppend wordt gemaakt. Beide werkwijzen hebben als doel een ideale en harmonieuze mens te creëren.⁷⁰

Roger De Piles beschrijft dat Rubens in zijn anatomieboek schreef dat de imitatie van antieke beelden 'allernuttigst' is, maar het kan ook fataal voor de kunst zijn. Hij was van mening dat de antieke kunst begrepen moest worden om de hoogste graad van perfectie in de kunst te bereiken.⁷¹ Ook moesten de kunstenaars alleen de beste sculpturen imiteren, want anders zou het schadelijk kunnen zijn doordat fouten herhaald konden worden. De kunstenaars die het lukte om de vormen van de beelden tot leven te wekken moesten hun werk goed in zich opnemen. Dit schreef Rubens omdat hij geloofde dat de antieken superieur waren aan de moderne kunstenaars.⁷² In Rubens' studies naar de *Hercules Farnese* brengt hij de stenen sculptuur tot leven door een vlezige zachtheid gecreëerd door schaduwen. In andere tekeningen bestudeerde hij de spieren en aders van de benen van de *Hercules Farnese* alsof hij de anatomie bestudeerde. Dit deed hij om geometrische vormen te ontdekken waar de antieke kunstenaars destijds al bekend mee waren. De antieke sculptuur bevatte voor Rubens dus een schat aan inzichten.⁷³

Voor de anatomie van het vrouwelijk lichaam golden andere geometrische vormen. Deze vormen waren de rechthoeken, parallellogrammen en ovalen, aldus onvolmaakte vormen. De vrouw was volgens de zeventiende-eeuwse opvattingen een onvolmaakte imitatie van de man. Voor

⁶⁸ Balis 1993 (zie noot 66), p. 78.

⁶⁹ Joost Vander Auwera, *Rubens: een genie aan het werk*, Tiel 2007, p. 54.

⁷⁰ Balis 1993 (zie noot 66), p. 82.

⁷¹ Müller 2004 (zie noot 27), p. 19.

⁷² Müller 2004 (zie noot 27), p. 20.

⁷³ Müller 2004 (zie noot 27), p. 20.

Rubens lag de schoonheid van de vrouw vooral in haar vlees.⁷⁴ Ook was hij van mening dat als de perfectie van de vrouw minder is, haar elegantie juist groter is.⁷⁵ De elegantie van de vrouw zat volgens Rubens in haar proporties. En de ideale proporties waren vooral aanwezig in de antieke sculpturen. Het ideaalbeeld van de vrouwelijke proporties was voor Rubens terug te vinden in de *Venus Medicea* of het type *Venus pudica*.⁷⁶ De *Venus Pudica* is het Venus-type dat haar intieme delen bedekt met haar handen en staat in een *contrapposto* houding. De *Venus pudica* komt ook in *De figuris humanis* voor en was een belangrijke schakel in de zoektocht naar het ideale naakt. Om deze uitvoering te kunnen realiseren en dus uiteindelijk de ideale vrouw te creëren was de bestudering van antieke beelden van essentieel belang. Rubens was van mening dat de essentie van de menselijke figuur in antieke beelden beter tot uiting komt dan in levende mensen.⁷⁷ Vandaar dat hij vaak de antieke sculptuur gebruikte om bepaalde theorieën in praktijk te brengen. Dit was niet uniek in die tijd, maar eerder een vast onderdeel in het creatieve proces.⁷⁸ Hier zal nader op ingegaan worden in het volgende hoofdstuk. In het traktaat *Miniatura, or the art of limning* uit 1628 van de Engelse Edward Nortgate, een bekende van Rubens, wordt het belang van de bestudering van antieke sculptuur benadrukt.⁷⁹ Hierin staat dat om het naakte lichaam goed te kunnen tekenen men een grondige kennis van de anatomie moet hebben. Dit leert men vooral door de bestudering van antieke sculptuur. Het beheersen van de techniek, aldus Nortgate, kan soms een heel leven in beslag nemen, aangezien de perfecte natuur in antieke sculptuur zich niet gemakkelijk laat nabootsen. In zijn betoog haalt Nortgate ook enkele voorbeelden aan van mislukte resultaten bij de bestudering van de *Hercules Belvedere*. Nauwelijks één op de duizend kunstenaars kan de volmaakte symmetrie van het menselijk lichaam weergeven, aldus Nortgate.⁸⁰ De beschrijving van Nortgate maakt duidelijk waarom Rubens zich zodanig inspande om het ultieme naakt te kunnen tekenen, het was een lastig opgave. Als Rubens er in zou slagen zou dit hem nog meer respect en aanzien opleveren.

2.2. De wetenschappen als kern van het naakt

Het anatomieboek van Rubens toont inzicht in de wetenschappen en kennis van het menselijk lichaam om tot het ideale naakt te komen. Naast visuele bronnen zoals de antieke sculpturen was ook de antieke wetenschap een inspiratiebron voor hem. De theorieën van Plato (427 v. C. -347 v. C.) droegen bij tot zijn onderzoek naar de geometrische verhoudingen in het menselijk lichaam. Ook was een deel van de anatomische kennis van Rubens gebaseerd op de geschriften van Aristoteles (384 v. C. – 322 v. C.) en Galenus (131 – 201).⁸¹ Volgens Aristoteles was de spanning van de spier die te zien was een gevolg van de functie die het lichaam ondernam, dit is ook een van de redenen waarom de gevilde figuren van Rubens levend worden voorgesteld.⁸² Maar de belangrijkste bron van kennis van het menselijk lichaam voor Rubens was het zestiende-eeuwse classificatiesysteem van Andreas Vesalius (1514-1564).⁸³

⁷⁴ Balis 1993 (zie noot 66), p. 84.

⁷⁵ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 119.

⁷⁶ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 119.

⁷⁷ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 37.

⁷⁸ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 121.

⁷⁹ Balis 1993 (zie noot 66), p. 89.

⁸⁰ Balis 1993 (zie noot 66), p. 89.

⁸¹ Balis 1993 (zie noot 66), p. 83.

⁸² Balis 1993 (zie noot 66), p. 83.

⁸³ Balis 1993 (zie noot 66), p. 86.

Vesalius schreef het eerste boek over de menselijke anatomie genaamd *De humani corporis fabrica libri septem* (1543). Rubens was vermoedelijk in het bezit van een exemplaar van dit boek dat in 1555 gedrukt werd.⁸⁴ Aan de hand van de theorieën van Vesalius tekende Rubens verschillende anatomische studies. De wijze waarop hij dit deed is geïnspireerd op een methode van Leonardo da Vinci. Da Vinci bestudeerde eerst de wetenschappelijke theorie en paste deze vervolgens toe op relevante aangelegenheden als kunst of een wetenschappelijk onderzoek. Op eenzelfde manier hield Rubens zich eerst bezig met de theorie van Vesalius om aan de hand daarvan deze theorieën vanuit zijn geest tot uiting te brengen in de kunst. Rubens tekende de spiermodellen van Vesalius, die allen mannelijk zijn, in poses van antieke beelden vanuit verschillende zichtpunten.⁸⁵ Deze combinatie van studie van de antieke sculptuur en anatomische studie toont overeenkomsten met de studies van zestiende-eeuwse Italiaanse kunstenaars. Hoogstwaarschijnlijk werd ook de *écorché* bij deze tekeningen ingezet om de poses correct te kunnen tekenen. Wegens de opvattingen over het onvolmaakte vrouwenlichaam behandelde Rubens, net als zijn tijdgenoten en voorgangers, enkel de mannelijke spieranatomie. Voor Rubens waren, zoals eerder genoemd, het vrouwelijke vlees en de lelieblanke huid het belangrijkste aan het lichaam van de vrouw, en dus niet de inwendige anatomie. Omwille van deze opvattingen werd de mannelijke anatomie ook ingezet bij de creatie van correcte lichaamshoudingen en bewegingen van het vrouwelijk lichaam.

2.3. Bedrijvigheid in het atelier

Nadat Rubens zijn compositie had bedacht ging hij zijn figuren tot in detail uitwerken. Hiervoor richtte hij zich niet alleen op de antieke sculptuur of voorbeelden van andere kunstenaars.⁸⁶ Vooral het tekenen naar het leven was van belang voor de totstandkoming van het naakt, dit gebeurde vooral in het atelier van Rubens. De belangrijkste tekeningen van Rubens naar het leven werden gemaakt tussen circa 1610 en 1620, toen Rubens' atelier zeer actief was. Een tweede belangrijke periode met tekeningen naar het leven begint vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw, de periode dat Rubens voor de tweede keer trouwde.⁸⁷ Hoe productief het atelier was en wat de activiteiten waren is door verschillende ooggetuigen beschreven. Arts Otto Sperling (1602-1681) bracht een bezoek aan het atelier in 1621 en noteerde wat hij daar zag. In het atelier zag hij een zaal waar leerlingen een mannelijk model natekenden. Een tweede zaal zat vol jonge schilders die allemaal aan een ander kunstwerk werkten. Rubens had de werken eerder uitgetekend en dan hier en daar een kleurtoets aangebracht. De leerlingen voerden de schilderijen geheel in olieverf uit. Als laatste bracht Rubens een aantal verfstreken aan om het werk te voltooien. Alle schilderijen die op deze manier werden gemaakt behoorden tot Rubens' werken. Door zijn werk grotendeels uit te besteden vergaarde hij een enorme rijkdom, aldus Sperling.⁸⁸ Deze manier van werken werd overigens afgekeurd in de tijd van Rubens.⁸⁹ Uit de geschriften van Sperling is op te maken dat het tekenen naar het leven niet alleen van belang was voor Rubens, maar ook onderdeel uitmaakte van de opleiding van zijn leerlingen.

⁸⁴ De veilingcatalogus van zoon Albert Rubens toont het bezit van de *Opera anatomica* van Vesalius gedrukt in Basel 1555. Prosper Arents, *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, Antwerpen 2001, p. 345.

⁸⁵ Balis 1993 (zie noot 66), p. 86.

⁸⁶ Nico van Hout, *Rubens doorgelicht. Meekijken over de schouder van een virtuoos*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 2010, p. 26.

⁸⁷ Logan 2000 (zie noot 5), p. 175.

⁸⁸ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 37.

⁸⁹ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 37.

Rubens moet verschillende modellen in dienst hebben gehad. Aan de hand van de lichamen van de modellen bestudeerde hij de poses, de bespiering van het naakte lichaam, de huid, de draperieën en de gezichtsuitdrukkingen.⁹⁰ Hij tekende niet altijd het lichaam ten volle uit. Soms was het voldoende om alleen bepaalde delen van lichaam na te tekenen, zoals een hand of een arm. Bij het tekenen naar het leven ging het Rubens niet enkel om het exterieur van het model. Bepaalde anatomische studies tonen dat hij door de uitwendige anatomie van een levend model heen probeerde te kijken.⁹¹ Naast de wetenschappelijke kennis over de menselijke anatomie en *écorché* studies gebruikte Rubens dus ook modellen voor een visie van de spieren onder de huid. Deze techniek ging terug op de aanbevolen werkwijze van de vijftiende-eeuwse kunsttheoreticus Leone Battista Alberti (1404-1472).⁹² Deze humanistische theorie van de schilderkunst werd gevolgd door onder andere Da Vinci en Michelangelo. Volgens Alberti had de kunstenaar het weergeven van de geschiedenis als meest verheven taak. In de historieschilderkunst werd het menselijk lichaam als het belangrijkste element gezien. De ledematen moesten daarom in de juiste verhouding tot elkaar staan. Om dit te bereiken moest de kunstenaar eerst de botten, spieren en pezen van de mens tekenen. Als laatste stap diende men de botten met vlees en huid te bekleden. Via deze techniek werd de natuur van het menselijk lichaam optimaal bestudeerd wat resulteerde in de juiste verhoudingen.⁹³ Een andere reden waarom het model zo belangrijk was, is de kleur van de menselijke huid. De huidskleur is voor iedere kunstenaar zeer moeilijk na te bootsen, omdat de huid bepaalde informatie uitstraalt. Zo vertelt het de kijker iets over leeftijd, gezondheid of emotie van een figuur. Daarom zullen foutjes in de huid snel worden opgemerkt. Huidskleur lijkt vaak egaal, maar er zijn subtiele nuances zoals de textuur die niet op iedere plek hetzelfde is, ook is het weergeven van kloppende schaduwen en reflecties lastig.⁹⁴ Dit werd althans in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw “vlezig koloreren”, gelijkend op vlees, genoemd.⁹⁵

Opmerkelijk is dat Rubens, de kunstenaar die bekend staat om zijn vrouwelijke naakten, voornamelijk mannelijke modellen bestudeerde.⁹⁶ Redenen hiervoor zijn, zoals eerder genoemd, de opvattingen over het onvolmaakte vrouwenlichaam dat in de tijd van Rubens heerste. Maar een tweede motief is het verbod op gebruik van vrouwelijke naaktmodellen, wat overigens aan de kunst van de zestiende en zeventiende eeuw, waar de naakte vrouw ruim wordt vertegenwoordigd, niet te zien is.⁹⁷ Hieruit is op te maken dat menig kunstenaar andere wegen bewandelde om het naakte lichaam van de vrouw te verkennen. Ook Rubens heeft ondanks deze gronden toch enkele studies naar het leven getekend waarin een vrouw wordt afgebeeld. Een voorbeeld is *studie van Psyche* (afb. 11), deze tekening werd gemaakt ter voorbereiding van het schilderij *Cupido en Psyche*. In deze studie wordt Psyche, de koningsdochter uit de *Metamorfosen* van Apuleius (123-180), die een schoonheid zou bezitten die groter was dan die van de godin van de schoonheid en liefde Venus, afgebeeld. Psyche, het ultieme symbool van vrouwelijk schoon, is echter getekend naar voorbeeld

⁹⁰ Logan 2005 (zie noot 6), p. 9.

⁹¹ Balis 1993 (zie noot 66), p. 86.

⁹² Balis 1993 (zie noot 66), p. 81.

⁹³ Bernard Schultz, *Art and anatomy in renaissance Italy*, Ann Arbor 1985, pp. 27-35.

⁹⁴ Ann-Sophie Lehmann, 'Fleshing out the body. The colours of the naked' in the workshop practice and art theory 1400-1600, in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008, p. 87.

⁹⁵ Michiel Roscam Abbing, *Rembrandt toont syn konst*, Leiden 1999, pp. 33-38.

⁹⁶ Logan 2005 (zie noot 6), p. 9.

⁹⁷ William Breazeale e.a. *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 14.

van een mannelijk model. Argumenten voor deze bewering zijn de mannelijke vormen van Psyche. Deze vormen zijn het duidelijkst zichtbaar in de spierpartijen van de buik, rug en benen. Het gebruik van een mannelijk model bij de realisering van een vrouw was overigens niet uniek. Vooral in Italië in de late vijftiende eeuw werden jonge mannelijke modellen ingezet bij het creatieproces van de basis van het vrouwenlichaam.⁹⁸ De antieke beelden dienden voor verdere bestudering van het vrouwenlichaam, zoals dit ook bij Rubens een belangrijke schakel in het proces was. In de zeventiende eeuw ging men verder met de zoektocht naar het ideale vrouwelijk naakt door illegaal prostituees als modellen in te huren.⁹⁹ Pas rond 1750 werden vrouwelijke modellen toegestaan en zelfs toen mocht enkel hun hoofd worden nagetekend in de Nederlanden. Uiteindelijk in de negentiende eeuw werd het vrouwelijk model in haar complete gestalte gebruikt als model in Europa.¹⁰⁰ Op de verhoudingen tussen de kunstenaar en het model zal in het volgende hoofdstuk nader worden ingegaan. Voor lange tijd kon de getrouwde kunstenaar rekenen op in ieder geval één model, namelijk zijn echtgenote. Ook Rubens putte veel inspiratie uit het voorkomen van zijn tweede vrouw Hélène Fourment. Een voorbeeld hiervan is een tekening naar het leven waar een zittende vrouw wordt afgebeeld, de eerder behandelde *Studie van een zittende vrouw* (afb. 8). In vergelijking met de tekening van Psyche zijn zeer duidelijke verschillen in het vrouwenlichaam te zien. De zittende vrouw heeft een rond gevormd lichaam. Haar rug, benen en armen zijn zacht en vlezig, de spieren zijn bedekt onder haar weelderige vormen, dit in tegenstelling tot de gespierde Psyche. De intimiteit die de scène in deze tekening uitstraalt suggereert dat Fourment, Rubens' tweede vrouw, model heeft gestaan voor deze studie. Te besluiten is dat Fourment door het grote aandeel dat ze had in Rubens' studies naar het vrouwelijk lichaam voor zijn schilderijen vermoedelijk zijn belangrijkste model is geweest.

Tegenwoordig zijn andere studies naar het leven van vrouwelijke modellen door Rubens niet bekend, maar er zijn eigentijdse documenten bewaard gebleven waaruit blijkt dat ook Rubens naakte vrouwen liet poseren. De Antwerpse schilder Erasmus II Quillinus (1607-1678) werkt in de jaren dertig van de zeventiende eeuw samen met Rubens. Uit zijn inventaris van 1679 blijkt dat hij in het bezit was van 'naeckte sittende vrouwkens crabbeling Rubbens' en 'half ontcleede vrouwkens naer't leven Rubbens'.¹⁰¹ Er wordt in de inventarisakte niet verder ingegaan op de vraag of dit Fourment als model geweest zou kunnen zijn, zoals in *Studie van een zittende vrouw* het geval moet zijn geweest, of dat Rubens toch gebruikt maakte van vrouwelijke modellen, wat tegen de moraal van de Zuidelijke Nederlanden van de zeventiende eeuw inging. Ongeacht deze heersende moraal toont een fragment uit een brief van 1623 van Rubens dat hij soms wél een beroep deed op vrouwelijke modellen. De brief werd verzonden naar de heer Sauveur Ferrary, een belangrijke geldschieter voor het koor van de *Saint-Médéric* te Parijs.¹⁰² In de brief vraagt Rubens de twee dames Capaio en hun nichtje Louisa te laten vastleggen door een kunstenaar genaamd Jean Sauvages. De tekeningen dienden als voorbeelden voor de schetsen van drie zeenimfen. De drie modellen hadden 'magnifieke gelaatsuitdrukkingen en magnifieke zwarte haren die ik moeilijk elders kan vinden, ook vanwege hun gestalte', aldus Rubens.¹⁰³ Aan de hand van deze brief is te besluiten dat Rubens naast de conventionele stappen, waar mannelijke modellen poseerden voor de juiste

⁹⁸ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 14.

⁹⁹ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 15.

¹⁰⁰ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 15.

¹⁰¹ Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. 10, Brussel 1984, pp. 359-362.

¹⁰² Van Hout 2010 (zie noot 86), p. 29.

¹⁰³ Van Hout 2010 (zie noot 86), p. 29.

houding en echtgenotes bijdroegen aan de verdere ontdekkingen van het vrouwenlichaam, ook tegen de moraal in ging en gebruik maakte van andere vrouwelijke modellen om het droombeeld van de vrouw te vervolmaken.

2.4. De uniciteit van het Rubensiaanse naakt

Tot dusver is duidelijk geworden dat Rubens verschillende soorten stadia doorliep om kennis en ervaring van het vrouwenlichaam op te doen. Zo was het van belang de geometrische verhoudingen van het lichaam te kennen, deze konden optimaal bestudeerd worden in de antieke sculpturen. Verder was anatomische kennis van de mens belangrijk om de juiste weergave van lichaamshoudingen en bewegingen te beheersen. Daarnaast was de studie van modellen belangrijk voor een natuurgetrouwe en verfijnde weergave van de poses. De genoemde ontwikkelingsstadia die Rubens als kunstenaar doorliep in zijn zoektocht naar het vrouwelijk naakt waren niet uniek.

Uit verschillende bronnen blijkt dat ook andere kunstenaars op zoek naar het ideale naakt op gelijksoortige manieren onderzoek deden. Een voorbeeld van een bron waaruit dit blijkt is *Den grondt der edel vry schilder-const* uit 1604 van Karel van Mander. Van Mander was de eerste Nederlander die een boek schreef over de kunst van het schilderen. Hij deed dit aan de hand van de geschriften van Vasari (1511-1574) en Zuccari (1541-1609). Net als zijn voorgangers is Van Mander van mening dat de weergave van de ideale menselijke vorm het hoogste doel is van kunst. Het beheersen van deze ideale vormen kon bereikt worden door het natekenen van antieke sculpturen en studies van modellen. Men moest tevens uitgerust zijn met kennis van de geometrie en anatomie.¹⁰⁴ Rubens volgde al deze methoden om de ideale vrouw te kunnen weergeven; mede door zijn grootse talent en het onderzoek op diverse kennisgebieden blonk Rubens uit in de weergave van het vrouwelijk naakt. Tegenwoordig wordt Rubens niet enkel als uitmuntend kunstenaar gezien, maar hij wordt zelfs gezien als de grondlegger van een speciaal type vrouw, namelijk de *Rubensiaanse* vrouw.

Aangezien dit uiterlijk zo typisch of kenmerkend is, mogen we wellicht veronderstellen dat aan de basis hiervan een uniek creatief proces ligt. Rubens bezat de nodige kennis en technieken om het naakt overtuigend te kunnen verbeelden, maar hij ontwikkelde daarnaast ook zijn eigen unieke onderzoek naar het vrouwelijk lichaam. Dit aspect draagt bij tot de uniciteit van het vrouwelijk naakt van Rubens. De basis van Rubens' onderzoek is de *fysiognomie*. Fysiognomie is een leer waarbij de persoonlijkheid van de mens wordt afgelezen van het uiterlijk. De term is afgeleid uit de Griekse woorden *fusis* wat staat voor een natuur en *gnome* wat kennis betekent. Sinds de oudheid bestaat de fysiognomische leer uit drie verschillende delen, namelijk de observatie van het uiterlijk, het nationale karakter en de overeenkomsten tussen mens en dier.¹⁰⁵ Fysiognomist Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) schreef in 1586 *De humana fysiognomia*. Della Porta beschreef hoe alle wezens en geslachten in de wereld met elkaar verbonden zijn door een wederzijdse liefde.¹⁰⁶ Zo waren er connecties tussen mens en dier, maar in andere werken schrijft Della Porta ook over de band tussen planten en hemellichamen. In een deel van *De Humana fysiognomia* beschrijft Della Porta het teken kracht via de fysiognomische redenering. Als voorbeeld neem hij verschillende sterke dieren zoals de leeuw en de stier en vergelijkt deze met sterke mensen. Het resultaat is dat beiden een brede lichaamsbouw hebben, dit gemeenschappelijke kenmerk duidt op kracht. Della

¹⁰⁴ Karel van Mander ed. Hessel Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, vol. 1, Utrecht 1973, pp. 98-106.

