

2016

OWG Oude Kunst

Cassandra Sijtsma
3749959

[SCHILDERS IN BEELD]

De opkomst van het toegevoegde zelfportret binnen historiestukken in Nederland in de 16e eeuw.

In Nederland bestaat binnen de kunstwereld al zeer lang een grote waardering voor het portret als genre. Meer zo dan in andere landen werden schilders geroemd om de manier waarop zij het gelaat van hun opdrachtgever af konden beelden. Vanaf de late middeleeuwen komt ook het zelfportret op binnen het genre van de portretkunst. Waar voor het jaar 1400 in Noord Europa unieke gezichtstrekken van een individu en gelijkenis werden opgeofferd voor symbolische duidelijkheid en anonimiteit van ambachtslieden, werden nu werken gemaakt waarvan bekend is dat het de kunstenaar zelf moet voorstellen. Als men naar historiestukken van bijvoorbeeld Rembrandt van Rijn en Jan Steen kijkt, valt op dat deze grote Nederlandse schilders niet enkel autonome zelfportretten schilderden, maar hun gezicht ook toevoegden aan grotere taferelen, als figurant of personage in het afgebeelde verhaal, een fenomeen waar ons eigenlijk zeer weinig over bekend is.¹ Over de opkomst en functie van deze toegevoegde zelfportretten zijn nog geen zelfstandige onderzoeken gedaan. In de literatuur wordt het vaak enkel vluchtig genoemd in de beschrijving van de ontwikkeling van het autonome zelfportret als genre, maar wordt niet verder ingegaan op de redenen of zaken die invloed hadden op het ontstaan of de manier waarop dit type zelfportretten werden toegepast. Het is een onderwerp waar nog veel onderzoek naar dient te worden gedaan..

In dit stuk zal worden gekeken naar de opkomst van het toegevoegde zelfportret binnen historiestukken in Nederland rond 1500 en de mogelijke functie die het kan hebben gehad. Allereerst zal besproken worden welke verschillende vormen van toegevoegde zelfportretten we aantreffen in Nederlandse historiekunst. Daarna zal een analyse gemaakt worden van de opkomst van het toegevoegde zelfportret in Nederland: rond welke tijd worden de eerste voorbeelden hiervan geproduceerd en hoe heeft zich dit ontwikkeld? Hierna zal kort ingegaan worden op de invloed die de Italiaanse Renaissance hierop heeft gehad en tot slot zal de mogelijke functie van deze zelfportretten behandeld worden. De belangrijkste teksten waar hierbij naar gerefereerd zal worden, zijn de publicaties van het onderzoek van Micha Leeflang, de huidige conservator van het Catharijneconvent, naar de Hollandse schilder Joos van Cleve, die relatief vaak een assiserend zelfportret toevoegde aan zijn werk

¹ T. van der Waals, *Jan Steen, schilder en verteller*, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum, Amsterdam en The National Gallery of Art, Washington, 1996.

De verschillende soorten toegevoegde zelfportretten

Aan de hand van ons bekende 17e-eeuwse voorbeelden, kan er onderscheid worden gemaakt tussen drie verschillende groepen zelfportretten binnen historiestukken wat betreft de plaatsing en de handeling van de schilder binnen het afgebeelde verhaal, die zich in de loop der tijd hebben ontwikkeld:

1) Het passieve zelfportret: De schilder is aanwezig bij het tafereel als figurant, vaak ergens in de achtergrond of aan de zijkant, maar voert verder geen handeling uit. Hij is vaak te herkennen aan een blik die eerder naar het publiek lijkt te gaan dan naar wat zich voor hem afspeelt, of aan het feit dat hij enigszins afgezonderd staat van de menigte. Een voorbeeld hiervan is *Historiestuk met zelfportret van de schilder van Rembrandt van Rijn* (zie afb.1). Dit is de meest voorkomende vorm van een zelfportret binnen historiestukken.