¹⁰⁵ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 57.

¹⁰⁶ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 58.

Porta beschrijft vervolgens dat het type sterke man een geblokt, vierkant lichaam, hoekig gezicht en een gespierde rug heeft.¹⁰⁷ Deze beschrijving toont overeenkomsten met de geometrische vormenleer die ook Rubens op zijn figuren toepaste. Rubens was bekend met de werken van Della Porta.¹⁰⁸ Hij deelde dezelfde opvattingen. In de *Figuris Humanis* ontstaan de fysiognomische tekeningen vanzelf door de opdeling van geometrische proporties, vaak gebruikt hij hier ook antieke voorbeelden voor. Zo tekende Rubens bijvoorbeeld *Hercules Farnese* en vergeleek deze met een stier en een leeuw. Alle drie de wezens zijn sterk en krachtig. Deze eigenschap is terug te zien in hun uiterlijk, ze hebben alle drie gekruld en wild haar en een robuuste bouw. De tekening is wederom een voorbeeld van Rubens techniek waarin hij verschillende methoden met elkaar combineerde om zo een ultiem resultaat te krijgen. De methoden hadden als oorsprong het getal drie. Dit getal is ook verwerkt in de basiselementen zout, zwavel en kwik, de alchemistische tekens van deze elementen zijn de geometrische vormen kubus, driehoek en cirkel, die Rubens zoals eerder genoemd ook toepaste bij de vervolmaking van het menselijk lichaam. Rubens stelde in zijn notitieboek de geometrische vormen gelijk aan de vier elementen doordat aarde een kubusteken heeft, vuur en water een driehoek die naar boven en naar beneden wijst en lucht een cirkel. Deze overlappende theorieën van de alchemie, de elementenleer, de meetkunde en de temperamentenleer paste Rubens onder andere toe op de fysiognomische parallellen tussen mens en dier om het uiterlijk van de mens tot in detail te beheersen.¹⁰⁹ Daarnaast keek Rubens ook naar mensenrassen. Hier maakte hij bijvoorbeeld de vergelijking dat Ethiopiërs, Afrikanen en Turken overeenkomsten als het ronde hoofd, kroeshaar, de korte nek, korte torso en brede schouders deelden met Hercules.¹¹⁰

In het werk van Della Porta wordt de man met een leeuw vergeleken en de vrouw met een luipaard. Rubens reageerde hierop met een eigen onderzoek naar overeenkomsten tussen de vrouw en een dier. Hij benoemde de volgende ideale aspecten van het vrouwenlichaam: een volle en brede borstomvang, stevige en ronde bilpartij, korte rug, lichtronde buik, lange haren, een smal gezicht, grote zwarte ogen en een lange brede hals.¹¹¹ Rubens schrijft dat door deze kenmerken het paard van alle dieren voorbestemd is voor de vrouw.¹¹² Hun schoonheidsideaal doet elegant en vrouwelijk aan, de hals gebogen als een zwanenhals en het hoofd zo slank dat het uit een glas zou kunnen drinken.¹¹³ Het paard is het meest elegante dier, het is ijdel en trots, geduldig en welgevormd, gesteld op versiering, ingenomen met zijn eigen figuur, heeft een scherpe stem en loshangende haren.¹¹⁴ Al deze tekenen komen overeen met het karakter en uiterlijk van de vrouw. Dit onderzoek van Rubens was zeer vernieuwend, en hij was de juiste persoon door zijn grote schat aan kennis van het menselijk lichaam en beheersing in techniek om deze theorie overtuigend te illustreren. Zijn inspiratie haalde hij onder andere uit de vroeg moderne literatuur waar paarden met vrouwen werden vergeleken.¹¹⁵ Een voorbeeld hiervan is de postuum uitgegeven proportieleer van Albrecht Dürer (1471-1528). Dürer beschouwde en bestudeerde de proporties van het paard als gelijkwaardig

¹⁰⁷ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 59.

¹⁰⁸ Uit de veilingcatalogus van zoon Albert Rubens blijkt dat Rubens in het bezit was van drie werken van Della Porta, waaronder *De humana Fysionomia*. Arents 2001 (zie noot 84), p. 346.

¹⁰⁹ Müller 2004 (zie noot 27), p. 21.

¹¹⁰ Müller 2004 (zie noot 27), p. 21.

¹¹¹ De Clippel 2008 (zie noot 1), pp. 121-122.

¹¹² Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 59.

¹¹³ Balis 1994 (zie noot 29), pp. 73-74.

¹¹⁴ Vander Auwera 2007 (zie noot 69), p. 59.

¹¹⁵ Walter Liedtke, 'Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait', *The Burlington Magazine* 123 nr.942 (1981), pp. 529-537.

aan die van de mens.¹¹⁶ Daarnaast was Rubens' passie paardrijden, dit deed hij dan ook iedere dag. Kunsthistoricus Roger de Piles beschreef in *Conversations sur la connaissance de la peinture* uit 1677, hoe Rubens iedere dag rond vijf uur in de buitengebieden een rit maakte.¹¹⁷

Een voorbeeld van de fysiognomische vergelijking tussen vrouw en paard is te zien in een kopie naar een studie van Rubens (afb. 12). Rubens onderzocht hier de overeenkomsten tussen de lange brede paardenhals en de lange brede hals van de ideale vrouw. De vrouwenhals is gebaseerd op die van een antieke Griekse Venus en het paard op één van de equestrische beelden van de Monte Cavallo.¹¹⁸ Door de kenmerken van paarden toe te passen op vrouwen werden de vrouwelijke vormen van de Rubensiaanse vrouwen verrijkt.

Rubens' zoektocht naar het ideale naakt reikte tot ver buiten zijn atelier. Binnen zijn atelier deed hij een beroep op het onderzoek naar het vrouwelijk naakt, ook al waren de mogelijkheden tot onderzoek beperkt door de heersende moraal. Rubens hield enerzijds rekening met de moraal door zich te beperken tot mannelijke modellen of zijn eigen echtgenote, anderzijds is bekend dat hij ook wellicht vrouwen heeft laten poseren. Naast het creatieve proces waar tekenen naar het leven van belang was richtte Rubens zich ook op dergelijke wetenschappen. Zo was hij bekend met de leer van antieken als Plato, Aristoteles en Galenus, maar ook met de eigentijdse Vesalius. Deze wetenschappen leerde Rubens over de anatomie, de proporties en geometrische verhoudingen van het menselijk lichaam. Hij diepte deze wetenschappen uit door zijn studies aan de hand van de *écorché*. Naast de wijze waarop Rubens verschillende wetenschappelijke visies en praktijkleer combineerde deed hij ook zelf een vernieuwend onderzoek naar het vrouwelijk naakt. Dit fysiognomische onderzoek liet de overeenkomsten tussen het vrouwelijk lichaam en de anatomie van het paard zien. Al deze analyses hield Rubens gedurende zijn leven bij in zijn anatomieboek *De figuris Humanis*, waarin hij tal van theorieën toepaste op de antieke sculptuur, welke idealer was dan de werkelijke mens.

H.3 De verhoudingen tussen kunstenaar en model

Een belangrijk onderdeel in de realisering van het Rubensiaanse naakt is het tekenen naar het leven. Uit het voorgaande hoofdstuk blijkt dat het tekenen naar een vrouwelijk model echter niet geaccepteerd werd in de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. Door deze moraal werd de kunstenaar gedwongen creatief te zijn en via andere wegen zijn kennis van het vrouwelijk lichaam op te doen. Zoals eerder genoemd poseerden er mannelijke modellen in Rubens' atelier en ook zijn tweede echtgenote was een belangrijk voorbeeld van het vrouwelijk lichaam. Uit enkele documenten bleek dat Rubens ondanks de heersende moraal ook andere vrouwelijke modellen liet poseren. De vraag die zich hier aandient is of Rubens uitzonderlijk was in het gebruik van het vrouwelijke model en hoe dat zich verhield tot de heersende praktijk in de zestiende en zeventiende eeuw van Italië en de Nederlanden?

3.1. Het model in de Italiaanse kunstenaarswerkplaats

¹¹⁶ Joost Vander Auwera, 'Van de ruiter van Bamberg tot Der Blaue Reiter. Een symbolische rit te paard door de Westers kunstgeschiedenis en beeldcultuur' in: Claire Van Damme e.a., *Zoométries. Hedendaagse kunst in de ban van het dier*, Gent 2005, p. 24.

¹¹⁷ De Clippel 2008 (zie noot 1), pp. 122.

¹¹⁸ Balis 1994 (zie noot 29), p. 73.

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw tot vandaag de dag zijn kunstenaars bezig geweest het menselijk lichaam en zijn verhoudingen te begrijpen. De interesse in het menselijk lichaam ontstond in Italië in de context van de renaissance. Omwille van de grote impact van de Italiaanse kunst op Rubens en omwille van de inspiratie die hij tijdens zijn verblijf in Italië opdeed is de bestudering van de verhouding tussen kunstenaar en model in Italië van essentieel belang bij een onderzoek naar Rubens en zijn modellen. De belangstelling voor het menselijk lichaam groeide onder andere toen in de vijftiende eeuw in Italië heel wat antieke sculpturen van menselijke en/of goddelijke figuren werden herontdekt.¹¹⁹ In zijn traktaat *De pictura* (1434-1435) betoogde Leon Battista Alberti dat om een geklede figuur goed te kunnen tekenen men eerst de structuur van het naakte lichaam moest beheersen, alleen op die manier zouden de draperieën op een natuurlijke manier rond het lichaam vallen.¹²⁰ Ook Leonardo Da Vinci onderstreepte het belang van anatomische kennis voor kunstenaars.¹²¹ In het verlengde van de ontdekking van de antieke sculpturen, ontstonden in het zestiende-eeuwse Italië heuse collecties. Een van de grootste bevond zich in het Vaticaan.¹²² Samen met de indrukwekkende plafondschilderingen van Michelangelo in de Sixtijnse kapel en Rafaëls (1483-1520) fresco's groeide Rome uit tot het centrum van de studie van het menselijk lichaam. Bij die studie was het tekenen naar het leven een van de belangrijkste onderdelen.

In een tekening van Giovanni Angelo Canini (1616-1666) is te zien hoe een aantal jonge kunstenaars in een zeventiende-eeuws Italiaans atelier een mannelijk model natekent (afb. 13). Canini was gespecialiseerd in het tekenen van het naakt en werd hiervoor geprezen door zijn tijdgenoten.¹²³ Vermoedelijk is de tekening gemaakt in zijn eigen atelier of het atelier van de Accademia di San Luca waarvan Canini lid was.¹²⁴ In de tekening neemt het mannelijke model een houding aan waarbij hij zichzelf ondersteunt met een tweetal stokken. Het licht van de kandelaber aan het plafond benadrukt zijn anatomie en bespiering. Iedere kunstenaar heeft een ander gezichtsveld en ziet het model vanuit een andere hoek. Om naar het leven te tekenen moesten de kunstenaars in Italië een bepaald niveau hebben. Ze hadden kopieën gemaakt van antieke sculptuur en kunstwerken van andere kunstenaars. Ook hadden ze het lichaam al bestudeerd via het gebruik van *écorché's* en soms werden lijken uit het ziekenhuis bestudeerd. Reden voor deze nauwkeurige voorbereiding was de verhalende schilderkunst. Kunstwerken met een religieus of mythologisch onderwerp moesten een visuele perfectie bezitten.¹²⁵ De uitbeelding van bijvoorbeeld Christus of Zeus mocht niet enkel gebaseerd zijn op de imperfecte natuur. De imperfecte natuur zou nog eens vergroot kunnen worden als de kunstenaar geen verstand had van de anatomie van lichaam. De academies hadden als ultieme streven het beheersen van het ideale naakt. De stappen die ondernomen werden om dit te bereiken verschilden per tijd en plaats maar het doel bleef onveranderlijk.

¹¹⁹ William Breazeale, 'Ideals and masters: the nude in Italy, 1530-1800', in: William Breazeale e.a. *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 16.

¹²⁰ Leon Battista Alberti ed. John R. Spencer, *On painting*, New haven 1956, p. 41.

¹²¹ Hij wees erop dat men de bespiering van het menselijk lichaam goed moest kennen, anders, zo stelde hij, 'lijkt het meer op een zak noten of een groep radijsjes dan op een menselijk lichaam'. Leonardo da Vinci ed. A. Philip McMahon, *Treatise on painting, codex Urbinas Latinus 1270*, Princeton 1956, pp. 125, 129.

¹²² Breazeale 2008 (zie noot 119), p. 16.

¹²³ Giovanni Battista Passeri ed. Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig 1934, p.

¹²⁴ Nicholas Turner, *Italian drawings in the British Museum, Roman baroque drawings*, vol. 1, Londen 1999, nr. 38.

¹²⁵ Breazeale 2008 (zie noot 97), p. 10.

Het belang van het tekenen naar het leven is af te leiden van de uitgebreide ontwikkelingen die werden gedaan op dit gebied. Eind vijftiende eeuw werden kunstenaarsleerlingen ingezet als model in het atelier.¹²⁶ Halverwege de zestiende eeuw werden geschriften over de menselijke proporties gepubliceerd, een voorbeeld hiervan is de proportieleer van Leonardo da Vinci. Deze werden geraadpleegd door kunstenaars voordat zij naar het leven tekenden. Rond 1580 schreef de kunstenaar Giovanni Battista Armenini (1530-1609) over zijn ervaring als jonge leerling. Hij beschrijft welke stappen hij als leerling moest ondernemen om uiteindelijk naar het leven te kunnen tekenen. Architectuur en antieke sculptuur tekenende hij eerst na. De laatste stap voor het tekenen naar het leven was het bestuderen van de Sixtijnse kapel en dan met name het *Laatste Oordeel* van Michelangelo. Hier kwamen kunstenaars de meeste valkuilen tegen en ondervonden ze wat een moeilijke opgave het was om het menselijk naakt te beheersen. Armenini besteedde minder aandacht aan de maniëristische stijl van Michelangelo, omdat de hoge moeilijkheidsgraad in zijn werk kon resulteren in ongemakkelijke lichaamshoudingen in de kopietekeningen. Uiteindelijk had hij deze anatomische studies onder de knie en toen pas was hij klaar om naar een model te tekenen in het atelier.¹²⁷ Armenini's geschriften tonen een inzicht in de heersende werkwijze van kunstenaars in Rome rond 1550. Veel van de stappen die Armenini beschrijft zijn terug te vinden in de tekeningen en studies van andere kunstenaars omstreeks dezelfde tijd. De anatomische kennis voor kunstenaars was in de zestiende eeuw van hetzelfde belang als voor chirurgen. Eind zestiende eeuw werd het gebruik van modellen zo belangrijk voor de kennis van de menselijke anatomie dat het de basis werd in publieke en private academies in Italië. Iedere academie had een ander zwaartepunt en voorbeelden die per streek verschilden, maar overal in Italië was het tekenen naar het leven een leerzame methode voor de studie van het naakt. Kunstenaars bundelden hun financiën om voor goede modellen te kunnen betalen. Ze werden aangespoord hun naaktstudies zorgvuldig te bewaren en de kunstwerken van voorgangers in gedachten te houden.¹²⁸ Rond 1670 werd tekenen naar het leven vaak een ochtendactiviteit die samen viel met de anatomieles in de Italiaanse academies.¹²⁹ De kunstenaar moest zich ook bewust zijn van de gevaren van het tekenen naar het leven. Zo moest men goed onthouden dat de natuur van het menselijk lichaam niet terug te vinden is in slechts één model. Een ontwikkeld kunstenaar koos daarom een aantal delen van verschillende modellen en voegde deze samen tot een nieuw verfijnd figuur. Deze theorie ging terug op de werkwijze van Apelles. Hij bestudeerde meerdere vrouwen en gebruikte van ieder de mooiste uiterlijkheden. Deze uiterlijke kenmerken van verschillende vrouwen voegde hij samen waardoor uiteindelijk de mooiste vrouw ontstond.¹³⁰ Een soortgelijk verhaal bestaat over Zeuxis, een andere beroemde schilder uit de oudheid, die vijf meisjes zou hebben laten poseren om de mooiste vrouw van de wereld, Helena, te kunnen componeren. Giorgio Vasari beschreef dit proces van selectieve imitatie. Overgebleven tekeningen van hem tonen dat hijzelf deze werkwijze gebaseerd op selectie bij het tekenen van het menselijk lichaam ook effectief toepaste.¹³¹

¹²⁶ Breazeale 2008 (zie noot 97), p. 11.

¹²⁷ Giovanni Battista Armenini ed. Edward Olszewski, *On the true precepts of the art of painting*, New York 1977, p. 138.

¹²⁸ Julian Brooks, *Graceful and true. Drawing in Florence ca. 1600*, tent. cat. Oxford (Ashmolean Museum) 2003, p. 26.

¹²⁹ Breazeale 2008 (zie noot 97), p. 11.

¹³⁰ Eric Jan Sluifster, *Rembrandt and the female nude*, Amsterdam 2006, p. 17.

¹³¹ Philippe Costamagna, 'L'étude d'après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVIe siècle', *Disegno, actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes 1991, pp. 51-62.

Tekenen naar het leven werd als zeer belangrijk beschouwd in de ontwikkeling van de Italiaanse kunstenaar. Het leverde een grote bijdrage in de uitvoering van het naakt. Door te tekenen naar het leven kon de kunstenaar de natuurlijke lichtval, houdingen en anatomie bestuderen. Als we de geschreven bronnen uit die tijd mogen geloven werd echter enkel van mannelijke modellen gebruik gemaakt. De praktijk bevestigt deze praktijk: Italiaanse tekeningen van een poseersessie, tonen nagenoeg altijd een mannelijk model. Dit is verrassend, aangezien in de Italiaanse kunst de naakte vrouw vaker werd afgebeeld dan de man. Ze speelde een rol in bijvoorbeeld mythologische taferelen en allegorieën. De afwezigheid van het vrouwelijke model valt te verklaren door sociale gebruiken, alsook de praktijk in het atelier en aan de academies die de toegang tot het vrouwelijk lichaam verboden.¹³² Volgens de geaccepteerde wegen moest de kunstenaar naar een mannelijk model tekenen en zich voor de vrouwelijke vormen vooral laten inspireren door antieke sculptuur. Toch hadden kunstenaars toegang tot vrouwelijke modellen, de vrouwen poseerden in de tekenklassen. Dit gebeurde steeds meer nadat de academies opgericht werden.¹³³ Karen-Edis Barzman beschrijft een aantal zestiende-eeuwse Florentijnse tekeningen van poseersessies waar naakte vrouwen model stonden. Deze tekeningen werden vermoedelijk gemaakt in de Accademia del Disegno.¹³⁴ Identieke poses van een mannelijk en een vrouwelijk model, naakt en deels bedekt met draperieën, zijn getekend vanuit verschillende gezichtspunten. Dit wijst erop dat ze in een tekenklas vervaardigd zijn, wat vermoedelijk een accademia geweest moest zijn. Hier werden buiten de moraal om vrouwelijke modellen bestudeerd.

In de zeventiende eeuw werd steeds minder rekening gehouden met de heersende moraal, regels werden overtreden omdat voor menig kunstenaar het belang van de correcte uitvoering van het vrouwelijk naakt groter was dan sociaal correct gedrag.¹³⁵ Dit wordt onder andere geïllustreerd in Carlo Cesare Malvasia's (1616-1693) *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi* uit 1678, en meer in het bijzonder in de vita van Guido Reni (1575-1642). Malvasia beschouwde Reni als de beste kunstenaar van zijn tijd. Ook Reni streefde naar de vervolmaking van het ideale vrouwelijk naakt. Malvasia beschrijft dat Reni zijn eigen grenzen moest overwinnen om zich te verbeteren in de uitvoering van het vrouwelijk naakt. Reni was ongehuwd en had dus geen echtgenote die hij als voorbeeld van het vrouwelijk lichaam kon inzetten, zoals Rubens dit wel deed. Malvasia beschrijft dat wanneer Reni vrouwelijke modellen inhuurde, hij dusdanig gegeneerd was dat hij het natekenen van de vrouw enkel deed in aanwezigheid van derden.¹³⁶ Uit de tekst van Malvasia is op te maken dat het inhuren van vrouwelijke modellen zeker niet ongewoon was. Malvasia benoemde de sociale status van de vrouwen niet, maar vermoedelijk waren het vaak prostituees die bereid waren te poseren. Op deze aanname zal later nog worden ingegaan.

Uit verschillende bronnen blijkt dat de kunstenaars in Italië in de zestiende en zeventiende eeuw zich over het algemeen niet zo strikt hielden aan de heersende tendens. Ze huurden vrouwelijke modellen in, dit waren vermoedelijk prostituees of vrouwen van gelijksoortige lage komaf. De vrouwen poseerden in privésfeer of in de academie. Waarschijnlijk was de laatst genoemde optie de meest voorkomende, aangezien kunstenaars in dat geval hun financiën konden

¹³² Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 14.

¹³³ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 14.

¹³⁴ Karen-edis Barzman, 'The florentina Accademia del Disegno. Liberal education and the renaissance artist', *Academies of art between renaissance and romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 5-6, 1986-87, p. 22.

¹³⁵ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 14.

¹³⁶ Carlo Cesare Malvasia ed. Giampietro Zanotti, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, vol. 2, Bologna 1967, p. 53.

bundelen en zo de kosten konden drukken. Het inhuren van vrouwelijke modellen werd hoogstwaarschijnlijk zorgvuldig verborgen gehouden om de reputatie van de kunstenaars te waarborgen. Hierdoor is tegenwoordig nog steeds niet met zekerheid te bepalen in welke mate vrouwen werden ingehuurd. De eerdergenoemde briefwisseling van Rubens waarin hij vraagt de twee dames Capaio en hun nichtje Louisa als model te laten poseren, toont aan dat ook Rubens in bepaalde gevallen gebruik maakte van vrouwelijke modellen. Op basis van dit document lijkt het erop dat Rubens niet uitzonderlijk was en zijn werkwijze aansluit bij die van de Italianen. Ook de voorstudies van de antieke sculptuur en grote meesters die hem voorgingen, sluiten aan bij het Italiaanse creatieve proces. Interessant is te onderzoeken of Rubens' gebruik van vrouwelijke modellen vooral ingegeven is door zijn contact met de Italiaanse cultuur en artistieke praktijk dan wel door een vergelijkbare inheemse traditie.

3.2. Poseren in de Nederlanden

In de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden beïnvloedden Italiaanse opgravingen van antieke sculpturen de toename van interesse in het ideale klassieke naakt. Veel noordelijke kunstenaars beschouwden een reis naar het zuiden als een onmisbaar onderdeel van hun opleiding. De eersten die deze reis ondernamen waren Jan Gossaert (1478-1533), Jan van Scorel (1495-1562) en Maarten van Heemskerck (1498-1574). Vanuit Italië importeerden zij een interesse voor mythologische en allegorische onderwerpen. Ook het maniëristische idee van het ideale lichaam werd overgebracht naar de Nederlanden via de kunstenaarsreizen. Een voorbeeld van een geïdealiseerd lichaam is een tekening van de Antwerpse Bartholomeus Spranger (1546-1611) die twintig jaar in Italië verbleef als pauselijk schilder (afb. 14). In de tekening zijn Venus en Cupido te zien, waarbij Venus het vrouwelijk ideaal symboliseert met haar hoge smalle, kleine borsten, brede heupen en een vlezig lichaam met weinig bespiering. Deze manier van afbeelden van het naakt had invloed op tijdgenoten en de volgende generatie kunstenaars zoals Hendrick Goltzius (1558-1617) en Karel van Mander, die op hun beurt afreisden naar Italië.¹³⁷ In 1557 ontmoetten beiden Spranger in Wenen. Een schets van Van Mander van een naakte Venus toont de invloeden van Spranger (vgl. afbn. 14 en 15). De pose en de fysieke kenmerken komen overeen met Sprangers' Venus. Ondanks het voorkomen van naakten in de religieuze en later profane kunst in het noorden vanaf de vijftiende eeuw werd er pas rond 1590 naar het leven getekend.¹³⁸ Deze evolutie was wellicht het resultaat van confrontaties met de Italiaanse renaissance waarin al sinds eind vijftiende eeuw naar het leven werd getekend.

Van Mander benadrukt in *Den grondt der edel vry schilder-const* in 1604 het belang van tekenen *nae 't leven* om het menselijk lichaam te kunnen begrijpen.¹³⁹ De tekeningen waarin een model poserend te zien is in het atelier zijn zeer zeldzaam in de periode tot 1650 en in voorkomend geval is er enkel sprake van mannelijke modellen.¹⁴⁰ De reden hiervoor is dat er in de Nederlanden pas aan het eind van de zeventiende eeuw academies opgericht werden. Hiervoor vond het tekenen naar het leven plaats tijdens informele bijeenkomsten, die overigens wel academie konden worden genoemd.¹⁴¹ In de zeldzame tekening uit 1643 van Christijn de Passe II (1597-1670) is een mannelijk

¹³⁷ Susan Anderson, 'International Currents: the nude in the Low Countries', in: William Breazeale e.a. *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 48.

¹³⁸ Anderson 2008 (zie noot 137), p. 49.

¹³⁹ Van Mander ed. Miedema 1973 (zie noot 104), p. 303.

¹⁴⁰ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 321.

¹⁴¹ Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 11.

model te zien die tijdens zo'n informele bijeenkomst poseert. De originele tekening is niet bewaard gebleven, maar alleen de prent (afb. 16). De Passe maakte het werk als voorbereiding van een illustratie voor zijn boek *'t Light der Teken- en Schilderkonst* dat in 1643 gepubliceerd werd.¹⁴² De Passe's werk is een van de vele publicaties in de zeventiende-eeuwse Nederlanden waarin het onderwerp tekenen naar het leven wordt behandeld. In deze werken werd tevens vaak aandacht besteed aan de bestudering van antieke sculptuur. De Passe begeleidt deze voorstelling met een tekst waarin hij ingaat op het poseren zelf, maar ook op de grootte, de belichting en de gewenste temperatuur van de ruimte.¹⁴³

Anders dan deze bronnen doen vermoeden werden er toch, net als in Italië, ook vrouwelijke modellen gebruikt in de Nederlanden. Onder anderen Karel van Mander schreef over het belang van tekenen naar 'volcomen naeckten van mans, en vrouwen'.¹⁴⁴ Hierbij dient wel opgemerkt te worden dat *naeckten* in de zeventiende eeuw niet per se aan geheel ontblote lichamen hoefde te refereren, maar ook naar ontblote ledematen kon verwijzen.¹⁴⁵ Een aanwijzing van het gebruik van de vrouwelijke modellen in de Zuidelijke Nederlanden werd gegeven door kunstenaar en dichter Lucas d'Heere (1534-1584). Hij schreef over de schoonheid van de schoondochter van de heer Audenaerde. Zij zou het perfecte model zijn van een vrouwelijk lichaam om te schilderen.¹⁴⁶ Deze tekst toont aan dat er ook in de Zuidelijke Nederlanden gebruik werd gemaakt van vrouwelijke modellen. Tekeningen waarin het vrouwelijke model weergegeven is zijn zeer schaars. Toch demonstreren de volgende tekeningen deze praktijk. Het eerste zeldzame voorbeeld van het gebruik van vrouwelijke modellen is een tekening van een onbekende leerling van Rembrandt van Rijn (1606-1669) (afb. 17). In deze tekening is een kunstenaarsatelier te zien waar een groep kunstenaars - waaronder degene met gekruiste benen meer dan eens is geïdentificeerd als Rembrandt - een vrouwelijk naaktmodel natekent. De naakte vrouw poseert op een bed. Een tweede tekening toont een inzicht in de situatie van een Vlaams atelier in de zeventiende eeuw (afb. 18). Hier zien we een naakte vrouw met opgestoken haren poseren op een tafel terwijl een groep kunstenaars haar natekent. Deze tekeningen tonen aan dat in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden het tekenen naar een vrouwelijk model ondanks de heersende moraal niet geschuwd werd.

Hendrick Goltzius maakte meerdere studies aan de hand van vrouwelijke modellen. Een voorbeeld is een studie van een vrouwelijk model dat zichzelf ondersteunt met kussens en zich aan een onbekend voorwerp vasthoudt met haar linkerarm (afb. 19). De harde contouren en de toepassing van schaduw in de tekening tonen overeenkomsten met de stijl van Goltzius' observatiestudies van antieke sculptuur. Deze elementen in combinatie met de attributen en de geposeerde houding laten toe te besluiten dat deze studie naar het leven is getekend.¹⁴⁷ Een ander voorbeeld van het gebruik van vrouwelijke modellen door Goltzius is een meer expliciete tekening. Waarschijnlijk is de vrouw tijdens het poseren bedekt geweest rond de schaamstreek en vermoedens hiervan worden bevestigd door de anatomisch incorrecte en vreemde aansluiting van het rechterbovenbeen richting de schaamstreek (afb. 20). In beide tekeningen van Goltzius is het

¹⁴² Breazeale 2008, (zie noot 97), p. 11.

¹⁴³ Chrispijn de Passe ed. J. Bolten, *'t Light der teken- en schilderkonst*, vol. 2, Amsterdam 1643, Soest 1973, p. 59.

¹⁴⁴ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 320.

¹⁴⁵ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 320.

¹⁴⁶ 'In somma, ghy sijt eenen exemplaer correct. Om naer te schilderen een vrouwen beeld perfect.' Lucas d'Heere ed. Werner Waterschoot, *Den hof en boomgaard der poësie* Gent 1565, Zwolle 1969, p. 64.

¹⁴⁷ Anderson 2008 (zie noot 137), p. 51.

klassieke ideaal van het vrouwelijk lichaam met haar hoge smalle kleine borsten, brede heupen en vlezige lichaam met weinig bespiering vertegenwoordigd, zoals dat ook te zien is bij Rubens. Goltzius is een van de weinige kunstenaars van wie studies naar vrouwelijke modellen bewaard zijn gebleven. Zijn gebruik van vrouwelijke modellen leidde tot een openlijke beschuldiging van onzedig gedrag met zijn dienstmeid. De beschuldiging was onterecht, maar zijn bestudering van vrouwelijke modellen zorgde ervoor dat de mensen hem zagen als zinnelijk en onfatsoenlijk waardoor een aanklacht een logisch gevolg was.¹⁴⁸ Om dit soort reputatieschade te voorkomen werden vrouwelijke modellen waarschijnlijk in het geheim bestudeerd. Of zoals eerder genoemd in het geval van Rubens, in het buitenland door een andere kunstenaar om aantijgingen van zijn medemensen te vermijden. Het zou kunnen dat Rubens vaker vrouwelijke naaktstudies liet uitvoeren door andere kunstenaars. Dit zou kunnen verklaren waarom er nauwelijks vrouwelijke studies van Rubens bewaard zijn gebleven. Dergelijke analyses zijn wegens gebrek aan materiaal echter niet te staven.

Het streven van kunstenaars naar het ideale naakt in de Nederlanden is gebaseerd op klassieke opvattingen over het naakt en voorbeelden van andere kunstenaars waarin het naakt vertegenwoordigd wordt. Vroege geschriften van onder andere Giorgio Vasari en indrukwekkende kunstwerken van belangrijke Italiaanse voorgangers lieten door de opkomst van kunstenaarsreizen hun sporen achter in de Nederlanden. Als gevolg werd het zuidelijke idealistische naakt vermengd met de noordelijke realistische traditie. Enkele getalenteerde kunstenaars, zoals Rubens, gebruikten de theorie en de invloeden, en pasten deze aan tot een originele en vernieuwende werkwijze. Toch ontstond er door de contrareformatie een verschil tussen de naakten van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.¹⁴⁹ In het zuiden, waar de contrareformatie heerste, werden de naakten meer realistisch en natuurgetrouw neergezet, waardoor een reactie werd uitgelokt. In het noorden bleven de naakten dichterbij de realistische traditie, hier werd meer gestreefd naar een naturalistisch naakt. De verschillen in naakten zijn vooral te herkennen in de historie- en genreschilderkunst van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.¹⁵⁰

3.3. De kunstenaar en het vrouwelijk model

Uit het bovenstaande is duidelijk geworden dat kunstenaars wel degelijk tekenden naar vrouwelijke modellen in de vroegmoderne tijd, en dit ondanks de veronderstelde heersende moraal. Wat nu de inhoud is van deze moraal of wat de risico's waren bij het overtreden van de moraal wordt vaak niet in recente literatuur beschreven. Kunsthistorica Elizabeth Ann Scott beweerde in 2001 zelfs dat in contrast met de rest van Europa de Nederlanden in de zeventiende eeuw geen speciale aandacht schonken aan het naakte lichaam en dat er geen regels waren met betrekking tot het aanschouwen van het naakte lijf.¹⁵¹ Recent onderzoek van onder andere kunsthistorici Karolien de Clippel en Erna Kok tonen echter het tegendeel in *The nude and the norm in the early modern low countries*.¹⁵² Voor onderzoek naar het zeventiende-eeuwse normbesef is tevens literatuur uit de zestiende en zeventiende eeuw een belangrijke bron voor dit onderzoek. De volgende voorbeelden van de moraal zijn slechts een selectie en bewijzen het concrete tegendeel van Scott's stellingen.

¹⁴⁸ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 321.

¹⁴⁹ Anderson 2008 (zie noot 137), p. 53.

¹⁵⁰ Anderson 2008 (zie noot 137), p. 53.

¹⁵¹ 'The Dutch had not internalized the same prohibitions about looking at the naked body as elsewhere'. Elizabeth Ann Scott, *Representing the body in the seventeenth-century Netherlands. Rembrandt's nude reconsidered*, Ann Arbor 2000, p. 256.

¹⁵² Karolien de Clippel e.a., *The nude and the norm in the early modern Low Countries*, Turnhout 2011, p. 36.

Een interessante bron in deze context is Jacob Cats (1577-1660). In zijn didactische gedichten met een moraal beschreef hij onder meer de gevaren van het zien van een blote vrouw. Zo beschreef hij in 1625 in het gedicht *Moeder van Houwelijcks vyfde deel* dat men 'de geyle beelden' moet vermijden, want het zou doen afdwalen naar 'de losse sinnen'.¹⁵³ Cats vervolgt zijn gedicht dat de kunst geenszins hier naar moet afdwalen, want ook daar houdt het zinnelijke kwaad zich schuil.¹⁵⁴ Daarna schrijft hij dat ook de kunstenaar zich dit gevaar niet op de hals moet halen, want ook de kunstenaars zijn niet bestendig tegen het zinnelijke vuur 'wanneer de losse jeugt een naeckten boesem siet'.¹⁵⁵ Ook Karel van Mander beschrijft in het deel *Grondt van het Schilder-boeck* hoe vooral de kleuren in het vrouwenlichaam kunnen aanzetten tot onzedige gedachten.¹⁵⁶ Ook beschrijft hij dat de kunstenaar enerzijds expert was op het gebied van fysieke schoonheid en aantrekkelijkheid, anderzijds zou de kunstenaar door het intens observeren van de vrouw en haar schoonheid vatbaar zijn om verleid te worden.¹⁵⁷ In de Zuidelijke Nederlanden werd het naakt tevens ingezet als propagandamiddel voor het katholicisme. Tijdens de contrareformatie werden pamfletten en verhalen verspreid waarin protestantse figuren niet bestand waren tegen de zinnelijkheid van het naakt. Het naakt was in deze context een symbool voor de waarheid dat het katholicisme de betere religie was die het protestantisme overwon.¹⁵⁸ Ook waren er voorbeelden waar het naakt de slechte aspecten van het protestantisme symboliseerde en het katholicisme werd verbeeld als een net gekleed fatsoenlijk figuur.¹⁵⁹

Het aanschouwen van naakten was een taboe en zat vol gevaren. Dit taboe was zodanig onderdeel van de zeventiende-eeuwse maatschappij dat dit in sommige documenten beschreven werd. Deze beschrijvingen dienden als bewijsmateriaal in rechtszaken tegen prostituees die poseerden als naaktmodel.¹⁶⁰ Een voorbeeld hiervan is een Amsterdamse rechtszaak uit 1658 die werd aangespannen omdat een Maria Hamel claimde een naakte vrouw in een schilderij te herkennen als maîtresse van haar man. Als reactie hierop getuigde de kunstenaar Dirck Bleker (1621-1702) dat de vrouw een prostituee was genaamd Maria de la Motte. Hij vertelde daarbij dat zij zijn 'gewoonlijk model' was en dat ze regelmatig naakt poseerde voor een groep kunstenaars.¹⁶¹ Naar analogie van de Italiaanse situatie, gebeurde het tekenen naar een naaktmodel in een groep

¹⁵³ 'Gy des al niet te min vermijdt de geyle beelden. Geschildert voor het volck ten dienste van de weelden. Al wat het stout pinceel uyt lugten hooven treckt. Heeft menig oog geterget, en menig hert bevleckt. Een Loth, of Davids val ten nausten af te maelen. Doet, ick en weet niet hoe, de losse sinnen dwaelen.' Jacob Cats ed. Nicolaas ten Hoorn, *Alle de wercken van Jacob Cats*, vol. 1, Amsterdam 1712, p. 387.

¹⁵⁴ 'En laet dan oock de kunst u geensins hier bewegen, want even in de kunst daer is het quaet gelegen.' Cats ed. ten Hoorn 1712 (zie noot 153), p. 388.

¹⁵⁵ '... hoe menigh dertel quant. Ontfangt uyt dit gesicht een ongetoomden brant? Ten is met geenen mont ten vollen uyt te drucken, waer toe het los gesicht de siele weet te rucken, hoe verre dat het vyer door al de leden schiet, wanneer de losse jeugt een naeckten boesem siet.' Cats ed. ten Hoorn 1712 (zie noot 153), p. 392.

¹⁵⁶ 'De verwen in jeuchdighe menschen beelden, sonderlingh der vrouwen, doen wonder pooghen.' Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 333.

¹⁵⁷ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 317.

¹⁵⁸ Johan Verberckmoes, 'Is that flesh for sale? Seventeenth-century jests on nudity in the Spanish Netherlands' in: Karolien de Clippel e.a., *The nude and the norm in the early modern low countries*, Turnhout 2011, p. 104.

¹⁵⁹ Verberckmoes 2011 (zie noot 158), p. 104.

¹⁶⁰ Volkert Manuth, 'As stark naked as one could possibly be painted. The reputation of the nude female model in the age of Rembrandt' in: Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, tent. cat. München (National Gallery of Scotland, Edinburgh) 2001, p. 48.

¹⁶¹ Bas Dudok van Heel, 'Het gewoonlijk model van de schilder Dirck Bleker', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), pp. 214-216.

ook in de Nederlanden wel vaker. Vermoedelijk was de reden het financiële voordeel. Illustratief hiervoor zijn tekeningen van Govert Flinck (1615-1660) (afb. 21) en van Jacob Adriaensz Backer (1608-1651) naar een naakte vrouw (afb. 22). Opvallend is dat de pose van de vrouw op beide tekeningen identiek is, enkel het gezichtspunt is verschillend. Dit wijst op een groepssessie. De vrouw die model stond zou volgens een getuigeneverklaring uit 1657 Margriet van Wullen (1624-1679) geweest zijn. Samen met haar zusters Catrina en Anna hield zij er een immorele levensstijl op na: alle drie de jongedames lieten zich namelijk 'so moedernaeckt' afbeelden en het waren 'fameuse hoeren'.¹⁶² Een ander voorbeeld van het feit dat de poserende vrouwen meestal prostituees waren, is een rechtszaak uit 1676 tussen Lodewijk van der Helst (1642-1685) en Geertruijt de Haes. De Haes poseerde als model voor Van der Helst. Van der Helst verspreidde later geruchten dat Geertruijt een prostituee was. Als bewijs was er een schilderij van Van der Helst met een Venus in een onkuis houding herkenbaar als Geertruijt de Haes. Hierop spande laatstgenoemde een rechtszaak tegen Van der Helst aan met als doel het schilderij te laten vernietigen. Vermoedelijk werd het schilderij niet vernietigd, aangezien de Haes en Van der Helst een jaar later trouwden.¹⁶³ Een ander voorbeeld is de zaak van de beruchte kunstenaar Johannes Torrentius (1589-1644). Hij werd beschuldigd van een onkuis levensstijl, het gebruik van magie, godslastering en het maken van erotische voorstellingen. Hij gaf toe bordelen te hebben bezocht, maar stelde dat deze bezoeken enkel artistieke doeleinden hadden. In 1628 werd hij tijdens de rechtszaak gemarteld en zijn gedrag zou bestraft worden met dood door verbranding ware het niet dat stadhouder Frederik Hendrik ervoor gezorgd had dat hij werd vrijgelaten.¹⁶⁴ De poserende prostituees werden vaak ook beschuldigd van andere illegale feiten. Dit diende als voorbeeld voor de medemens dat iemand die naakt poseerde er in het geheel een immorele levensstijl op na hield. Voor de vrouwen waren er gerechtelijke consequenties, die meestal niet van toepassing waren op de kunstenaars. Om de gerechtelijke vervolging te ontduiken of te verlichten gaven de betrokken prostituees als beroep vaak *kaerdmutsenmaeckster* op, dit was een vrouw die hoofdkapjes maakte. Tot 1720 verscholen de prostituees zich vaak onder deze beroepsgroep, waardoor ze minder snel vervolgd werden.¹⁶⁵

Niet alleen de naakt poserende vrouwen werden veroordeeld door de heersende moraal, maar ook de kunstenaars die een beroep deden op hun diensten, aangezien zij vrouwen lokten en verleidden om naakt te laten poseren.¹⁶⁶ Illustratief hiervoor is het reeds eerder aangehaalde voorbeeld van Hendrick Goltzius. Hij werd beschuldigd van seksueel contact doordat men hem zag als verleider. Ondanks het afkeurende karakter was er ook sprake van een stiekeme fascinatie voor de spanning tussen de kunstenaar en het model dat naakt voor hem poseerde. Sinds de renaissance zijn antieke verhalen over dit onderwerp geliefd. Een van de bekendste is het verhaal van Apelles die verliefd werd op de maîtresse van Alexander de Grote toen zij naakt voor hem poseerde. Gelijksoortige geromantiseerde verhalen over zeventiende-eeuwse situaties maken het vaak lastig fictie van non-fictie te onderscheiden. Wel is duidelijk dat de kunstenaars zich bewust waren van deze verborgen fascinatie en hier ook in hun kunst op in speelden.

¹⁶² 'Uytgheschildert so moedernaeckt als jemant utgeschildert soude kunnen werden, so legghende op het alderoneerlijkste op een kussen te slapen'. Bas Dudok van Heel, 'het schilderhuis van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh aan de lauriergracht te Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), pp. 74-75.

¹⁶³ Manuth 2001 (zie noot 160), pp. 48-49.

¹⁶⁴ Manuth 2001 (zie noot 160), p. 51.

¹⁶⁵ Dudok van Heel 1981 (zie noot 161), p. 217.

¹⁶⁶ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 316.

3.4. De visuele verleiding van de kunst

De zeventiende-eeuwse afkeurende gedachtes bleven niet bij het gebruik van vrouwelijke modellen. Ook de kunst zou, zoals Cats al beschreef, aanzetten tot oneerbaar gedrag. Kunstwerken waarin vrouwelijk naakt voorkwam zouden een directe associatie oproepen met de lage status van het vrouwelijke model, de afkeuring van het naakt poseren en de heersende ideeën over het aanschouwen van een naakte vrouw.¹⁶⁷ Uitlatingen over erotisch bevonden visuele beelden waren eeuwenoud, maar bereikten een hoogtepunt in de zestiende en zeventiende eeuw. Zo schreef bijvoorbeeld de Gentse dichter Justus de Harduwijn (1582-1638) dat enkel al het aanschouwen van naakte vrouwen kon doen zondigen.¹⁶⁸ Het schrijven over de erotiserende beelden was al een eeuwenlange traditie. De visuele verleiding had betrekking op de kunst waar vrouwelijke, en vooral naakte, schoonheid verbeeld werd. In de zestiende en zeventiende eeuw greep men terug op klassieke verhalen over dit onderwerp. Een van de meest populaire verhalen was het verhaal van Plinius (23-97 n. C) over Praxiteles' Aphrodite van Cnidus. Dit beeld van de naakte Aphrodite zou dusdanig aangezet hebben tot lust dat een jonge man zijn sporen van ongecontroleerde lust erop achterliet. Dergelijke verhalen werden aangehaald om het effect van deze beelden te demonstreren. Desiderius Erasmus (1466-1536) herhaalde dit verhaal in de zestiende eeuw. Erasmus schreef, net zoals de klassieke schrijvers, over de zorgelijke intenties van kunstenaars, want visuele beelden van het naakt konden aanstootgevend zijn.¹⁶⁹ Erasmus' kritiek werd in latere eeuwen veelvuldig herhaald. Een voorbeeld van deze denkwijze begin achttiende eeuw is geschreven door Gerard de Lairesse (1640-1711). In zijn *Groot Schilderboek* beschrijft hij in 1707 het volgende: 'Doch hoewel het schrift onze herten en lusten kitteld, het oog doet zulks veel meêr'. Hij besluit zijn stuk met de stelling dat 'een konstryk schilder door dusdanige verbeeldingen meer laster als lof verdient'.¹⁷⁰ Ondanks deze uitlatingen, die een indruk geven van de heersende moraal in de tijd van Rubens, was de zeventiende-eeuwse schilderkunst beladen met naakten. Het minst problematisch in de kunst van de zeventiende eeuw waren ontblote borsten. Dit wordt gestaafd door het feit dat het zelfs mogelijk werd een portret te laten schilderen van een vrouw met ontblote borsten mits er sprake was van een allegorische, mythologische of historische rol. Voor dergelijke portretten poseerden de afgebeelde vrouwen niet naakt voor de kunstenaar, maar werd beroep gedaan op het lichaam van een ander model of op de fantasie van de kunstenaar. In dergelijke *portraits historiés* werden echter de buik, de bilpartij, de schaamstreek en de bovenbenen nooit ontbloot, dit was te aanstootgevend.¹⁷¹

De vele naakten die opgevoerd werden in de zeventiende-eeuwse kunst zouden volgens tijdgenoten aangezet hebben tot oneerbaar gedrag, maar tegelijkertijd werden ook talentvolle kunstenaars als Rubens geprezen om hun kunst waarin naakten de boventoon voerden. Deze tegenstrijdigheid is te verklaren aan de hand de vereiste werkwijze van de kunstenaars. Kunstenaars werden geacht het sensuele effect van het naakt zo min mogelijk te maken.¹⁷² Uiteraard bleef het sensuele karakter van de naakten altijd aanwezig, omdat de mens hier van nature gevoelig voor is. Maar gedachten aan de echte, naakt poserende vrouw, haar sociale klasse en immorele natuur

¹⁶⁷ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 316.