2) Het assisterende zelfportret: De schilder is aanwezig bij het tafereel als figurant, maar voert wel een handeling uit. Hij is hierbij niet de hoofdrolspeler in het verhalende tafereel, maar is wel bezig met iets, of maakt gebaren met betrekking tot de andere figuren die wel een rol hebben in het verhaal. Er zijn verschillende handelingen die vaker voorkomen dan andere: schilders beelden zichzelf vaak af terwijl zij water of andere drank schenken voor andere personages, of muziek spelen. In de Nederlanden, waar komische genrestukken vrij snel populair zouden worden, gaven schilders zichzelf vaker een komische rol dan in Italië². Voor voorbeelden kan men kijken naar werk van Jan Steen, waarin de schilder meer dan eens feestend is afgebeeld, of de toeschouwer een uitnodigende hand toereikt (zie afb. 2). De waterschenker komt het meest voor op afbeeldingen van het laatste avondmaal, of op andere tafereelen waar een feestelijk banket werd bijgewoond.

3) Het Portret Historië: De schilder is afgebeeld als een historische, bijbelse of mythologische figuur en speelt een directe rol in het verhalende tafereel. Een voorbeeld hiervan is het *de Oprichting van het Kruis*, eveneens door Rembrandt van Rijn, waarin hij zichzelf de plaats geeft van één van de beulen van Christus, die helpt het kruis omhoog te tillen (zie afb. 4). Dit soort zelfportret gunt de schilder de grootste rol en kwam het minst vaak voor. De Heilige Lucas schildert de Madonna is één van de uitgebeelde verhalen waarin dit soort zelfportret het meest benut werd.

² M. Westerman, *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1998, pp. 255-267.

De opkomst van het zelfportret in Nederland

Het is opmerkelijk dat de opkomst van de zelfportretkunst in Nederland, zij het autonoom of assistierend, pas rond 1500 plaatsvond en zich vanaf toen verspreidde. Het oudst bekende autonome en gesigioneerde zelfportret is dat van Israhel van Meckenem en zijn vrouw Ida uit 1490 (zie afb. 5).³ Lange tijd werd gedacht dat dit te maken had met de uitvinding van de glazen spiegel aan het einde van de 15e eeuw, waardoor schilders voor het eerst hun eigen gezicht nauwkeurig konden bestuderen.⁴ Deze theorie klopt echter hoogstwaarschijnlijk niet; hoewel het wellicht enige invloed zou kunnen hebben gehad, zijn er inmiddels voorbeelden bekend van schilders die zelfportretten hebben gemaakt waarbij zij andere hulpmiddelen gebruikten om een gelijkenis te krijgen, die voor 1500 ook voor handen waren. Voorbeelden hiervan zijn het *zelfportret in een convexe metaal spiegel* van Parmigianino, gedateerd 1524, en het *Arnolfini portret* van Jan van Eyck, gedateerd 1434 (zie afb. 6, 7). De kunstenaar was dus niet geheel vreemd met zijn eigen gelaat voordat glazen spiegels op de markt kwamen, en had voor 1500 ook zelfportretten kunnen produceren.

Vergeleken met autonome zelfportretten, zijn er vrij weinig assisterende zelfportretten gemaakt, en de opkomst van beide vormen zelfportret verloopt gelijktijdig. Maar toch kan aan de hand van een aantal voorbeelden de opkomst van assisterende zelfportretten en een ontwikkeling in verschillende vormen hiervan worden aangetoond in de eerste helft van de 16e eeuw in Nederland.

Nog voordat historiestukken als prestigieus genre in de Nederlanden opkwamen, hebben schilders zich al vaak afgebeeld als de heilige Lucas die de Madonna schildert. Hoewel betwijfeld kan worden of dit technisch gezien een historiestuk kan worden genoemd omdat er geen verhalend tafereel wordt afgebeeld met een groot aantal figuren en enkel telt als portret van de schilder, moet dit toch worden meegeteld als voorloper van het assistierend zelfportret: de schilder nam de plaats in van een heilige waarmee hij zich associeerde (zie afb. 9). Invloed voor dit soort schilderijen kwam voornamelijk uit Duitsland in de tweede helft van de 15e eeuw.⁵