¹⁶⁸ 'Sy kunnen ons doen sondighen. Niet alleene met die te genaecken, maer met die t'aenschouwē.' Justus de Harduwijn, *Goddelycke wenschen*, Antwerpen 1629.

¹⁶⁹ Erwin Panofsky, 'Erasmus and the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 32 (1969), p. 211.

¹⁷⁰ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 144.

¹⁷¹ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 319.

¹⁷² Lynda Nead, *The female nude. Art, obscenity and sexuality*, New York 1992, p. 13.

moesten vermeden worden. Om controle te houden over het sensuele aspect in een dergelijk kunstwerk kon het lichaam gekleed worden volgens de klassieke voorbeelden.¹⁷³ Ook Rubens paste deze werkwijze vaak toe door het gebruik van draperieën. Een mooi voorbeeld is te zien bij de afbeelding van de godinnen in zijn late *Oordeel van Paris* in Madrid (afb. 23). De meest aanstootgevendste lichaamsdelen, schaamstreek, bovenbenen en bilpartijen werden bedekt met elegant gedrapeerde stoffen. Dit schilderij bevestigt tevens dat ontblote borsten het minst zedenkwaam waren. Ook betaamde het een goede kunstenaar om het sensuele aspect te temperen door antieke geometrische proporties toe te passen op het lichaam. Hierdoor werd de nadruk zo min mogelijk gelegd op de biologische functies van het lichaam.¹⁷⁴ Uit het onderzoek naar Rubens' anatomieboek blijkt dat ook hij het naakte lichaam beschouwde volgens een geometrisch schema. Deze denkwijze was gebaseerd op die van Alberti: hij schreef dat het naakt door het gebruik van contouren en duidelijk gestructureerde vormen abstracter kon worden gemaakt.¹⁷⁵ Op deze manier kon het kunstwerk gewaardeerd worden zonder afgeleid te worden van wat het etaleerde. Het was de taak van de kunstenaar een 'geleerd' naakt neer te zetten en geen lustvol naakt.¹⁷⁶ De zeventiende-eeuwse toeschouwer beschouwde het afgebeelde als virtuele waarheid, daarom moest men bewust zijn van het controversiële effect dat een kunstwerk met losbandige naakten kon hebben.

3.5. Bekenden in het Rubens oeuvre

De uitwerking van het Rubensiaanse naakt is beïnvloed door de Italiaanse werkwijze. Net zoals in Italië gebruikelijk was, tekende ook Rubens buiten de moraal om vrouwelijke modellen na. Dit blijkt niet alleen uit het document over de Franse modellen maar ook uit de eveneens genoemde inventaris van Erasmus II Quillinus die in de jaren dertig van de zeventiende eeuw samenwerkte met Rubens.¹⁷⁷ Deze documenten tonen aan dat Rubens indertijd gebruik maakte van vrouwelijke modellen. Vermoedelijk waren dit meestal, net als in Italië, prostituees. De vrouwen hadden een slechte reputatie en lage sociale status. Naast het gebruik van deze modellen, maakte Rubens ook tekeningen naar zijn vrouw Héléne Fourment. Deze tekeningen werden gemaakt in een intieme setting en toont geen gelijkenissen met de poserende modellen. De vraag die zich hier stelt is hoe hierop gereageerd werd door de toeschouwer. Werd deze verhouding tussen kunstenaar en naaktmodel geaccepteerd omdat zij getrouwd waren of moest Rubens zich aanpassen en conformeren aan de moraal om de sociale status van Fourment niet te beschadigen? Een bekend voorbeeld waarbij Fourment poseerde voor Rubens is *Het Pelsken* (afb. 9) en de waarschijnlijk daarbij behorende tekening naar het leven (afb. 8). Het is belangrijk om aan te geven dat deze zeer intieme werken waarin Héléne naakt is afgebeeld, niet gemaakt werden op commissie.¹⁷⁸ *Het Pelsken* was persoonlijk voor Rubens, hij hield dit schilderij voor zichzelf, hing het wellicht op in zijn slaapkamer en liet het na aan Héléne die het nooit heeft weggedaan. Wat de tekening betreft, deze was wellicht hetzelfde lot beschoren als de rest van Rubens' tekeningen die, zoals uit Rubens'

¹⁷³ Kenneth Clark, *The nude. A study in ideal form*, New York 1956, p. 334.

¹⁷⁴ Clark 1956 (zie noot 173), p. 334.

¹⁷⁵ Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 313.

¹⁷⁶ Karolien de Clippel, 'Naked or not naked? Some thought on nudity and portraiture in seventeenth-century painting' in: Katlijne van der Stighelen, *Pokerfaced? Flemish and Dutch baroque faces unveiled, proceedings of the symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven 7-8 december 2006* faculteit letteren, departement archeologie, kunstwetenschap en musicologie, Turnhout 2008, p. 158.

¹⁷⁷ Duverger 1984 (zie noot 101), pp. 359-362.

¹⁷⁸ De Clippel 2008 (zie noot 176), p. 158.

testament bleek, zeer zorgvuldig behandeld werden en absoluut niet voor iedereen toegankelijk waren.

Naaktportretten zoals dat van Fourment werden in de zeventiende eeuw niet geaccepteerd, omdat de associatie met de naakt poserende geportretteerde zinnelijk en onkuis was wat resulteerde in reputatieschade. Toch is er een veelvoud aan kunstwerken van, onder andere, Rubens bekend waarin hij zijn vrouw naakt afbeeldde en niet onbelangrijk, die hij niet afschermdde. Enkele voorbeelden hiervan zijn het *Oordeel van Paris* waar Fourment te zien is als Venus en de *Drie gratiën* waar alle drie de vrouwen geïnspireerd zijn op Hélène. Voor naaktportretten gold een aantal regels.¹⁷⁹ Uit het oeuvre van Rubens blijkt dat ook hij deze regels toepaste om Hélène Fourment naar behoren af te beelden. De kunstenaar moest zich bewust zijn van het verschil tussen een anoniem model, dat meestal de reactie op het schilderij of het onderwerp ervan niet beïnvloedde, en een geportretteerde, een herkenbaar persoon, die de betekenis van het schilderij wel degelijk beïnvloedde.¹⁸⁰ In een portret dat naakte lichaamsdelen toonde werd veelal gebruikt gemaakt van een ander model voor het lichamelijke gedeelte. Alleen het gezicht van de geportretteerde werd dan naar het leven getekend.¹⁸¹ Ook kwam het voor dat het lichaam 'uit de geest' werd voorgesteld – en dus ontsproten was aan de fantasie van de kunstenaar. Deze werkwijze werd geaccepteerd volgens de heersende moraal in de zeventiende eeuw.¹⁸² Een andere acceptabele werkwijze voor de realisering van het lichaam bestond erin inspiratie uit de antieke sculptuur te halen. De portretten waarin naakte lichaamsdelen werden getoond hadden vaak een allegorisch of mythologisch karakter. Dit karakter maakte het naakt onderdeel van het verhaal waardoor het minder expliciet was. Rubens schilderde driemaal een allegorisch portret van de koningin van Frankrijk, Marie de' Medici (1575-1642), met onblote boezem. Voor deze portretten heeft zij, zoals het een koningin betaamt, hoogstwaarschijnlijk niet halfnaakt geposeerd, maar moet Rubens zijn fantasie hebben gebruikt, antieke sculptuur als voorbeeld genomen of een vrouwelijk naaktmodel ingehuurd. Het allegorische karakter van een dergelijk portret maakte van het naakt een bijzaak in plaats van het hoofdonderwerp. Hierdoor werd het minder tastbaar voor de toeschouwer. Tevens was er in de zeventiende eeuw in Italië en Frankrijk een meer vergeeflijke houding tegenover naakt in de kunst en was er vraag naar naaktportretten van mannen en vrouwen.¹⁸³ Daarnaast moest de kunstenaar zich aanpassen aan de bestemming van het schilderij, of deze nu privé of publiek was.¹⁸⁴

Een voorbeeld van het verschil tussen onverbloemd naakt en naakt in historische of allegorische context is Rubens' *Diana en Callisto* in Madrid (afb. 24). De naakte zittende figuur op de rood fluwelen draperie toont overeenkomsten met de houding en het uiterlijk van Fourment in *Het Pelsken* (afb. 9) en de gelijksoortige studie (afb. 8). Vermoedelijk heeft ook in dit geval Hélène Fourment als model gediend. Fourment speelde geen hoofdrol in het kunstwerk als zichzelf, maar wordt neergezet als een ander. Doordat Hélène Fourment in de huid kroop van een historisch personage, met name dat van Diana, vervaagde de illusie van het naakt poserende model. In een dergelijke context was het naakt wel acceptabel voor de toeschouwer. Eenzelfde benadering geldt voor het intieme schilderij *Het Pelsken* waarin Rubens zijn echtgenote bewust afbeeldt als Venus.

¹⁷⁹ Michelle Mosely-Christian, 'Strategies of Ambiguity in Rembrandt's Naked Woman Seated on a Mound, c. 1631', *Rebus. A journal of art history and theory* 4 2009, p. 6

¹⁸⁰ Mosely-Christian 2009 (zie noot 179), p. 12.

¹⁸¹ Mosely-Christian 2009 (zie noot 179), p. 12.

¹⁸² Sluijter 2006 (zie noot 130), p. 274.

¹⁸³ De Clippel 2008 (zie noot 176), p. 158.

¹⁸⁴ De Clippel 2008 (zie noot 176), p. 158.

Hierdoor is het schilderij een historische portret en dus minder aanstootgevend. De meerderheid van de naakten in de zeventiende-eeuwse schilderkunst hebben een historische of allegorische connotatie. Dit, en de vereiste werkwijze voor kunstenaars omtrent het correct afbeelden van het naakt, zorgde ervoor dat de afgebeelde naakte persoon geen reputatieschade opliep, maar juist verheven werd tot de status van de historische figuur die hij/zij voorstelden. Toch waren er ook kunstwerken waarbij het naakt in verhulde portretten nog steeds als aanstootgevend werd bevonden. Een voorbeeld hiervan is de *Oordeel van Paris* in Madrid (afb. 23). Dit schilderij werd gemaakt voor koning Philip IV van Spanje. Zijn broer Ferdinand zag het schilderij als eerste en beschreef het als het mooiste schilderij dat Rubens ooit had gemaakt. Maar er was volgens hem één fout, namelijk de godinnen, omdat die naakt waren afgebeeld.¹⁸⁵ Hieruit blijkt dat in uitzonderlijke gevallen het naakt ondanks de historische context alsnog oneerbaar bleef.

De zeventiende-eeuwse praktijk van het naar model tekenen is geworteld in het vijftiende-eeuwse Italië. Men werd geacht enkel mannelijke modellen te laten poseren in verband met de heersende moraal. Het gebruik van vrouwelijke modellen, die vaak van lage komaf waren, werd niet getolereerd. Ook was men de mening toegedaan dat men zich niet enkel diende te baseren op de imperfecte natuur - en dat studies naar *écorché's* en antieke beelden alsook kunstwerken van andere kunstenaars en een theoretische basis van belang waren. Daarnaast werd in het geheim gebruik gemaakt van vrouwelijke modellen. Deze werkwijze werd via kunstenaarsreizen en andere vormen van artistieke uitwisseling, zoals bijvoorbeeld verspreiding van prenten, overgebracht naar de Nederlanden en werd daar van kracht vanaf de late zestiende eeuw. De werkwijze van Rubens past uitstekend in de werkwijzen en beeldtradities van beide regio's: hij beheerste de zuidelijke en de noordelijke technieken en combineerde dit tot een indrukwekkende en unieke werkwijze.

Verscheidene documenten wijzen erop dat Rubens gebruik maakte van vrouwelijke modellen. Reden waarom dit nauwelijks afbreuk deed aan zijn reputatie als kunstenaar was dat hij het gebruik van vrouwelijke modellen goed verborgen hield, zoals in het geval van *Het Pelsken* en de bijbehorende tekening of door uitbesteding aan andere kunstenaars in het buitenland. Tevens hield hij zich aan de regels om het naakt op een minder sensuele manier weer te geven, door het te bedekken met klassieke draperieën en door geometrische proporties toe te passen. Ook heeft het Rubensiaanse naakt vaak een historisch of allegorisch karakter, waardoor de naakten geaccepteerd werden door de zeventiende-eeuwse toeschouwers. De werkwijze waarbij de kunstenaar zijn fantasie of antieke sculptuur gebruikte komt overeen met de werkwijze van Rubens. Tevens zou dit een verklaring kunnen zijn voor het schaarse aantal getekende vrouwelijk naaktstudies in Rubens' oeuvre. De menselijke figuur die gebaseerd was op een combinatie van verschillende bronnen en nieuwe opvattingen werd uiteindelijk een maatstaf voor de ideale vrouwelijke schoonheid. Deze prestatie duidt op een ongekend talent en weergalozige techniek van Peter Paul Rubens.

H.4 De Rubensvrouw in Italiaans licht

Tot dusver is er een inzicht gegeven in het creatieve proces, de opvattingen, de zeventiende-eeuwse moraal en de plaats in het oeuvre tekeningen die het Rubensiaanse naakt inneemt. Uit de opvattingen van Rubens bleek dat hij onder andere origineel was doordat hij zich liet inspireren door het paardenlichaam voor de vervolmaking van het vrouwelijk naakt. Tevens liet Rubens zich, zoals

¹⁸⁵ Karolien de Clippel, 'Altering, hiding and resisting. The Rubensian nude in the face of censorship' in: Karolien de Clippel e.a., *The nude and the norm in the early modern Low Countries*, Turnhout 2011, p. 207.

eerder genoemd, ook inspireren door andere kunstenaars en kopieerde deze veelvuldig. Dit was een reguliere leerwijze voor kunstenaars tot aan de negentiende eeuw. Toch wordt het vrouwelijk naakt van Rubens tegenwoordig gezien als uniek en het symboliseert zijn stijl. De uniciteit van de naakten maakte dat er zelfs een eigen benaming voor gevonden werd; de *Rubensvrouw*. De kunstenaars die Rubens kopieerde waren veelal Italianen. In het kader van de uniekheid van Rubens is het belangrijk te kijken hoe de naakten van Italiaanse kunstenaars zich verhouden tot het Rubensiaanse naakt. Dit vertaalt zich naar de vraag die centraal zal staan in dit hoofdstuk: hoe verhoudt het Rubensiaanse naakt zich tot naakten van Italiaanse tijdgenoten?

4.1. Een analyse van de zeventiende-eeuwse schoonheidsnormen

Om de verhoudingen tussen het Rubensiaanse naakt en het Italiaanse naakt te kunnen onderzoeken is het van belang te analyseren hoe er werd gekeken naar de Rubensvrouwen. Verschillende zeventiende-eeuwse bronnen prijzen Rubens om zijn mooie naakte vrouwen.¹⁸⁶ Rubens had een reputatie opgebouwd waarin de schoonheid van mooie naakte vrouwen centraal stond. Hiermee trok hij ook opdrachtgevers aan. In het anatomieboek beschreef hij welke kenmerken mooie vrouwen moesten hebben. Rubens benoemde de volgende aspecten van het vrouwenlichaam: een kleine, smalle borstomvang, stevige en ronde bilpartij, korte rug, lichtronde buik, lange haren, een smal gezicht, grote zwarte ogen en een lange brede hals.¹⁸⁷ Interessant is te onderzoeken of het schoonheidsideaal in Italië, waar Rubens acht jaar verbleef, uit gelijksoortige kenmerken bestond of dat dit typisch Rubens' stijl is.

De Italiaanse schilder Pietro Testa (1611-1650) maakte een aantal notities bij zijn zoektocht naar de ideale vrouwelijke schoonheid. De notities zijn zeer precies en bevatten zelfs kleine voorbeeldillustraties. De eerst pagina bevat uiterlijkheden van het gezicht (afb. 25). Testa noteerde dat het haar van de ideale vrouw blond van kleur was met een fijne textuur dat simpel opgestoken werd afgebeeld.¹⁸⁸ De meerderheid van de Rubensiaanse vrouwen heeft eveneens blond haar. Ze moest donkere wenkbrauwen hebben in een perfecte boog. Haar ogen moesten groot en ovaal van vorm zijn en het liefst een blauwe of bruine kleur hebben. Rubens benadrukte in zijn notities ook het feit dat de ogen van de ideale vrouw groot van omvang moesten zijn. Hij schreef dat de ogen zwart moeten zijn, dit is gebaseerd op de antieke voorkeuren. Een voorbeeld hiervan is Homerus' beschrijving van de mooie grote zwarte ogen van de godin Hera.¹⁸⁹ Testa vervolgde dat de oren zacht en rozig moesten aandoen en de wangen stralend wit met vermiljoen. Zoals eerder aangehaald, deelde ook Rubens de mening dat een van de grootste schoonheden van de vrouw haar lelieblanke huid was. De lippen moesten volgens Testa niet te smal en niet te vol zijn. Ook beschreef hij gedetailleerd dat de tanden stralend wit moesten zijn waarbij er maximaal vijf à zes zichtbaar waren bij een glimlach.¹⁹⁰ De kin van de vrouw moest rond zijn met een kuiltje. De kin was extra mooi als net eronder nog een randje vet was. Dit werd de *soggiogaia* genoemd en is bij de vrouwen van Rubens duidelijk te zien. De neus mocht enigszins gepunt zijn, maar zeker niet omhoog gekruld, want dit zou trots insinueren. De hals moest lang zijn en slank volgens Testa. Rubens vond echter dat

¹⁸⁶ Opdrachtgevers als stadhouder Frederik Hendrik vroegen speciaal om Rubens' mooie meisjes in zijn schilderijen. De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 112.

¹⁸⁷ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 122-123.

¹⁸⁸ Elizabeth Cropper, 'On beautiful women. Parmigianino, Petrarchismo and the vernacular style', *The Art Bulletin* 58 nr.3 (1976), p. 374.

¹⁸⁹ Cropper 1976 (zie noot 188), p. 383.

¹⁹⁰ Cropper 1976 (zie noot 188), p. 374.

de hals lang en breed moest zijn, zoals hij ook demonstreerde bij de overeenkomsten van de hals tussen vrouw en paard (afb. 12). Testa vervolgde zijn notities met nog een aantal kenmerken van de ideale vrouw. De tekeningen die hij bij zijn notities maakte waren niet bedoeld als academisch correct, maar hielpen Testa bij het visualiseren. De notities die hij maakte over de schoonheid van de ideale vrouw werden niet door hem zelf bedacht maar zijn gebaseerd op de *Dialogo delle bellezze delle donne* van Agnolo Firenzuola uit 1542.¹⁹¹ Dit werk beschrijft de idealen van de vrouw in een combinatie van visies van verschillende antieke schrijvers. In de zestiende eeuw verschenen veel gelijksoortige werken, maar het werk van Firenzuola was één van de meest complete over het desbetreffende onderwerp. Het werk werd door een groot aantal Italiaanse kunstenaars gebruikt als richtlijn voor het uiterlijk van de ideale vrouw. Niet alleen beschreef hij de ideale uiterlijke kenmerken, maar hij hield zich ook bezig met de ideale proporties en kleuren, en haar gratie en lieflijkheid.¹⁹² De volgende pagina van Testa's notities gaat over de proporties en het lichaam van de ideale vrouw (afb. 26). Opvallend aan deze pagina zijn de illustraties van vazen. Firenzuola bestudeerde de vergelijkingen tussen de vorm van het vrouwelijk lichaam en de vorm van antieke vazen en wijdde een heel deel van zijn boek aan dit onderwerp.¹⁹³ Testa tekende een antieke Griekse *amfora* vaas en schreef ernaast dat de slanke hals van de ideale vrouw als het ware uit de borst van de vrouw moet groeien. Vervolgens moest de borst van de vrouw in verband staan met haar heupen. Deze vormen waren volgens Firenzuola terug te zien in de antieke vazen.¹⁹⁴ Een belangrijke Italiaanse kunstenaar die zich liet inspireren door de geschriften van Firenzuola is Guido Reni. Deze tijdgenoot van Rubens stond bekend om zijn elegante vrouwen.¹⁹⁵ De vrouwen die Reni tekende en schilderde hebben goudblond haar, roze wangen, een zacht lachende mond, een vlezig kaaklijn en een antiek silhouet. Reni's vrouwen weerspiegelen die van Rubens.¹⁹⁶

Het uiterlijk dat Rubens zijn vrouwen gaf, was niet zozeer verschillend van de geschilderde vrouwen in Italië. Daarom moet er een ander aspect zijn wat deze vrouwen zo geliefd maakte onder de opdrachtgevers en de toeschouwers. Firenzuola benadrukte dat de schoonheid van de vrouw niet bestaat uit kleine details, maar dat de perfecte natuur haar zo mooi maakte.¹⁹⁷ Hiermee doelde hij erop dat de schoonheid vooral lag in de harmonie en balans van de proporties. Deze harmonie kon niet worden bereikt op een puur irrationele manier volgens Firenzuola. De kunstenaar moest een basis hebben die terug ging op de antieken. Dit is een theorie die veel zestiende-eeuwse schrijvers noemden in relatie met de ideale uiterlijke kenmerken van de vrouw.¹⁹⁸ Ook Rubens onderstreepte, zoals eerder genoemd, het belang van de bestudering van antieke sculpturen bij de vervolmaking van de schoonheid van de vrouw. De *Venus Pudica* was volgens hem de belichaming van het ideale vrouwelijk naakt.

De tegenwoordige associatie van de Rubensvrouw is niet per se schoonheid zoals in de zeventiende eeuw het geval was, maar vooral de omvang is in het oog van de moderne toeschouwer opvallend. In de zestiende en zeventiende eeuw was dit echter een gangbaar schoonheidsideaal wat

¹⁹¹ Cropper 1976 (zie noot 188), p. 374.

¹⁹² Jacob Burckhardt, *The civilization of the renaissance in Italy*, vol. 2, New York 1959, pp. 340-343.

¹⁹³ Burckhardt 1959 (zie noot 192), pp. 340-343.

¹⁹⁴ Elizabeth Cropper, 'Disegno as the foundation of art. Drawings by Pietro Testa', *Burlington Magazine* 116 nr.856 (1974), pp. 382-385.

¹⁹⁵ Burckhardt 1959 (zie noot 191), pp. 340-343.

¹⁹⁶ Een voorbeeld van deze gelijkenis is *Portret van een meisje met kroon* van Guido Reni. Hans Vlieghe, 'Saints', *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 2, Londen/New York 1973, pp. 43-50.

¹⁹⁷ Cropper 1976 (zie noot 188), p. 379.

¹⁹⁸ Federico Luigini ed. Elsie M. Lang, *The book of fair women*, New York 1907, p. 86.

iedere kunstenaar die mooie vrouwen wilde portretteren nastreefde. Agnolo Firenzuola schreef in zijn *Dialogo delle bellezze delle donne* ook een deel over de ideale lichaamsvormen van de vrouw. Deze Italiaanse beschrijvingen van de lichamen sluiten perfect aan bij het Rubensiaanse naakt. Volgens Firenzuola dienden de schouders van de vrouw zacht en vlezig zijn. De armen moesten vol zijn, zodat de draperieën mooi omhoog gehouden werden. De vingers contrasteerden en waren slank en lang met roze vingertoppen. De nagels dienden enigszins uit te steken als een scherp klein mesje. De kleine borsten moesten volgens Firenzuola hoog zitten en naar de zijkanten wijzen. Ook mocht er geen enkele structuur van botten te zien zijn. De benen van de vrouw behoorden mollig te zijn met ovale volle schenen. Ook de voeten van de vrouw waren volgens Firenzuola erg belangrijk, deze moesten lang en smal zijn. Firenzuola besloot zijn gedetailleerde beschrijvingen met de waarschuwing dat als de kunstenaar op deze manier de vrouw schilderde zelfs de vrouwelijke toeschouwers verliefd zouden worden, zoals Pygmalion van Galatea hield.¹⁹⁹ De kenmerken van het vrouwelijk lichaam die Firenzuola noemde zijn wederom voornamelijk gebaseerd op die door antieke schrijvers als Vergilius (70 v. C.- 19 v. C.), Horatius (65 v. C.- 8 v. C.) en Ovidius (43 v. C.- 17 n. C.) werden genoemd.

Het uiterlijk en de lichaamsvormen van de vrouwen van Rubens komen overeen met de idealen die in Italië heersten. Rubens beperkte zich echter niet enkel tot het onderzoek naar de antieken om de vrouwen in zijn kunst te perfectioneren. De zoektocht van Rubens naar de beheersing en uitvoering van de ideale naakte vrouw duurde zijn hele leven en omvatte verschillende gebieden als de wetenschap, tekenen naar het leven en bestudering van de antieken. Rubens' kennis gecombineerd met zijn talent resulteerde in een unieke uitvoering van de Rubensvrouw, waar niet enkel haar oogstrelende klassieke uiterlijk in het oog springt, maar ook vele andere factoren bijdragen aan haar uniciteit.

4.2. Rubensiaans versus Italiaans naakt

De uiterlijke kenmerken die Rubens toont in zijn vrouwen zijn niet afwijkend van de schoonheidsnorm in Italië. Toch is het Rubensiaanse naakt uniek en herkenbaar. Relevant is te kijken hoe het Rubensiaanse naakt zich verhoudt tot voorbeelden van het Italiaanse naakt en wat nu daadwerkelijk de verschillen zijn.

In het eerste hoofdstuk bleek dat Rubens al vroeg in zijn carrière aanpassingen maakte naar zijn eigen stijl. De kopieën die Rubens van de Italiaanse kunstenaars maakte zijn geen exacte imitaties. Dit was te zien bij bijvoorbeeld de tekening van Hans Holbein de Jonge en Rubens' kopietekening (afbn. 1 en 2). Daarnaast hadden veel Italiaanse kunstwerken een blijvend effect op Rubens' stijl. Als er sprake is van daadwerkelijk onderscheidende factoren tussen het Rubensiaanse naakt en het naakt van Italiaanse kunstenaars wordt dit duidelijk in de aanpassingen die hij deed in zijn kopietekeningen en schilderijen. Doordat de compositie hetzelfde is springen de veranderingen van Rubens' stijl sneller in het oog. Tevens is het belangrijk gelijksoortige lichaamsposes met elkaar te vergelijken voor een helder en duidelijk resultaat. De mogelijke verschillen tonen wat het Rubensiaanse naakt nu eigenlijk inhoudt, welke kenmerken het heeft en wat het onderscheidend maakt.

Rubens maakte verschillende kopieën naar werken van zestiende-eeuwse Italiaanse kunstenaars. De grootste groep van deze werken zijn geïnspireerd door Michelangelo, Rafael, Giulio

¹⁹⁹ Cropper 1976 (zie noot 188), p. 384.

Romano en Polidoro da Caravaggio.²⁰⁰ Rubens' interesse in Michelangelo werd versterkt door zijn bezoek aan de Sixtijnse kapel in 1601. De Romeinse tijdgenoten van Rubens waren voorzichtiger in de bestudering van Michelangelo en hadden zelfs een afkeer van zijn kunstwerken.²⁰¹ Wegens het verschil in stijlperiodes tussen het maniërisme en de barok zouden vergelijkingen tussen de werken van Michelangelo en Rubens een verkeerd beeld kunnen schetsen van de uniciteit van het naakt van Rubens. Gezien het feit dat een aantal biografen als Giovanni Pietro Bellori, Roger de Piles en André Félibien Rubens beschouwde als kunstenaar die tot de Venetiaanse school behoorde, is een vergelijking met een kunstenaar van dezelfde school relevant. Rubens was zijn hele leven een groot bewonderaar van Titiaan. Een gekopieerd kunstwerk waar het vrouwelijk naakt in wordt vertegenwoordigd is het werk *Diana en Callisto* naar Titiaan (afb. 27). In vergelijking met het origineel van Titiaan (afb. 28) valt een aantal verschillen op. Beide schilderijen tonen een scène van de badende Callisto en Diana. De versie van Rubens bevat vrouwen in dezelfde of gelijksoortige houdingen en compositie. Maar Rubens gebruikte koelere kleuren, dit is onder andere terug te zien in de blauwe ondertoon in de huidskleuren. Deze ondertoon werd gecreëerd door de grijze *imprimatura* die Rubens gebruikte. In Italië gebruikte men maar één grondlaag op het paneel of doek. Hierdoor behielden de kunstwerken een okerbruine gloed. In het noorden hanteerden kunstenaars een tweede grondlaag. Dit was een combinatie van olie met loodwit, houtskoolzwart en aardpigmenten. Dit zorgde voor een grijze ondertoon in de schilderijen.²⁰² Tevens hanteerde Rubens een zachtere tonaliteit, zijn schaduwen zijn gelijkmatig en zacht neergezet. Maar de enkele felle kleuren in het origineel van Titiaan zoals de rode halsband van de hond, nam Rubens wel over. Het kleurenpalet van Rubens doet meer noordelijk aan, waar meer natuurlijkere kleuren werden gebruikt en werd gewerkt met een grijze *imprimatura*, dit was een onderdeel van het daar heersende realisme. Het kleurgebruik van Titiaan is juist typisch Venetiaans met de warme ondertonen en als hoofdkleuren blauw en roze. Door het gebruik van het noordelijke kleurenpalet lijkt de scène meer realistisch en tastbaar voor de toeschouwer. De vrouwelijke naakten van Rubens hebben een zachtere vlezigheid. Dit is goed te zien bij een vergelijk van de figuur links op de voorgrond in beide schilderijen. De nimf van Titiaan is rond maar enigszins gespierd, terwijl Rubens' nimf een zachte, soepele huid lijkt te hebben door meer plooiingen. Verder is het opvallend dat Rubens de scène dramatischer maakte door het gezicht van Callisto aan te passen. Zo geeft hij haar opgezwollen rode ogen met tranen die over haar wangen rollen. Dit is typerend voor het oeuvre van Rubens. Zoals eerder genoemd zocht Rubens naar dramatiek in zijn kunst. Een voorbeeld hiervan was de tekening van Venus en Adonis, waarin Venus hem een laatste kus probeert te geven voor hij zal sterven.

Een ander voorbeeld van de verhouding tussen het Italiaanse vrouwelijk naakt van Titiaan en het Rubensiaanse naakt is het werk *Bacchanaal op Andros*. In een detail van een nimf op de voorgrond in het origineel van Titiaan en de kopie van Rubens zijn een aantal verschillen te herkennen (afbn. 29a en 29b). Allereerst valt wederom het kleurverschil op. De kleuren van Rubens zijn helderder en koeler. De grijze grondlaag schijnt door de huid van de nimf heen.²⁰³ Waar de nimf van Titiaan minder menselijk aandoet, komt de nimf van Rubens door haar vlezige en plooibare huid daadwerkelijk tot leven. Rubens wist de textuur van de menselijke huid op een meesterlijke manier weer te geven, dit is een groot verschil met de nimf van Titiaan. Een ander verschil is dat Rubens de

²⁰⁰ Wood 2002 (zie noot 24), p. 13.

²⁰¹ Wood 2002 (zie noot 24), p. 16.

²⁰² Van Hout 2010 (zie noot 86), p. 48.

²⁰³ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 130.

nimf aanpaste aan de noordelijke regels die heersten over het correct weergeven van het naakt. Rubens plaatste op een klassieke manier een tak over de schaamstreek van Venus waardoor de toeschouwer haar lichaam kon bewonderen zonder in aanraking te worden gebracht met te veel verleiding. Rubens en Titiaan baseerden zich beide op het antieke schoonheidsideaal in hun oeuvre, maar Rubens wist het vrouwelijk naakt op een vernieuwende manier op haar voetstuk te plaatsen waardoor er een nieuwe aardse vrouw ontstond die tot op de dag van vandaag reacties van de toeschouwer afdwingt.

Bovengenoemde verschillen die bleken uit vergelijkingen tussen het Italiaanse naakt van voorgangers en het Rubensiaanse naakt, kunnen een resultaat zijn van tijd en stijlperiode. Daarom is het van belang te bekijken of deze verschillen met het Rubensiaanse naakt ook golden in vergelijking met Italiaanse tijdgenoten. De belangrijkste Italiaanse tijdgenoten van Rubens waren de gebroeders Carracci. Rubens moet van het talent en de Carracci-school gehoord hebben, want tijdens zijn verblijf in Italië reisde hij naar Bologna. Daar aangekomen was Lodovico Carracci (1555-1619), de oudere neef van Agostino en Annibale, de enige van de familie in die nog werkte in de stad. Rubens bewonderde vooral Annibale Carracci (1560-1609), dit blijkt onder andere uit het feit dat Rubens een tekening van hem bezat die hij uitgebreid bestudeerde en de retouches die hij op een aantal van zijn tekeningen aanbracht.²⁰⁴ Er zijn vermoedens dat de twee kunstenaars elkaar hebben ontmoet. Rubens bestudeerde de plafondschilderingen van Annibale in het Palazzo Farnese. Tevens heeft Rubens toegang gehad tot de tekeningen voor de ideale figuren, ook wel *ignudi* genoemd, van de plafondschilderingen in het Palazzo.²⁰⁵ Hier heeft hij een inzicht gehad in het creatieve talent van Annibale. Waarschijnlijk had hij ook een ander soort tekeningen van Annibale gezien. Namelijk de studies van mannen in hun dagelijkse omgeving. Dit moet voor Rubens een openbaring zijn geweest, gezien het feit dat in Antwerpen de bestudering van het dagelijks leven en de daarbij behorende emoties niet gangbaar was. Annibale verplaatste het tekenen naar het leven van het atelier naar de omgeving buiten. Ook liet hij zich inspireren door de natuur voor de menselijke vormen. Rubens werd geïnspireerd door de voorbereidende werkwijze voor opdrachten van Annibale. De eerste ideeën werden met zwart krijt geschetst, vooral de expressie en individualiteit van de figuren waren belangrijk. Dankzij de voorbeelden van Annibale kon Rubens zich losmaken van de maniëristische kalligrafie die zijn werkwijze eerst beheerste.²⁰⁶ Voorheen maakte Rubens voorbereidende studies in pen en inkt waardoor de vormen van de figuren beperkt werden en er minder beweging aanwezig was. In circa 1604 maakte hij zich de tekenstijl met krijt voor het eerst eigen. Annibale Carracci streefde naar een natuurgetrouwheid in de figuren. Dit blijkt uit zijn tekenen naar het leven waarin hij steeds allerlei verschillende bewegingen weergeeft om de beweging van de mens te begrijpen. De tegenwoordig overgebleven tekeningen van Carracci naar het leven bevatten enkel mannelijke modellen. Indien hij enkel mannelijke modellen gebruikte, bestudeerde hij waarschijnlijk vooral de beweging en de anatomie die hij vervolgens inzette voor een mannelijk figuur of vertaalde naar een vrouwelijk figuur. Net als Rubens bestudeerde Annibale de antieke sculptuur. Ook Annibale kopieerde de marmeren beelden niet klakkeloos, maar wekte ze tot leven. Hij gaf ze realistische kenmerken zoals ogen met irissen, beweeglijk haar en een zachte menselijke huid.²⁰⁷

²⁰⁴ Rupert Hodge, 'A Carracci drawing in the studio of Rubens', *Master Drawings* 15 nr.3 (1977), p. 268.

²⁰⁵ Jaffé 1977 (zie noot 31), p. 56.

²⁰⁶ Jaffé 1977 (zie noot 31), p. 56.

²⁰⁷ Aidan Weston-Louis, 'Annibale Carracci and the antique', *Master Drawings* 30 nr.3 (1992), p. 287.

Rubens schreef in zijn anatomieboek over het belang dat de kunstenaar de antieke sculptuur tot leven moest wekken en indien mogelijk zelfs verbeteren.²⁰⁸ Een voorbeeld van Rubens' vrouwelijk naakt naar een antiek beeld is de *Studie naar de hurkende Venus van Doidalsas* (afb. 30). Rubens' Venus heeft een menselijke expressie en emotie. Haar lichaam is zacht van huid en niets toont dat hier een marmeren beeld als voorbeeld diende. Vermoedelijk is deze werkwijze geïnspireerd op die van Carracci. Rubens is geslaagd in het tot leven wekken van het beeld en verbeterde het zelfs. Dit deed hij door verschillende disciplines met elkaar te combineren. Naast de sculptuur die als voorbeeld diende, liet hij ook een man in dezelfde houding poseren. Net als in zijn *Studie van Psyche* gebruikte hij hier het mannelijk lichaam als voorbeeld en vertaalde dit naar de vrouwelijke vormen en anatomie.

Doordat er weinig tekeningen zijn van het vrouwelijk naakt van Annibale is het lastig te vergelijken hoe het Rubensiaanse naakt zich hiertoe verhoudt. Duidelijk is dat Rubens geïnspireerd werd door Annibale Carracci. En dat bijvoorbeeld de Italiaanse werkwijze die hij overnam zeer belangrijk is geweest voor de ontwikkeling van zijn naakten. Door het meer expressieve karakter dat de krijttekeningen hebben konden Rubens en Carracci zich verder ontwikkelen in de beheersing van bewegingen en emoties van de mens. Een zeldzaam voorbeeld van een tekening van het vrouwelijk naakt van Annibale Carracci is een tekening van de slapende Venus (afb. 31). Deze tekening werd gemaakt als voorstudie van een schilderij. Het vrouwelijke naakt werd eerst getekend in zwart krijt en vervolgens omlijnd met inkt.²⁰⁹ Het lichaam van Venus heeft hoge smalle borsten, brede heupen en een vlezig lichaam. Dit zijn overeenkomsten met het vrouwelijk naakt van Rubens. Het vrouwelijk naakt van Carracci en van Rubens is beide gebaseerd op het antieke schoonheidsideaal. Het uiteindelijke schilderij van de *Slapende Venus* toont een uitgewerkte versie van het vrouwelijk naakt van Carracci (afb. 32). In een voorzichtige vergelijking met een ander liggend vrouwelijk naakt van Rubens (afb. 33) vallen gelijksoortige verschillen op als eerder genoemd in kopieën van Titaan en het origineel. De Venus van Annibale heeft een lichaam dat voldoet aan de klassieke idealen, maar door het kleurgebruik lijkt haar huid meer op porselein of marmer dan op een echte mensenhuid. In het anatomieboek uitte Rubens zijn ongenoegen over deze veelvoorkomende fout. Hij schreef dat door de intensieve nadruk op sculpturen er ook een sculpturale schildertechniek onder de kunstenaars heerste. Dit werd vervolgens geuit in overdadige contrasten en lichteffecten waardoor er levensloze lichamen werden gecreëerd.²¹⁰ In het schilderij van Rubens heeft het vrouwelijk naakt een gelijksoortig postuur als dat van Annibale Carracci, maar het kleurgebruik is verschillend. Rubens bracht meer *sfumato* aan in de lichamen. Hierdoor spreekt het vrouwelijk naakt van Rubens meer tot de verbeelding en blijft de Venus van Carracci minder tastbaar voor het publiek. Ook is een belangrijk verschil dat het vrouwelijk naakt van Rubens een natuurlijkere textuur heeft. Rubens liet de inwendige anatomie van spieren en aderen door het lichaam schemeren wat resulteert in een vlezige zachtheid voor het vrouwelijk lichaam. Dit is een voorbeeld dat Rubens' uitvoering van het naakt zeer onderscheidend was van dat van zijn Italiaanse tijdgenoten. Roger de Piles viel dit unieke aspect van het Rubensiaanse naakt ook op; in zijn biografie prees hij het kleurgebruik van Rubens.²¹¹ Het kleurgebruik wordt ook aangehaald in zijn *Cours de peinture par principes* uit 1708, dat gebaseerd was op colleges die De Piles gedurende zijn laatste levensjaren gegeven had aan de *Académie*. Dit bevat

²⁰⁸ Müller 2004 (zie noot 27), p. 19.

²⁰⁹ John Rupert Martin, 'Drawings by Annibale Carracci for the sleeping Venus', *Master Drawings* 2 1964, p. 161.

²¹⁰ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 123.

²¹¹ De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 126.

de als appendix opgenomen *Balance des Peintres*. Dit beoordelingssysteem kende de volgende vier categorieën om schilders te beoordelen: 'composition', 'dessein', 'coloris' en 'expression'. De Piles vergeleek de meest vooraanstaande schilders door hen een cijfer voor elk categorie te geven. Op een schaal van nul tot twintig, waarbij nooit meer dan achttien punten gehaald kon worden, kreeg Rubens voor 'coloris' een zeventien.

Tegenwoordig heeft de term *Rubensvrouw* associaties die vooral met lichaamsomvang te maken hebben, maar dit is niet wat typerend is aan het naakt van Rubens. Het vrouwelijke naakt was gebaseerd op de antieke sculptuur en heeft dus eenzelfde omvang als dat van Titiaan of Italiaanse tijdgenoten. Maar wat Rubens' naakt uniek maakt is dat hij zijn schildertechniek naar een nieuw niveau wist te brengen waardoor de vrouwen een ideale schoonheid bezitten maar tegelijkertijd meer tot de verbeelding spreken doordat bepaalde kenmerken van het echte vrouwenlichaam zoals de vetplooien en textuur van de huid verwerkt zijn in het ideaalbeeld.²¹² Dit was een resultaat van Rubens' noordelijke wortels en zijn zuidelijke vorming.

²¹² De Clippel 2008 (zie noot 1), p. 130.

Conclusie

Voor de kunstenaars van de zeventiende eeuw was het de meest verheven taak het menselijk lichaam weer te geven. Dit was één van de redenen waarom Rubens in deze ingewikkelde taak wilde excelleren. Het ontbreken van vrouwelijk naaktstudies had onduidelijkheid over Rubens' creatieve proces tot gevolg. Het blijkt echter dat Rubens een velerlei aan onderzoeksgebieden verkende in zijn zoektocht naar het Rubensiaanse naakt.

De tekeningen van Rubens geven een inzicht in het creatieve proces en de werkwijze van de kunstenaar. Ze omvatten onder andere compositieschetsen, kopietekeningen, tekeningen naar het leven, anatomietekeningen en portrettekeningen en werden gebruikt als studie- en documentatiemateriaal. Dit gold in het bijzonder voor de tekeningen van antieke en Italiaanse kunstwerken die Rubens maakte tijdens zijn reis door Italië. Rubens verzamelde zelf ook kunstwerken die hij bestudeerde. In sommige van de tekeningen die hij verzamelde bracht hij retouches aan. Deze aanpassingen tonen de stijlkenmerken die Rubens belangrijk vond in de afbeelding van het menselijk naakt. Naarmate de stijl van Rubens zich ontwikkelde en zijn carrière een hoogtepunt bereikte, kregen de tekeningen een andere functie. Ze functioneerden dan hoofdzakelijk als persoonlijke herinnering. Dit is evident in de intieme tekening die hij maakte van zijn echtgenote Hélène Fourment. Het is één van zijn weinige tekeningen van een vrouwelijk naakt naar het leven.