Het is moeilijk te bepalen wanneer het eerste assisterende zelfportret binnen een historiestuk in Nederland geschilderd werd, vanwege de simpele redenen dat er van weinig schilders uit die tijd bekend is hoe zij eruit zagen, en dat er weinig over gedocumenteerd is. Er kan niet met zekerheid gezegd worden of de ons vroegst bekende voorbeelden van toegevoegde zelfportretten ook echt de eerste in hun soort waren in Nederland, omdat er geen bronnen overgeleverd zijn uit die tijd die dit bevestigen. Wel zijn er voorbeelden van portretten van voor 1500 te noemen waar over

³ M. Leeftang, *Joos van Cleve. A sixteenth-century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout 2015, p. 57.

⁴ J. Hall, *the self portrait. A cultural history*, Londen 2014, pp. 30-49.

⁵ Hall 2014 (zie noot 3), pp. 56-58.

gediscussieerd kan worden of er wel of niet een zelfportret in verwerkt is, omdat de gelaatstreken van de schilder niet bekend zijn, maar de houding van de figuur in kwestie overeenkomt met figuren op schilderijen van een latere datum waarvan zeker is dat het de schilder voor moet stellen, en waarvan later bleek dat dit kenmerkende houdingen en gebaren waren voor dit type zelfportret. Een voorbeeld hiervan is de *Kruisdraging* van Hieronymus Bosch (zie afb. 10).⁶ Op dit schilderij staat links onder in de hoek, achter de bewakers die één van de twee moordenaars naar zijn kruis brengen, een figuur nog net in beeld. Hij draagt een donker hoofddeksel en lijkt de toeschouwer aan te kijken. Assisterende zelfportretten binnen verhalende taferelen zijn vaak te herkennen aan deze blik: de schilder is de enige die zich "bewust" is van het publiek. Hij heeft immers het schilderij gemaakt zodat het aanschouwd kan worden. De figuur op het schilderij van Bosch voert verder geen handeling uit die het verhaal op de afbeelding bijstaat, een tweede kenmerk van een zelfportret. Toch kan in dit geval niet met zekerheid gezegd worden dat dit ook echt de schilder voor moet stellen.

Na 1500 beginnen Nederlandse schilders hun naam te koppelen aan zelfportretten, en wordt duidelijker gemaakt dat een figuur wel of niet de schilder moet voorstellen. De schilder staat nog steeds vaak afgezonderd van de figuren die relevant zijn voor het verhaal, maar meer in beeld dan op het voorheen genoemde werk van Hieronymus Bosch. Op het *Altaarstuk van de Bewening* uit 1520 van Joos van Cleve (zie afb. 11) is een extra figuur aanwezig bij het Laatste Avondmaal, waarvan bekend is dat het de schilder zelf moet voorstellen.⁷ Deze figuur staat aan de linkerkant van de tafel en schenkt water. De handeling die deze figuur uitvoert is weliswaar bescheiden, maar geeft de schilder een rol in het verhaal die zelfportretten voorheen niet leken te hebben. Hierin zien we de opkomst van het assisterende zelfportret, naast het eerder genoemde passieve zelfportret.

Joos van Cleve heeft in zijn carrière meerdere zelfportretten toegevoegd aan zijn werk, en elk van deze zelfportretten is uniek in houding en handeling. Een eerder voorbeeld van een zelfportret van Van Cleve binnen een groter geheel dat in opdracht geschilderd was, is het altaarstuk van de heilige St. Reinhold (zie afb. 13). Dit werk toont als hoofdtafereel scènes uit het leven van Maria. Het is in 1516 voltooid voor het Reinhold broederschap en opgehangen in de Onze Lieve Vrouwekerk in Gdansk.⁸ Het hoofdtafereel met het leven van Maria was enkel op zondagen en feestdagen te zien, wanneer het gevleugelde retabel geopend was. Het portret van de schilder is echter niet te zien tussen de andere figuren, maar op de achterkant van één van de vleugels. Van Cleve heeft zichzelf

⁶ P. Gerlach, 'Jeroen Bosch zelfportretten', in: *Brabantia* 24 (1975) nr. 2 (maart), pp. 51-55.