Hoe Rubens zijn typerende naakten creëerde wordt verhelderd door het anatomieboek *De figuris Humanis* dat hij gedurende zijn leven bijhield. De reconstructies van dit niet bewaard gebleven manuscript tonen meer mannelijke dan vrouwelijke naakten. Een aanleiding hiervoor was waarschijnlijk de zeventiende-eeuwse opvatting dat het mannelijk lichaam in harmonie was en uit ideale vormen bestond. Het vrouwelijk lichaam was volgens deze denkwijze slechts een onvolmaakte imitatie van de man. Dit is één van de verklaringen die aangedragen kunnen worden waarom het vrouwelijk naakt in het tekenoeuvre van Rubens zo schaars vertegenwoordigd wordt. Volgens Rubens lag de schoonheid van de vrouw vooral in haar vlees, haar lelieblanke huid en haar elegantie in proporties. Deze proporties baseerde hij op de *Venus Pudica*. Om de ideale proporties van het vrouwelijk lichaam toe te kunnen passen onderstreepte Rubens het belang van het bestuderen van antieke sculptuur, waar de essentie van de menselijke figuur lag. Deze werkwijze was niet uniek, maar eerder een vast onderdeel van het kunstenaarschap. Naast de bestudering van antieke sculptuur bestudeerde Rubens ook de antieke anatomische wetenschap. Hij beperkte zich echter niet tot zijn antieke voorgangers, maar ook zestiende-eeuwse classificatiesystemen trokken zijn interesse.

Naast het tekenen naar antieke voorbeelden en het uitoefenen van wetenschappelijke opvattingen praktiseerde Rubens ook het tekenen naar het leven. Hij bestudeerde voornamelijk mannelijke modellen, dit was niet enkel omdat de man de volmaakte vormen zou bezitten, maar ook omdat de moraal in de zeventiende eeuw vrouwelijke modellen niet accepteerde. Door deze regels werd Rubens' creatieve geest gestimuleerd en gebruikte hij mannelijke modellen als voorbeeld voor de afbeelding van naakte vrouwen. Rubens beperkte zich niet tot het mannelijk model, maar bestudeerde ook het lichaam van zijn echtgenote en uit een briefwisseling blijkt dat hij, tegen de moraal in, ook gebruik maakte van vrouwelijke modellen.

Uniek in het creatieve proces van het Rubensiaanse naakt is Rubens' onderzoek naar de fysiognomische parallellen tussen de vrouw en het paard. Rubens herkende de uiterlijke kenmerken van het ideale vrouwenlichaam in het paard. Beiden hebben een volle en brede borstomvang, ronde

bilpartij, korte rug, lichtronde buik, lange loshangende haren, een smal gezicht, een lange brede hals en grote zwarte ogen. Uniek aan de werkwijze van Rubens is dat hij zich voor het onderzoek naar het ideale menselijk lichaam buiten de begaande wegen begaf. Hij combineerde verschillende theorieën en opvattingen waardoor een vernieuwend naakt ontstond. Dit verklaart voor een deel het eigenzinnige aspect van het Rubensiaanse naakt.

Het belang van het tekenen naar het leven ontstond in Italië. Om naar een model te mogen tekenen moest de kunstenaar eerst een bepaald niveau hebben. Hij moest bekend zijn met de literatuur over het menselijk lichaam, antieke sculptuur en kunstwerken van andere kunstenaars hebben bestudeert, *écorché's* hebben gebruikt en soms zelfs aanwezig zijn geweest bij dissecties. Reden voor dit streven was de visuele perfectie die de kunstwerken moesten bezitten. De Italiaanse voorbeelden tonen, net zoals in het oeuvre van Rubens, hoofdzakelijk mannelijke modellen. Doordat kunstenaars het van belang vonden het vrouwelijk naakt perfect te kunnen weergeven werden buiten de heersende moraal om ook vrouwelijke modellen ingehuurd.

Door de opgravingen van antieke sculpturen in Italië ontstond er ook vanuit de Nederlanden een interesse in het ideale klassieke naakt. Via de kunstenaars die afreisden naar het zuiden werd deze interesse overgebracht naar het noorden. Een gevolg was dat ook in de Nederlanden het tekenen naar het leven belangrijk werd voor kunstenaars. Enkele tekeningen tonen aan dat in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden ook vrouwelijke modellen werden ingezet. Verschillende rechtszaken dienen als voorbeeld van hoe de zeventiende-eeuwse maatschappij neerkeek op de vrouwen die poseerden.

De afkeurende gedachtes bleven echter niet bij het gebruik van vrouwelijke modellen in het atelier, ook kunstwerken met naakte vrouwen zouden aanzetten tot oneerbaar gedrag. Hier is sprake van ambivalentie gezien de zeventiende-eeuwse kunst immers veel vrouwelijk naakt toont. De kunstenaar diende het sensuele karakter echter zo veel mogelijk te reduceren en moest bewust zijn van het controversiële effect van uitdagende naakten. Om dusdanige sensuele gedachtes te beteugelen diende de kunstenaar het lichaam te kleden met draperieën volgens klassieke voorbeelden en met behulp van geometrische vormen weer te geven. Rubens paste dit onder andere toe op zijn kunstwerken waar een naakte Hélène Fourment of een ander herkenbaar persoon in werd afgebeeld. Om te zorgen dat de afgebeelde persoon geen reputatieschade opliep, zoals bij de prostituees wel het geval was, werd het naakt in een historische of allegorische scène geplaatst. Hierdoor was het naakt onderdeel van de voorstelling en werd het afgebeelde naakt zelfs verheven tot de imposante historische figuur die hij of zij moesten voorstellen.

Uit Rubens' oeuvre van tekeningen blijkt dat Italië een vruchtbare inspiratie bron was voor hem. In vergelijking met de Italiaanse naakten zijn de uiterlijke kenmerken van het Rubensiaanse naakt niet dusdanig uniek zoals tegenwoordig geïnsinueerd wordt. Zo zijn beide soorten naakten geïnspireerd op het antieke schoonheidsideaal. Waar de uniciteit van het Rubensiaanse naakt dan wél ligt wordt duidelijk in vergelijking met de uitvoering van de naakten van Italiaanse voorgangers en tijdgenoten. Doordat Rubens zich voor het vervolmaken van het vrouwelijk naakt beriep op verschillende soorten wetenschappen, theorieën en werkwijzen ontstond er door deze allen te combineren een vernieuwend creatief proces, wat resulteerde in hoogstaande naakten. De vernieuwende aspecten van Rubens' naakt die opvallen in vergelijking met het Italiaanse naakt zijn de correcte textuur van de huid, de overvloed aan *sfumato*, het natuurgetrouwe kleurgebruik wat een invloed is van het noordelijke gebruik van de grijze *imprimatura*, een zachte tonaliteit en de weergave van realistische aspecten van het vrouwelijk lichaam.

Rubens was een meester in de beheersing van het geschilderde vrouwelijk naakt. In de zeventiende eeuw werd deze kwaliteit geprezen en thans wordt het vrouwelijk naakt nog steeds beschouwd als bijzonder. De uniciteit van het Rubensiaanse naakt is een resultaat van het brede onderzoeksveld waarin Rubens zich begaf in zijn zoektocht naar het ideale naakt. Hij combineerde antieke met eigentijdse opvattingen en voegde zijn eigen ideeën, zoals de fysiognomische parallellen tussen vrouw en paard, hier aan toe. Deze opvattingen vertaalde hij met zijn schilderskwast naar het doek, waar samen met zijn meesterlijke talent een nieuw soort vrouw tot stand kwam. Dit was een vrouwelijk naakt wat de Italiaanse uitstraling en klassieke idealen ademde maar even tastbaar en naturalistisch was als de afgebeelde vrouwen in de noordelijke schilderkunst.

Literatuurlijst

Alberti, Leon Battista, ed. John R. Spencer, *On painting*, New haven 1956.

Anderson, Susan, 'International Currents: the nude in the Low Countries', in: William Breazeale e.a. *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008.

Arents, Prosper, *De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, Antwerpen 2001.

Armenini, Giovanni Battista, ed. Edward Olszewski, *On the true precepts of the art of painting*, New York 1977.

Balis, Arnout e.a., *Rubens Cantoer. Een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier*, Antwerpen 1993.

Balis, Arnout, 'Rubens. Copies after the antique' *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* 23, vol. 1, Londen 1994.

Balis, Arnout, 'Rubens und Inventio. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches', in: Ulrich Heinen, *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001.

Barzman, Karen-edis, 'The florentina Accademia del Disegno. Liberal education and the renaissance artist', *Academies of art between renaissance and romanticism, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 5-6, 1986-87.

Bellori, Giovanni Pietro, ed. Hellmut Wohl, *The lives of modern painters, sculptors and architects*, New York 2004.

Breazeale, William, 'Ideals and masters: the nude in Italy, 1530-1800', in: William Breazeale e.a. *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008.

Breazeale, William e.a., *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008.

Brooks, Julian, *Graceful and true. Drawing in Florence ca. 1600*, tent. cat. Oxford (Ashmolean Museum) 2003.

Burckhardt, Jacob, *The civilization of the renaissance in Italy*, vol. 2, New York 1959.

Cats, Jacob, ed. Nicolaas ten Hoorn, *Alle de wercken van Jacob Cats*, vol. 1, Amsterdam 1712.

Chapman, H. Perry, 'The wooden body. Representing the manikin in Dutch artists' studios', in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008.

Clark, Kenneth, *The nude. A study in ideal form*, New York 1956.

Clippel, Karolien de, 'Altering, hiding and resisting. The Rubensian nude in the face of censorship' in: Karolien de Clippel e.a., *The nude and the norm in the early modern Low Countries*, Turnhout 2011.

Clippel, Karolien de, 'Defining beauty: Rubens's female nudes', in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008.

Clippel, Karolien de, 'Naked or not naked? Some thought on nudity and portraiture in seventeenth-century painting' in: Katlijne van der Stighelen, *Pokerfaced? Flemish and Dutch baroque faces unveiled, proceedings of the symposium organized at the Katholieke Universiteit Leuven 7-8 december 2006* faculteit letteren, departement archeologie, kunstwetenschap en musicologie, Turnhout 2008.

Clippel, Karolien de e.a., *The nude and the norm in the early modern Low Countries*, Turnhout 2011.

Costamagna, Phillippe, 'L'étude d'après les maîtres et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVIe siècle', *Disegno, actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes 1991.

Cropper, Elizabeth, 'Disegno as the foundation of art. Drawings by Pietro Testa', *Burlington Magazine* 116 nr. 856 (1974), pp. 376-383.

Cropper, Elizabeth, 'On beautiful women. Parmigianino, Petrarchismo and the vernacular style', *The Art Bulletin* 58 nr. 3 (1976), pp. 374-394.

Dudok van Heel, Bas, 'Het gewoonlijk model van de schilder Dirck Bleker', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), pp. 214-220.

Dudok van Heel, Bas, 'het schilderhuis van Govert Flinck en de kunsthandel van Uylenburgh aan de lauriergracht te Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982) 99. 163-169.

Duverger, Erik, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, vol. 10, Brussel 1984.

Gotlieb, Marc, 'The painter's secret: invention and rivalry from Vasari to Balzac', *The Art Bulletin* 84 nr. 3 (2002), pp. 469-490.

Harduwijn, Justus de, *Goddelycke wenschen*, Antwerpen 1629.

d'Heere, Lucas, ed. Werner Waterschoot, *Den hof en boomgaard der poësie* Gent 1565, Zwolle 1969.

Heinen, Ulrich, e.a., *Rekonstruktion der Künste*, vol. III, Göttingen 2001.

Held, Julius, *Rubens. Selected drawings*, Oxford 1986.

Hind, Arthur M., *Catalogue of drawings by Dutch en Flemish artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, vol. II, Londen 1923.

Hodge, Rupert, 'A Carracci drawing in the studio of Rubens', *Master Drawings* 15 nr.3 (1977), pp. 268-269.

Hout, Nico van, *Rubens doorgelicht. Meekijken over de schouder van een virtuoos*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 2010.

Jaffé, David, *Rubens. A master in the making*, Londen 2005.

Jaffé, Michael, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.

Lehmann, Ann-Sophie, 'Fleshing out the body. The colours of the naked' in the workshop practice and art theory 1400-1600, in Ann-Sophie Lehmann e.a., *Body and Embodiment in Netherlandish Art, Nederlands Kuntshistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook of History Art*, vol. 58, Zwolle 2008.

Liedtke, Walter, 'Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait', *The Burlington Magazine* 123 nr. 942 (1981), pp. 528-537.

Logan, Anne-Marie, *Flemish drawings in the age of Rubens. Selected works from American collections*, tent. cat. Cleveland (The Cleveland Museum of Art) 1999.

Logan, Anne-Marie, 'Consistency and change in Rubens's drawings', in : Hans, Vlieghe, *Concept, design and execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout 2000.

Logan, Anne-Marie e.a., *Peter Paul Rubens. The drawings*, tent. cat. New York (The Metropolitan museum of art) 2005.

Lohse-Belkin, Kristin, *Een huis vol kunst. Rubens als verzamelaar*, tent. cat. Leuven (Rubenshuis, Antwerpen) 2004.

Lohse Belkin, Kristin, 'The classification of Rubens's drawings collection', *Studien zur niederländischen Kunst. Festschrift für Dr. Justus Müller Hofstede, Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994).

Luigini, Federico, ed. Elsie M. Lang, *The book of fair women*, New York 1907.

Malvasia, Carlo Cesare, ed. Giampietro Zanotti, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, vol. 2, Bologna 1967.

Mander, Karel van, ed. Hessel Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, vol. 1, Utrecht 1973.

Manuth, Volkert, 'As stark naked as one could possibly be painted. The reputation of the nude female model in the age of Rembrandt' in: Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, tent. cat. München (National Gallery of Scotland, Edinburgh) 2001.

Martin, John Rupert, 'Drawings by Annibale Carracci for the sleeping Venus', *Master Drawings* 2 nr. 2 (1964), pp. 160-163, 214-215.

Mcgrath, Elizabeth, 'Words and thought in Rubens's early drawings', in: David Jaffé, *Rubens. A master in the making*, tent. cat. Londen (National Gallery) 2005.

Mosely-Christian, Michelle, 'Strategies of Ambiguity in Rembrandt's Naked Woman Seated on a Mound, c. 1631', *Rebus. A journal of art history and theory* 4 (2009), pp. 1-26.

Müller, Jeffrey M., 'De verzamling van Rubens in historisch perspectief', in: Kristin Lohse Belkin e.a., *Een huis vol kunst: Rubens als verzamelaar*, tent. cat. Leuven (Rubenshuis, Antwerpen) 2004.

Müller, Jeffrey M., *Rubens. The artist as collector*, Princeton 1989.

- Nead, Lynda, *The female nude. Art, obscenity and sexuality*, New York 1992.
- Panofsky, Erwin, 'Erasmus and the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 32 (1969), pp. 200-227.
- Passe, Chrispijn de, ed. J. Bolten, *'t Light der teken- en schilderkonst*, vol. 2, Amsterdam 1643, Soest 1973.
- Passeri, Giovanni Battista, ed. Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig 1934.
- Piles, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins, et de l'utilité des estampes*, Parijs 1699.
- Rosand, David, 'Rubens drawings', *The Art Bulletin* 48 nr. 2 (1966), pp. 235-247.
- Roscam Abbing, Michiel, *Rembrandt toont syn konst*, Leiden 1999.
- Scholten, Frits, 'Pleistermodellen', *Kunstschrift* 40 (1996), pp. 24-31.
- Schultz, Bernard, *Art and anatomy in renaissance Italy*, Ann Arbor 1985.
- Scott, Elizabeth Ann, *Representing the body in the seventeenth-century Netherlands. Rembrandt's nude reconsidered*, Ann Arbor 2000.
- Sluijter, Eric Jan, *Rembrandt and the female nude*, Amsterdam 2006.
- Turner, Nicholas, *Italian drawings in the British Museum, Roman baroque drawings*, vol. 1, Londen 1999.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. 1, Florence 1568 (Florence 1906 Gaetano Milanesi ed.).
- Vander Auwera, Joost, *Rubens: een genie aan het werk*, Tielt 2007.
- Vander Auwera, Joost, 'Van de ruiter van Bamberg tot Der Blaue Reiter. Een symbolische rit te paard door de Westers kunstgeschiedenis en beeldcultuur' in: Claire Van Damme e.a., *Zoométries. Hedendaagse kunst in de ban van het dier*, Gent 2005, pp. 17-43.
- Verberckmoes, Johan, 'Is that flesh for sale ? Seventeenth-century jests on nudity in the Spanish Netherlands' in: Karolien de Clippel e.a., *The nude and the norm in the early modern low countries*, Turnhout 2011.
- Vinci, Leonardo da, ed. A. Philip McMahon, *Treatise on painting, codex Urbinas Latinus 1270*, Princeton 1956.
- Vlieghe, Hans, *Concept, design and execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout 2000.
- Vlieghe, Hans, 'Saints', *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. 2, Londen/New York 1973.

Weston-Louis, Aidan, 'Annibale Carracci and the antique', *Master Drawings* 30 nr.3 (1992), pp. 287-313.

Winner, Matthias, 'An unknown drawing by Peter Paul Rubens', *Master Drawings* 1 nr. 3 (1963), pp. 34-37, 80.

Wood, Jeremy, *Rubens. Drawing on Italy*, tent. cat. Edinburgh (National Gallery of Scotland) 2002.

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Peter Paul Rubens naar voorbeeld van Hans Holbein de Jonge, *De ploeger en de dood*, ca. 1595, pen en bruine inkt, 101 x 76 mm, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen (OS.192, folio 3). Foto: Dodendans <http://www.dodendans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=rubens-38>.

Afb.2. Hans Holbein de Jonge, *De ploeger en de dood*, ca. 1520, Houtsnede, 65 x 48 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Clip Art < http://etc.usf.edu/clipart/73500/73531/73531_plow_man.htm>.

Afb. 3. Peter Paul Rubens, *Anatomische studies* (88.GA.86), 1606-08, pen en bruine inkt, 279 x 187 mm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Foto: Art Net < <http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm4/ntm6-1-1.asp>>.

Afb. 4. Peter Paul Rubens, *Kruisoprichting*, 1610, olieverf op paneel, 460 x 340 cm, Onze Lieve Vrouwen kathedraal, Antwerpen. Foto: Wikipedia < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Raising_of_the_Cross_-_WGA20204.jpg>.

Afb. 5. Peter Paul Rubens, *Naakte man van achteren gezien* (studie voor *Kruisoprichting*), 1610, zwart krijt met witte hogingen, 315 x 367 mm, The Ashmolean Museum, Oxford. Foto: Sketchplanet < <http://sketchplanet.blogspot.nl/2011/07/male-nudes-by-bacon-figure-with-arms.html>>.

Afb. 6. Peter Paul Rubens, *Hurkende man van achteren gezien* (studie voor *Kruisoprichting*), 1610, zwart krijt met witte hogingen (grijze wassing door Jacob de Wit), 465 x 320 mm, privé collectie, Nederland. Foto: Sketchplanet < <http://sketchplanet.blogspot.nl/2012/07/torso-by-michelangelo-torso-of-man.html>>.

Afb. 7a. Peter Paul Rubens, *Twee mannen dragen de voet van het kruis* (D 197 PG.56 verso), 1601-1602, zwart krijt, 242 x 238 mm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londen. Foto: Anne-Marie Logan, *Peter Paul Rubens. The drawings*, tent. cat. New York (The Metropolitan museum of art) 2005, p. 24.

Afb. 7b. Peter Paul Rubens, *Twee mannen dragen de voet van het kruis* (1438 verso), 1601-02, zwart krijt, 360 x 265 mm, Musée Bonnat, Bayonne. Foto: Anne-Marie Logan, *Peter Paul Rubens. The drawings*, tent. cat. New York (The Metropolitan museum of art) 2005, p. 24.

Afb. 8. Peter Paul Rubens, *Studie van een zittende vrouw, naar rechts gekeerd*, 1633-1635, rood, zwart krijt en bruine inkt, 463 mm x 283 mm, Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Parijs. Foto: Art Prints < <http://www.art-prints-on-demand.com/a/peter-paul-rubens/youngnudewomanseatedturne.html>>.

Afb. 9. Peter Paul Rubens, *Het Pelsken*, 1638, olieverf op paneel, 176 x 83 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: Webgallery of Art < <http://www.wga.hu/art/r/rubens/42portra/07furcoa.jpg>>.

Afb. 10. Peter Paul Rubens, *Geometrische studie van de Hercules Farnese*, Johnson manuscript fol. 281 verso, Courtauld Institute of Art Gallery, Londen. Foto: Concept Art <

<http://www.conceptart.org/forums/attachment.php?s=7e83f80da5ab21e7a57f858cf80e81c4&attachmentid>>.

Afb. 11. Peter Paul Rubens, *Studie van Psyche*, 1612-1615, zwart krijt met witte hogingen, 581 x 412 mm. Foto: Royal Collection < <http://www.royalcollection.org.uk/collection/906412/psyche>>.

Afb. 12. naar Peter Paul Rubens, *Fysiognomische vergelijking tussen de hals van een paard en de hals van een vrouw*, Chatsworth manuscript fol. 66v-67r, The Devonshire Collection, Chatsworth. Foto: Joost Vander Auwera, *Rubens: een genie aan het werk*, Tiel 2007, p. 59.

Afb. 13. Giovanni Angelo Canini, *Tekenklas met een mannelijk model*, ca. 1650, rood krijt, 30,9 x 24 cm, British Museum, Londen. Foto: British Museum < http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01078/AN01078924_001_l.jpg>.

Afb. 14. Bartholomeus Spranger, *Venus en Cupido*, ca. 1585-87, pen, bruine inkt, bruine was en zwart krijt op geprepareerd papier, 12 x 18,8 cm, Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais, Parijs. Foto: William Breazeale e.a., *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 48.

Afb. 15. Karel van Mander, *Vrouwelijk naakt*, ca. 1590, grijsbruine was over zwart krijt, 19,8 x 12,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Foto: William Breazeale e.a., *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 49.

Afb. 16. Crispijn de Passe II, *Studenten tekenen een mannelijk naakt model na*, 1643-44, prent, 29,7 x 37,8 cm, voorblad vol. II *'t light der teken en schilderkonst*. Foto: Princeton Blog < <http://blogs.princeton.edu/graphicarts/passe-thumb.jpg>>.

Afb. 17. School van Rembrandt, *Rembrandt en zijn leerlingen tekenen naar een vrouwelijk naakt*, ca. 1650, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Foto: Volkert Manuth, 'As stark naked as one could possibly be painted. The reputation of the nude female model in the age of Rembrandt' in: Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, tent. cat. München (National Gallery of Scotland, Edinburgh) 2001, p. 50.

Afb. 18. Anoniem Vlaamse school, *Kunstenaars tekenen naar een model*, zeventiende eeuw, rood en zwart krijt, 294 x 370 mm, Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais, Parijs. Foto: via Institut Néerlandais.

Afb. 19. Hendrick Goltzius, *Zittende naakte vrouw*, ca. 1600, zwart krijt, 38,9 x 28,9 cm, Harvard University Art Museums, Boston. Foto: William Breazeale e.a., *The language of the nude. Four centuries of drawing the human body*, tent. cat. California (Crocker Art Museum) 2008, p. 50.

Afb. 20. Hendrick Goltzius, *Studie van een slapende naakte vrouw*, 1594, zwart krijt, 25,8 x 30,2 cm, privé collectie, Verenigde Staten. Foto: Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the female nude*, Amsterdam 2006, p. 321.

Afb. 21. Govert Flinck, *Zittende naakte vrouw*, 1648, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: Manuth Volkert, 'As stark naked as one could possibly be painted. The reputation of the nude female model in the age of Rembrandt' in: Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, tent. cat. München (National Gallery of Scotland, Edinburgh) 2001, p. 52.

Afb. 22. Jacob Adriaensz Backer, *Zittende naakte vrouw die naar beneden kijkt*, 1648, Maida and George Abrams Collection, Boston. Foto: Manuth Volkert, 'As stark naked as one could possibly be painted. The reputation of the nude female model in the age of Rembrandt' in: Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, tent. cat. München (National Gallery of Scotland, Edinburgh) 2001, p. 52.

Afb. 23. Peter Paul Rubens, *Het oordeel van Paris*, 1639, olieverf op paneel, 199 x 379 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Webgallery of Art < <http://www.wga.hu/art/r/rubens/23mythol/45mythol.jpg>>.

Afb. 24. Peter Paul Rubens, *Diana en Callisto*, 1639, olieverf op doek, 202 x 323 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Webgallery of Art < <http://www.wga.hu/art/r/rubens/23mythol/58mythol.jpg>>.

Afb. 25. Pietro Testa, *Notities voor het schilderen*, ca. 1635, 132 fol. 6r, Kunstmuseum, Düsseldorf. Foto: Elizabeth Cropper, 'On beautiful women. Parmigianino, Petrarchismo and the vernacular style', *The Art Bulletin* 58 nr.3 1976, pp. 375.

Afb. 26. Pietro Testa, *Notities voor het schilderen*, ca. 1635, 132 fol. 6v, Kunstmuseum, Düsseldorf. Foto: Elizabeth Cropper, 'On beautiful women. Parmigianino, Petrarchismo and the vernacular style', *The Art Bulletin* 58 nr.3 1976, pp. 375.

Afb. 27. Peter Paul Rubens naar Titiaan, *Diana en Callisto*, 1630-1635, olieverf op doek, 186 x 198 cm, Knowsley collectie, Prescott. Foto: Pubhist < <http://www.pubhist.com/works/07/large/7178.jpg>>.

Afb. 28. Titiaan, *Diana en Callisto*, 1556-59, olieverf op doek, 187 x 205 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Foto: Wikipedia < <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1a/TitianDianaCallistoEdinburgh.jpg/650px-TitianDianaCallistoEdinburgh.jpg>>.

Afb. 29a. Titiaan, *Bacchanaal op Andros*, 1523-24, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Strabrecht < http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/04b/Hoog/Schilderkunst/5.12_Titian_Bacchanaal_1518.jpg>.

Afb. 29b. Peter Paul Rubens naar Titiaan, *Bacchanaal op Andros*, ca. 1635, olieverf op doek, 200 x 215 cm, Nationalmuseum, Stockholm. Foto: Poster- en kunstdrukken < <http://www.poster-en-kunstdrukken.nl/media/images/popup/paul-peter-rubens-bacchanal-auf-andros-08625.jpg>>.

Afb. 30. Peter Paul Rubens, *Studie naar de hurkende Venus van Doidalsas*, ca. 1606, zwart krijt, Kupferstichkabinett, Berlijn. Foto: Matthias Winner, 'An unknown drawing by Peter Paul Rubens', *Master Drawings* 1 nr. 3 (1963), p. 80.

Afb. 31. Annibale Carracci, *Studies voor de slapende Venus*, ca. 1602, zwart krijt met witte was en pen, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Foto: John Rupert Martin, 'Drawings by Annibale Carracci for the sleeping Venus', *Master Drawings* 2 nr. 2 (1964), p. 214.

Afb. 32. Annibale Carracci, *Slapende Venus*, 1602, olieverf op doek, 190 x 328 cm, Musée Condé, Chantilly. Foto : Wikipaintings < <http://uploads2.wikipaintings.org/images/annibale-carracci/sleeping-venus.jpg!Blog.jpg>>.

Afb. 33. Peter Paul Rubens, *De hermiet en de slapende Angelica*, 1626-28, olieverf op paneel, 43 x 66 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: CGFA Online Art Museum <<http://www.cgfaonlineartmuseum.com/rubens/rubens18.jpg>>.

Afbeeldingen



Afb. 1. Peter Paul Rubens naar voorbeeld van Hans Holbein de Jonge, *De ploeger en de dood*, ca. 1595, pen en bruine inkt, 101 x 76 mm, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen (OS.192, folio 3).

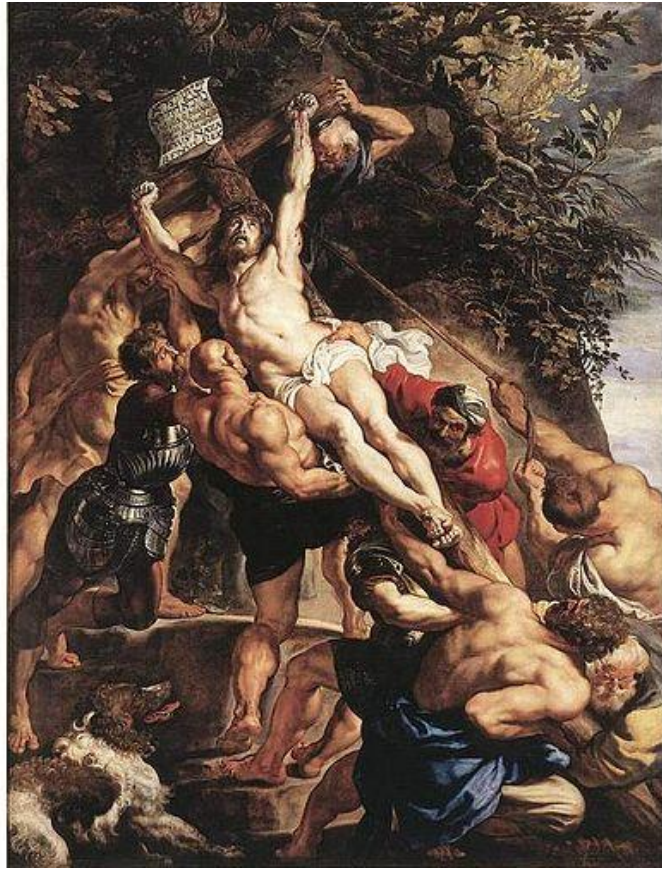
Der Ackerman.



Afb.2. Hans Holbein de Jonge, *De ploeger en de dood*, ca. 1520,
Houtsnede, 65 x 48 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 3. Peter Paul Rubens, *Anatomische studies* (88.GA.86), 1606-08, pen en bruine inkt, 279 x 187 mm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Afb. 4. Peter Paul Rubens, *Kruisoprichting*, 1610, olieverf op paneel, 460 x 340 cm, Onze Lieve Vrouwen kathedraal, Antwerpen.



Afb. 5. Peter Paul Rubens, *Naakte man van achteren gezien* (studie voor *Kruisoprichting*), 1610, zwart krijt met witte hogingen, 315 x 367 mm, The Ashmolean Museum, Oxford.



Afb. 6. Peter Paul Rubens, *Hurkende man van achteren gezien* (studie voor *Kruisoprichting*), 1610, zwart krijt met witte hogingen (grijze wassing door Jacob de Wit), 465 x 320 mm, privé collectie, Nederland.



Afb. 7a. Peter Paul Rubens, *Twee mannen dragen de voet van het kruis* (D 197 PG.56 verso), 1601-1602, zwart krijt, 242 x 238 mm, Courtauld Institute of Art Gallery, Londen.



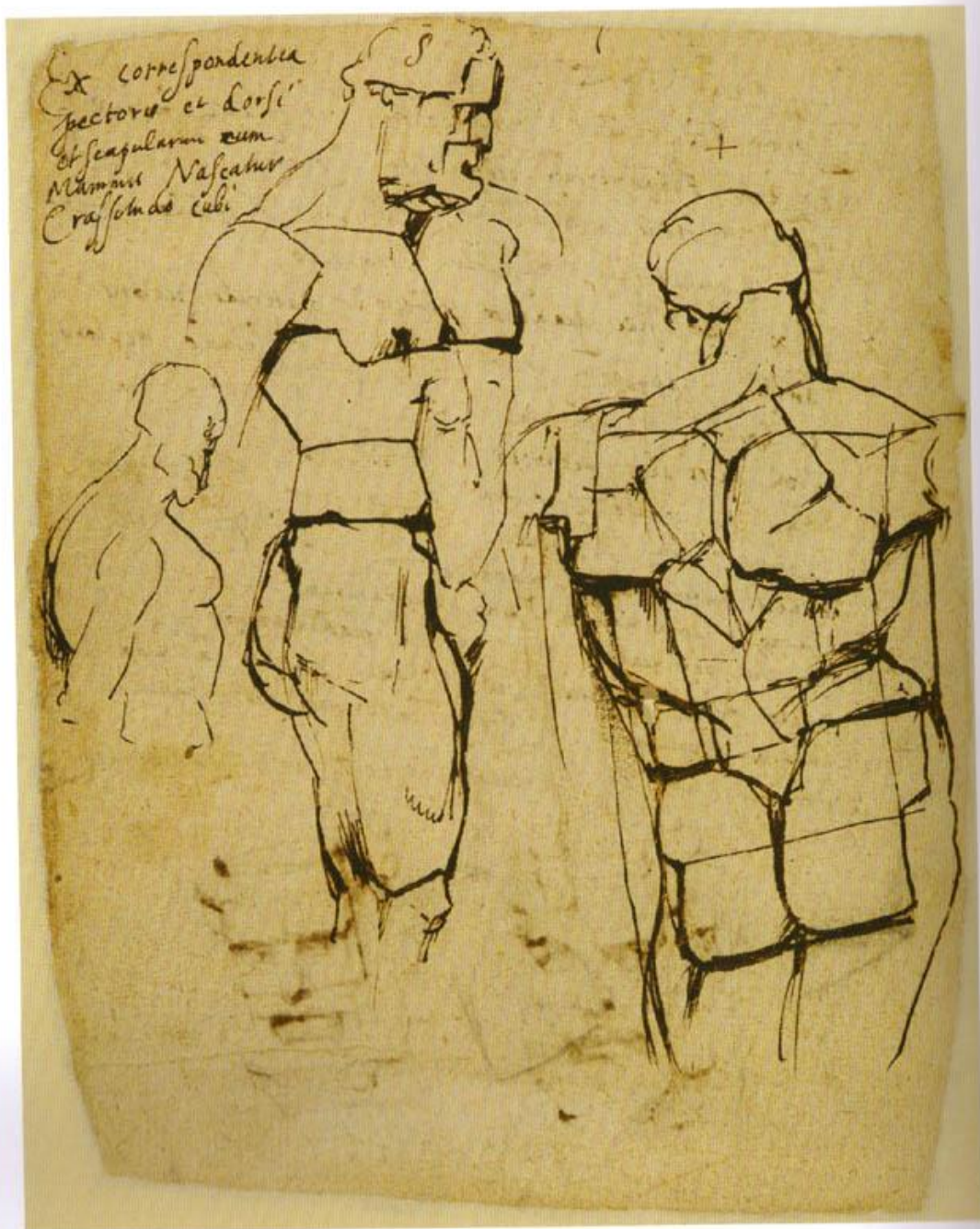
Afb. 7b. Peter Paul Rubens, *Twee mannen dragen de voet van het kruis* (1438 verso), 1601-02, zwart krijt, 360 x 265 mm, Musée Bonnat, Bayonne.



Afb. 8. Peter Paul Rubens, *Studie van een zittende vrouw, naar rechts gekeerd*, 1633-1635, rood, zwart krijt en bruine inkt, 463 mm x 283 mm, Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Parijs.



Afb. 9. Peter Paul Rubens, *Het Pelsken*, 1638, olieverf op paneel, 176 x 83 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

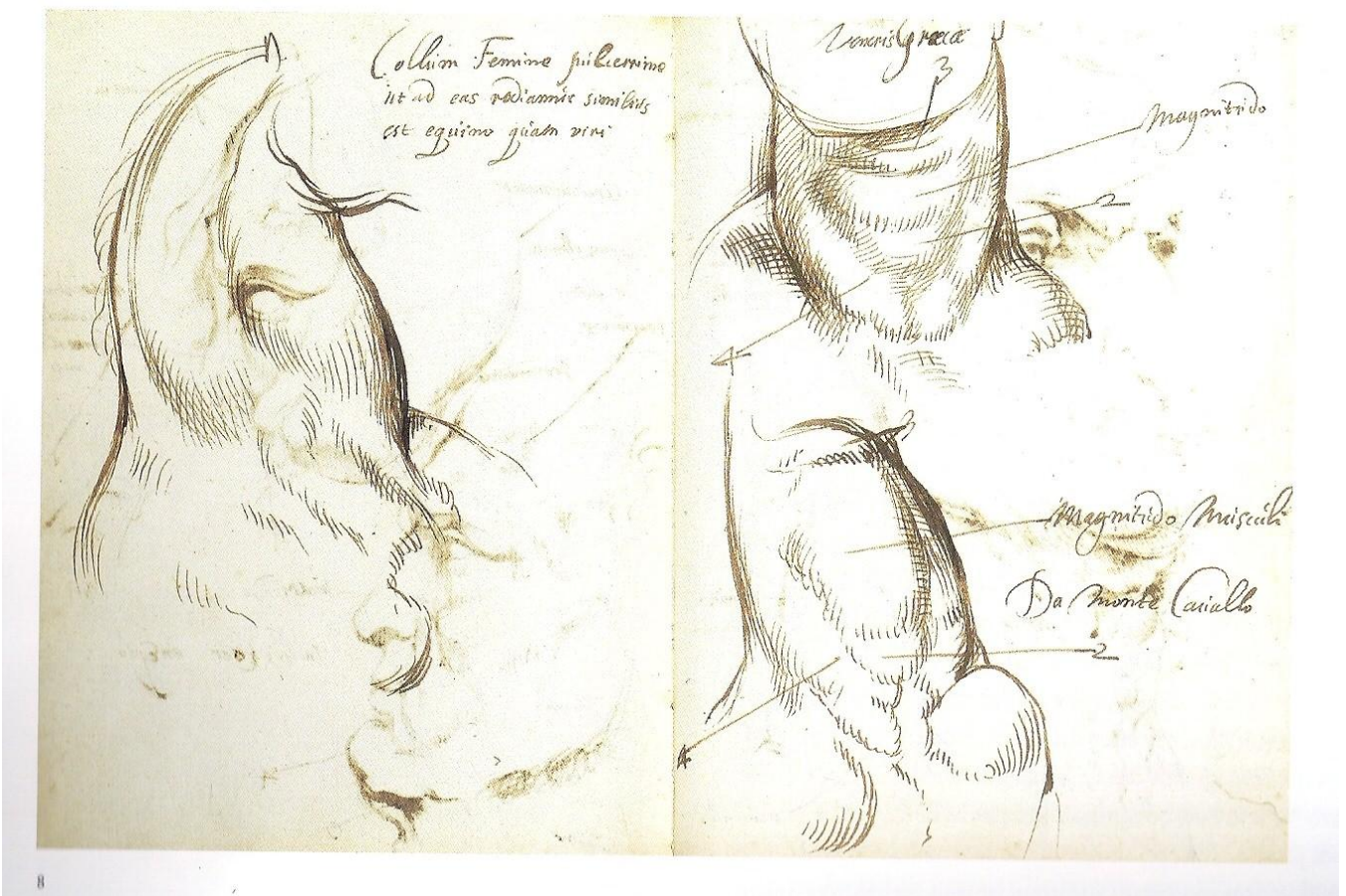


27 verso

Afb. 10. Peter Paul Rubens, *Geometrische studie van de Hercules Farnese*, Johnson manuscript fol. 281 verso, Courtauld Institute of Art Gallery, Londen.



Afb. 11. Peter Paul Rubens, *Studie van Psyche*, 1612-1615, zwart krijt met witte hogingen, 581 x 412 mm, Royal Collection, Londen.



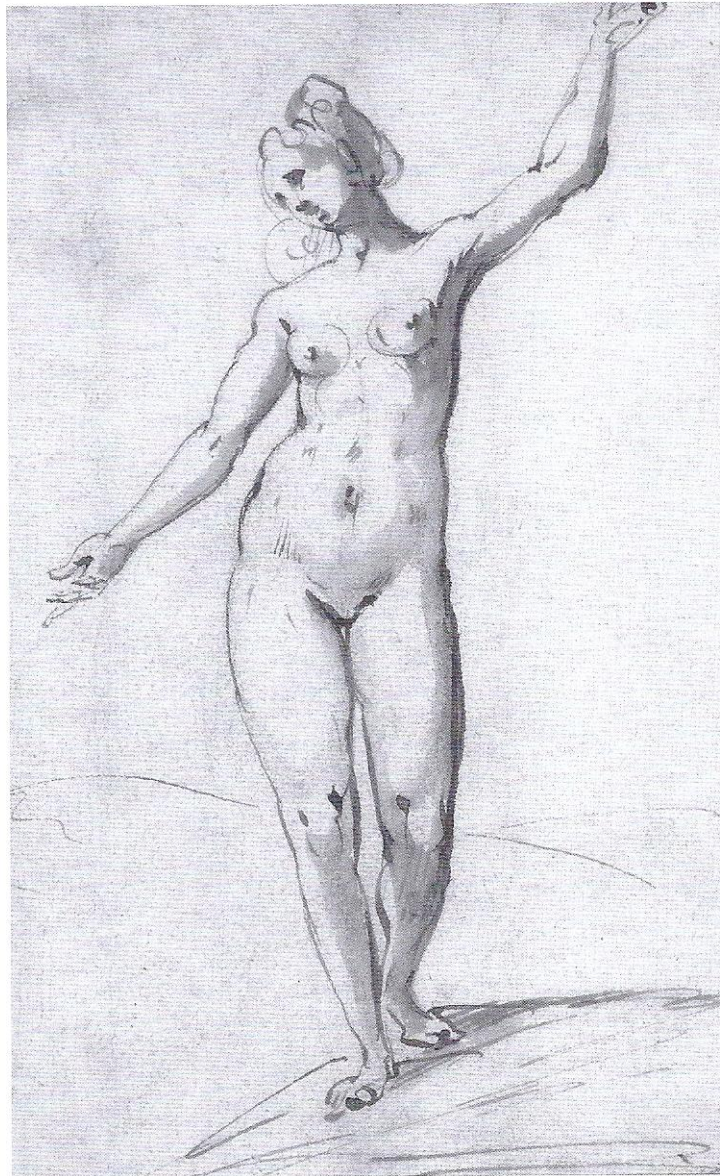
Afb. 12. naar Peter Paul Rubens, *Fysiognomische vergelijking tussen de hals van een paard en de hals van een vrouw*, Chatsworth manuscript fol. 66v-67r, The Devonshire Collection, Chatsworth.



Afb. 13, Giovanni Angelo Canini, *Tekenklas met een mannelijk model*, ca. 1650, rood krijt, 30,9 x 24 cm, British Museum, Londen.



Afb. 14. Bartholomeus Spranger, *Venus en Cupido*, ca. 1585-87, pen, bruine inkt, bruine was en zwart krijt op geprepareerd papier, 12 x 18,8 cm, Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais, Parijs.



Afb. 15. Karel van Mander, *Vrouwelijk naak*, ca. 1590, grijsbruine was over zwart krijt, 19,8 x 12,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Afb. 16. Crispijn de Passe II, *Studenten tekenen een mannelijk naakt model na*, 1643-44, gravure 29,7 x 37,8 cm, voorblad vol. II *'t light der teken en schilderkonst*.



Afb. 17. School van Rembrandt, *Rembrandt en zijn leerlingen tekenen naar een vrouwelijk naakt*, ca. 1650, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



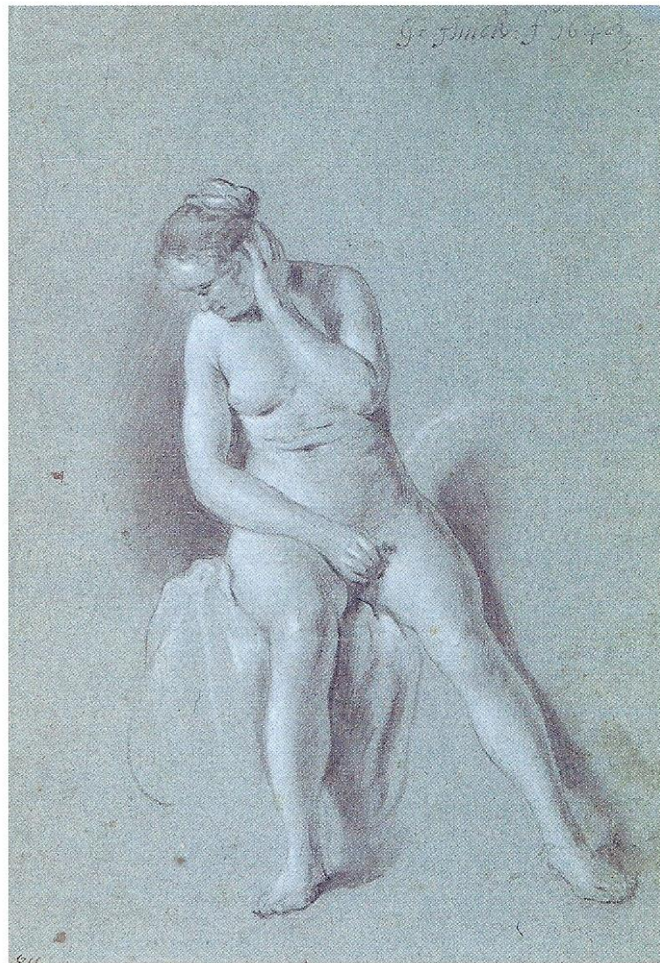
Afb. 18. Anoniem Vlaamse school, *Kunstenars tekenen naar een model*, zeventiende eeuw, rood en zwart krijt, 294 x 370 mm, Collectie Frits Lugt, Institut Néerlandais, Parijs.



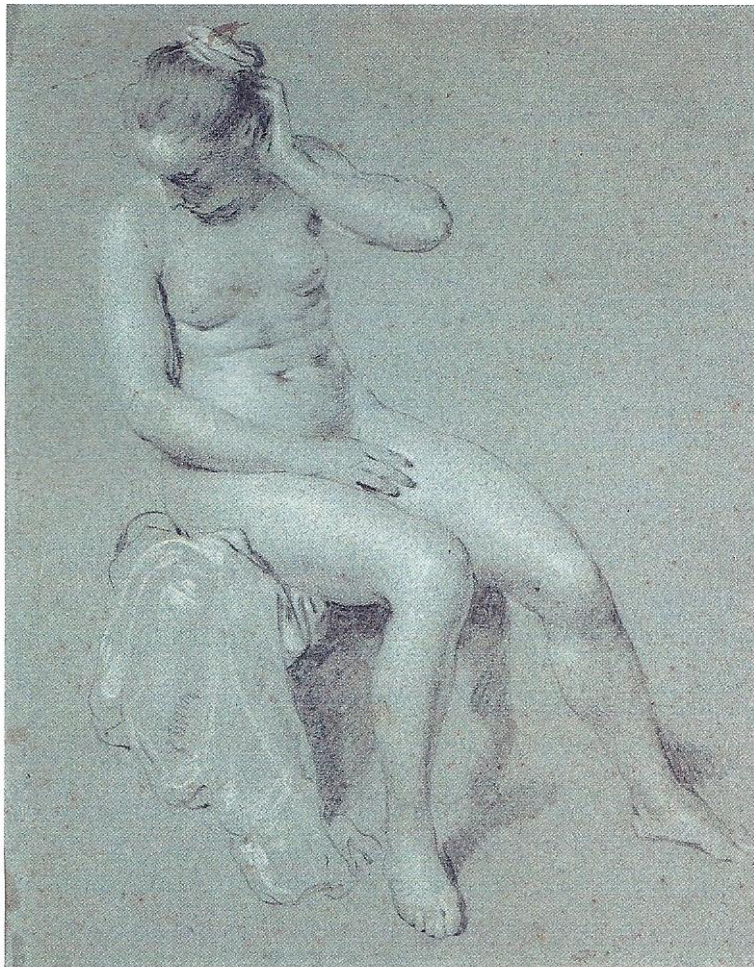
Afb. 19. Hendrick Goltzius, *Zittende naakte vrouw*, ca. 1600, zwart krijt, 38,9 x 28,9 cm, Harvard University Art Museums, Boston.



Afb. 20. Hendrick Goltzius, *Studie van een slapende naakte vrouw*, 1594, zwart krijt, 25,8 x 30,2 cm, privé collectie, Verenigde Staten.



Afb. 21. Govert Flinck, *Zittende naakte vrouw*, 1648, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin.



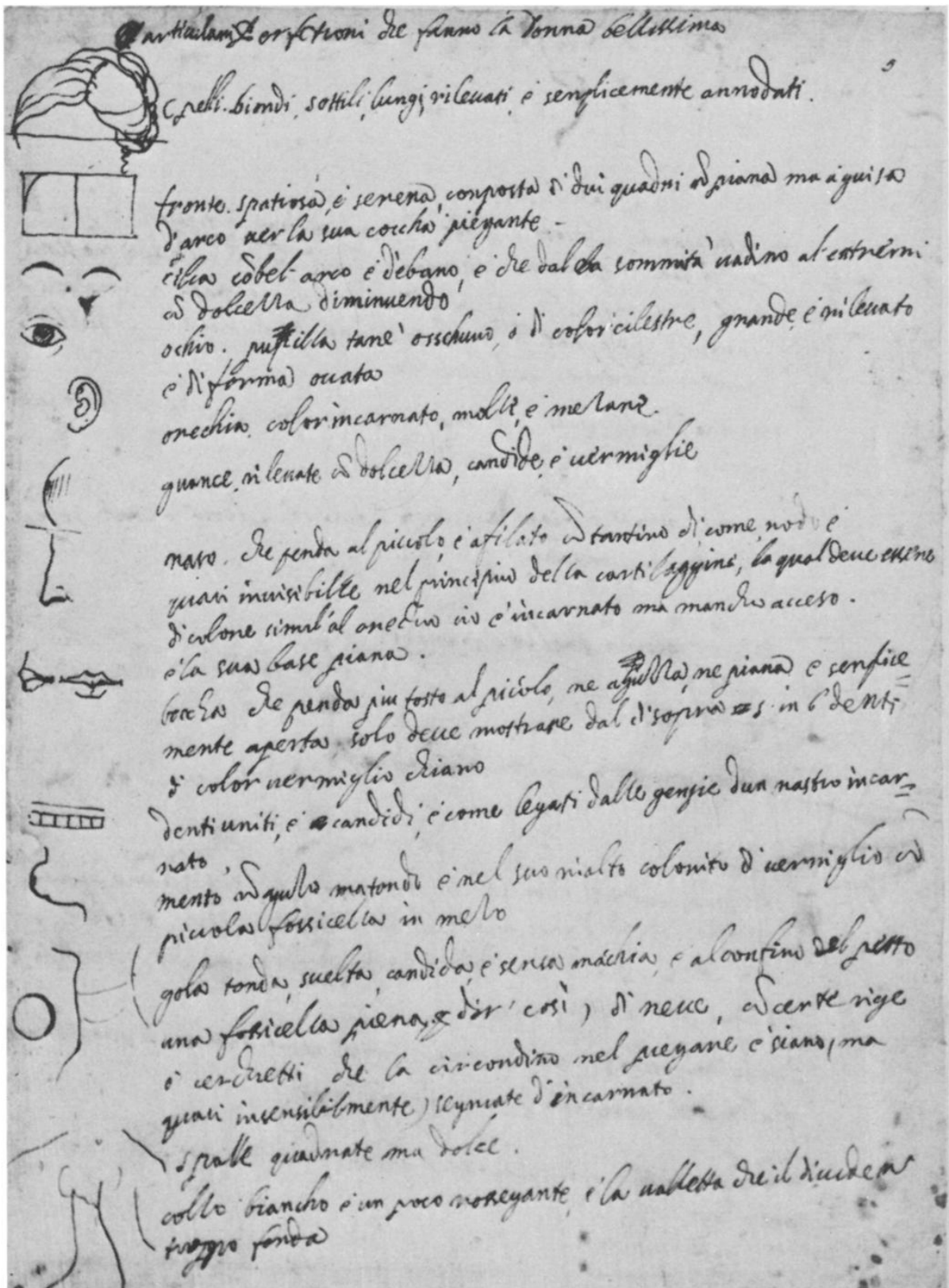
Afb. 22. Jacob Adriaensz Backer, *Zittende naakte vrouw die naar beneden kijkt*, 1648, Maida and George Abrams Collection, Boston.



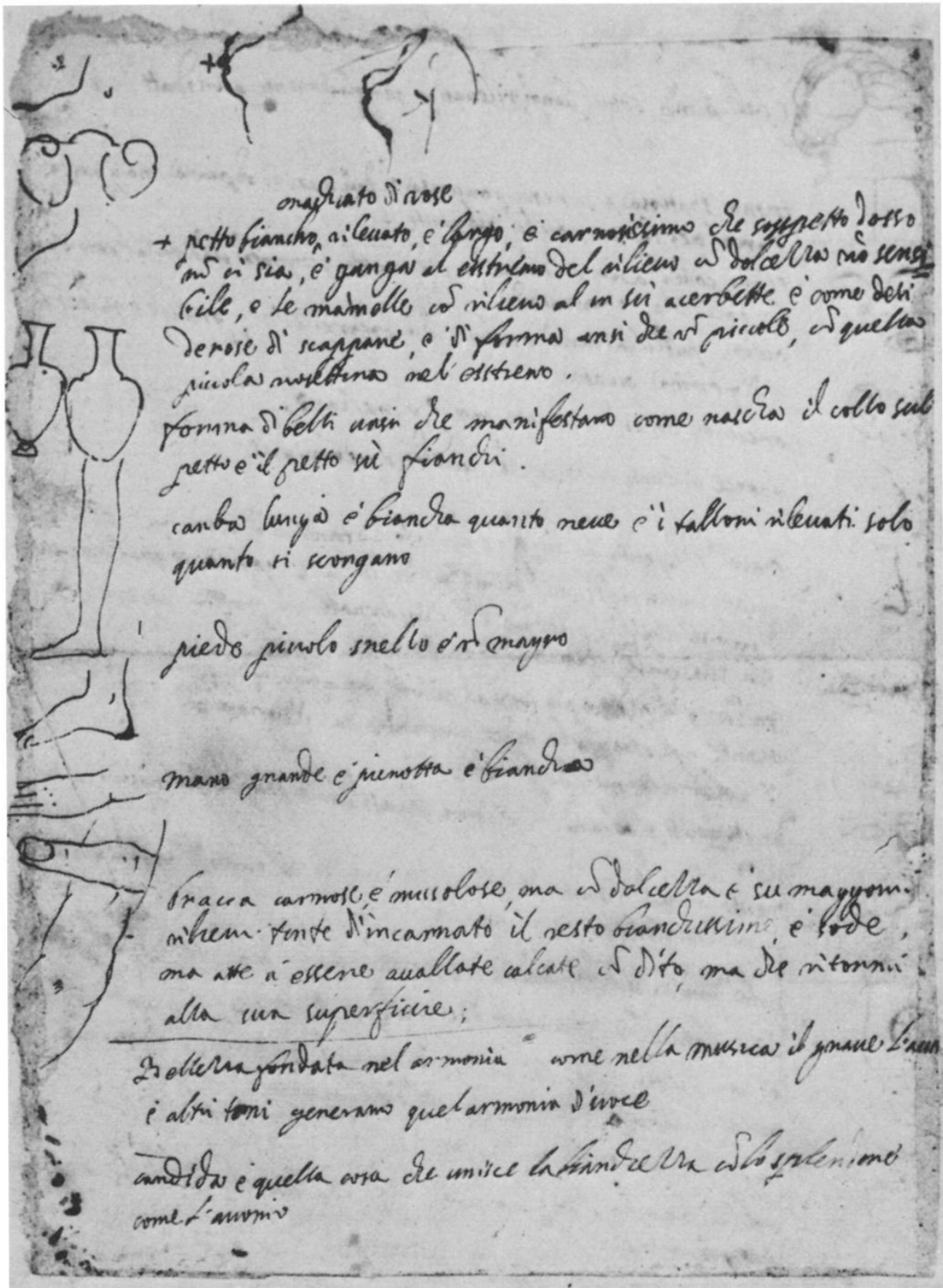
Afb. 23. Peter Paul Rubens, *Het oordeel van Paris*, 1639, olieverf op paneel, 199 x 379 cm, Museo del Prado, Madrid.



Afb. 24. Peter Paul Rubens, *Diana en Callisto*, 1639, olieverf op doek, 202 x 323 cm, Museo del Prado, Madrid.



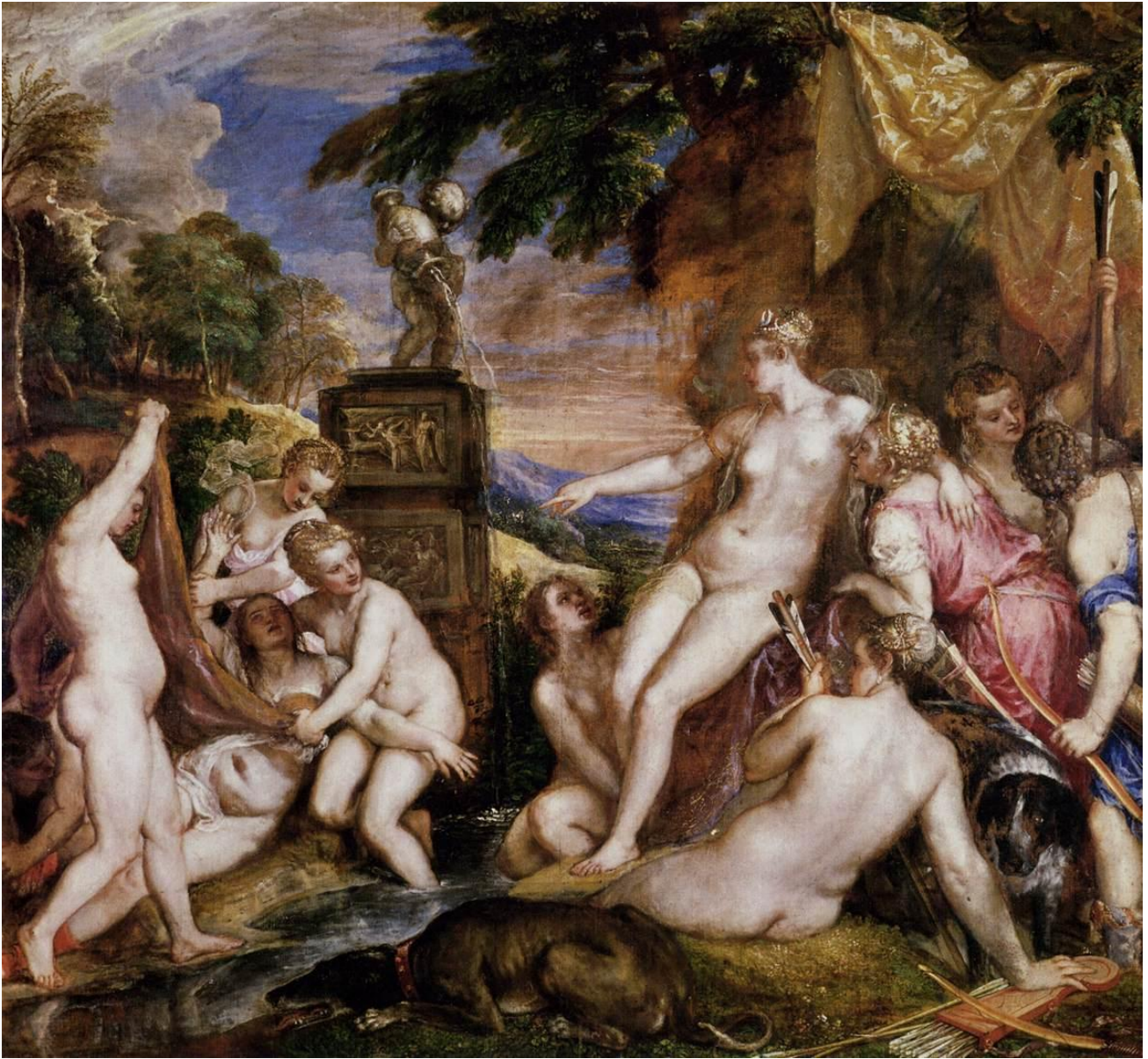
Afb. 25. Pietro Testa, Notities voor het schilderen, ca. 1635, 132 fol. 6r, Kunstmuseum, Düsseldorf.



Afb. 26. Pietro Testa, *Notities voor het schilderen*, ca. 1635, 132 fol. 6v, Kunstmuseum, Düsseldorf.



Afb. 27. Peter Paul Rubens naar Titiaan, *Diana en Callisto*, 1630-1635, olieverf op doek, 186 x 198 cm, Knowsley collectie, Prescot.



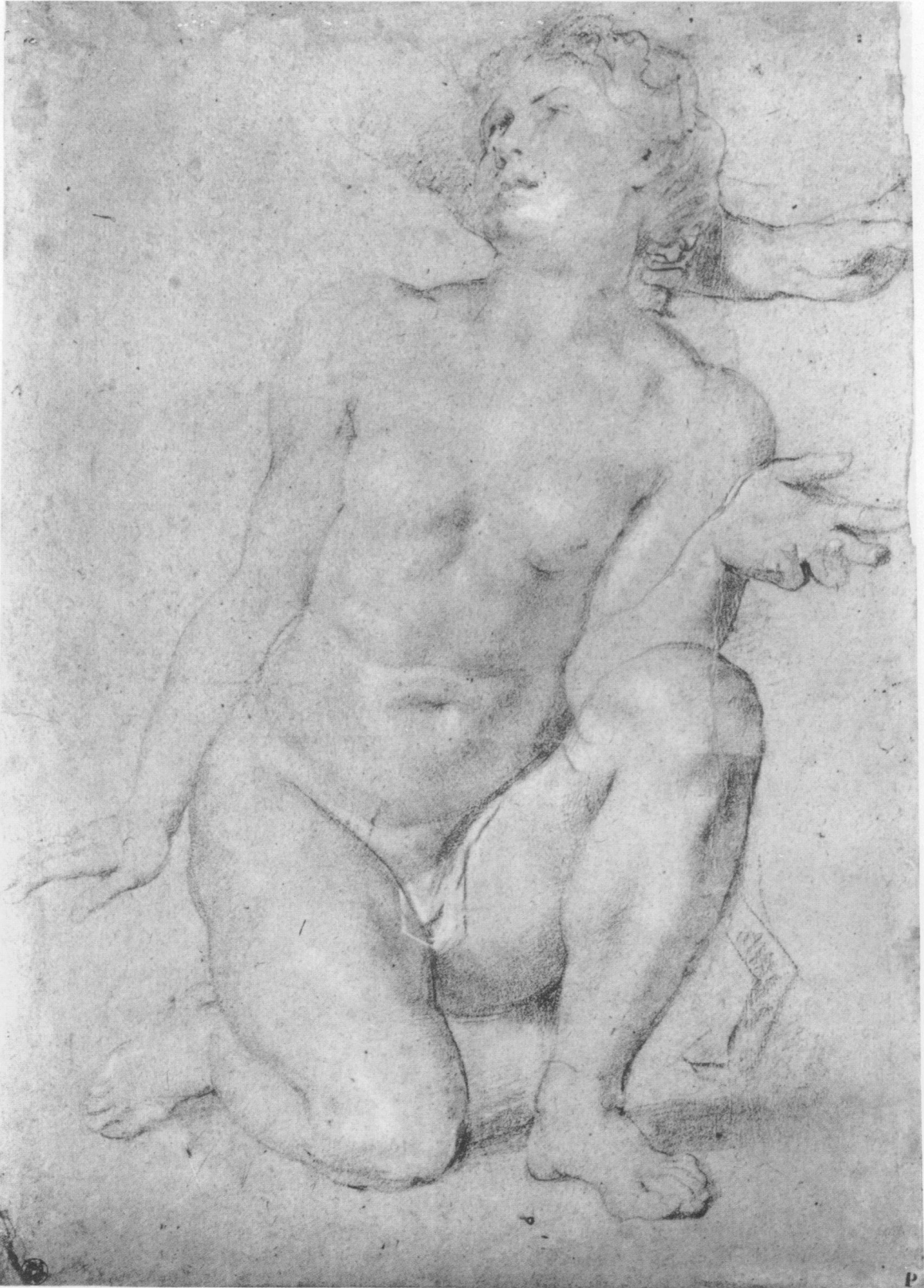
Afb. 28. Titiaan, *Diana en Callisto*, 1556-59, olieverf op doek, 187 x 205 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Afb. 29a. Titiaan, *Bacchanaal op Andros* (detail), 1523-24, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo del Prado, Madrid.



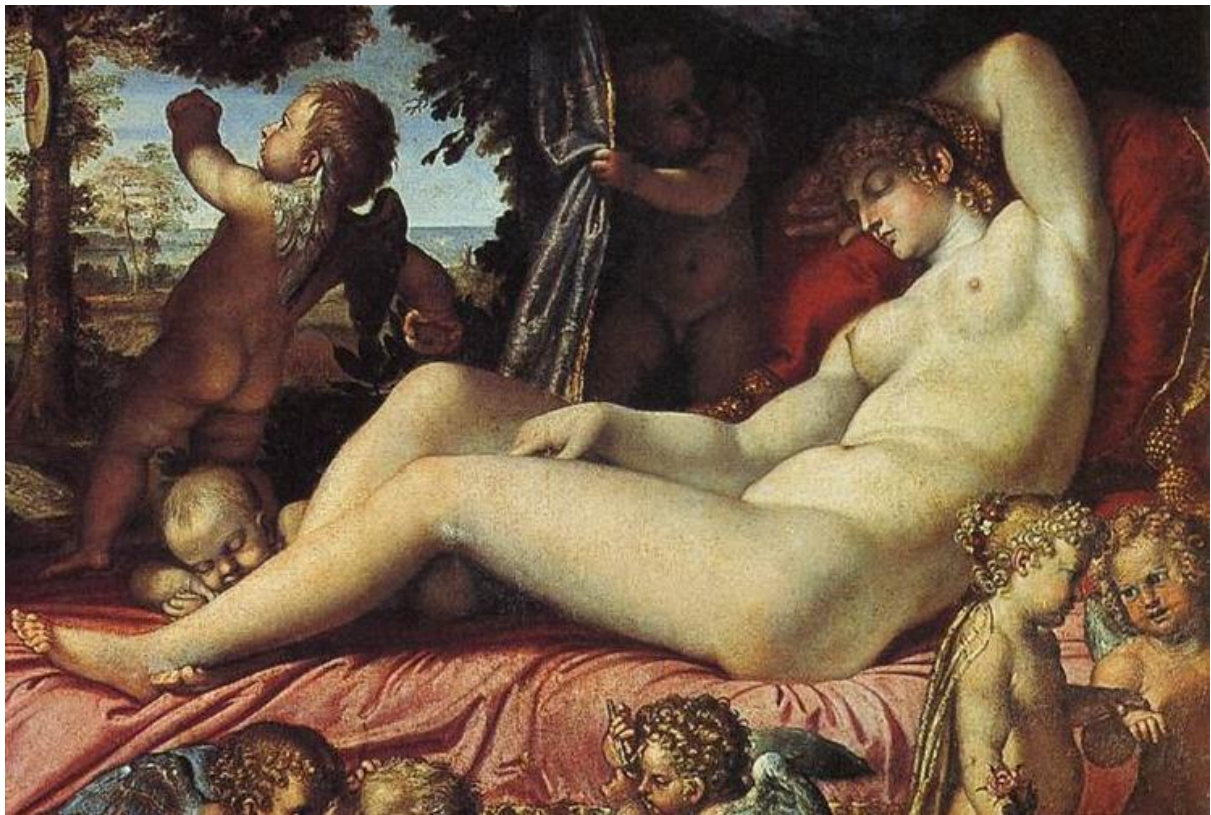
Afb. 29b. Peter Paul Rubens naar Titiaan, *Bacchanaal op Andros* (detail), ca. 1635, olieverf op doek, 200 x 215 cm, Nationalmuseum, Stockholm.



Afb. 30. Peter Paul Rubens, *Studie naar de hurkende Venus van Doidalsas*, ca. 1606, zwart krijt, Kupferstichkabinett, Berlijn.



Afb. 31. Annibale Carracci, *Studies voor de slapende Venus*, ca. 1602, zwart krijt met witte was en pen, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



Afb. 32. Annibale Carracci, *Slapende Venus* (detail), 1602, olieverf op doek, 190 x 328 cm, Musée Condé, Chantilly.



Afb. 33. Peter Paul Rubens, *De hermiet en de slapende Angelica*, 1626-28, olieverf op paneel, 43 x 66 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.