⁷ M. Leeflang, *Uytnemende schilder van Antwerpen. Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*, Groningen 2007.

⁸ M. Leeflang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve and his Workshop: New Insights into the Influence of Albrecht Dürer on the Working Process*, Groningen 2006, pp. 15-42.

afgebeeld als de heilige Reinhold, de belangrijkste heilige voor het broederschap. Omdat het retabel vaker gesloten was dan geopend, zagen bezoekers van de kerk vaker het gezicht van de schilder dan Maria, wat bijzonder is. Dit werk kan gecategoriseerd worden als een Portret Historié.

In een werk van Maarten van Heemskerck van 16 jaar later, *De Heilige Lucas schildert de Madonna*, kan een ander soort zelfportret worden opgemerkt (zie afb. 14).⁹ Op dit schilderij zijn vijf figuren te zien. Volgens een legende zou de heilige Lucas de enige persoon zijn die Maria en haar kind naar het leven geschilderd heeft. Hij was vanwege deze reden de patroonheilige van het schildersgilde in menig middeleeuwse Nederlandse stad. Veel zelfportretten die ons bekend zijn van schilders uit de late middeleeuwen tonen dit onderwerp, met de schilder in de rol van de heilige Lucas. Van Heemskerck heeft hier echter voor een andere aanpak gekozen. Naast Maria met het Christuskind en de heilige Lucas, zijn nog twee andere figuren te zien: een engel die een toorts vast heeft en Maria bij lijkt te schijnen, en een gelauwerde figuur achter Lucas, die over zijn schouder meekijkt en iets lijkt te zeggen. Deze figuur is een zelfportret van Van Heemskerck, waarop hij zichzelf afgebeeld heeft als dichterlijke inspiratie. Deze figuur komt niet voor in de legende over de heilige Lucas, maar toont wel interactie met de hoofdpersonages. Er is weinig gedocumenteerd over dit portret, maar door overeenkomsten met andere schilderijen waarvan zeker is dat Van Heemskerck zichzelf heeft afgebeeld, wordt dit schilderij in de literatuur als een zelfportret gecategoriseerd.¹⁰

Een opmerkelijk voorbeeld van een zelfportret binnen een historiestuk is Het Laatste Avondmaal van Willem Key, uit 1555 (zie afb. 15).¹¹ Dit schilderij is in opdracht gemaakt voor de Grote Kerk in Dordrecht, waar het na voltooiing opgehangen is in de Johannes de Evangelistkapel. Op dit schilderij is de bekende scène van het Laatste Avondmaal te zien, waarop veertien figuren te zien zijn: Christus en de twaalf apostelen, en nog een extra figuur rechtsonder in de hoek, die vergezeld wordt door een hond. De apostelen zijn in oproer en praten met elkaar. Van de extra figuur in de hoek is bekend dat het de schilder zelf voor moet stellen. Hij zit afgezonderd van de andere figuren en voert geen handeling uit, maar werpt een blik over zijn schouder in de richting van de toeschouwer. Op zichzelf is dit voorbeeld niet bijzonder: het is een duidelijk voorbeeld van een zelfportret binnen een historiestuk. Er is echter een tweede, latere versie bekend van het Laatste Avondmaal van Willem Key waarop de compositie vrijwel identiek is, maar de schilder niet aanwezig is als extra figurant (zie afb. 16). Dit betekent dat het belang voor de aanwezigheid van de schilder op het schilderij niet voor elke opdrachtgever hetzelfde was.

⁹ R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlijn 1980, p. 109.

¹⁰ Zoals bijvoorbeeld *Zelfportret in Rome met het Colosseum* uit 1553.

¹¹ G.J. Hoogewerff, 'Werken van Willem Key', in: *Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art* 17 (1947-1948), p. 41-49.

Zoals voorheen al genoemd is, zou het fenomeen van het zelfportret binnen historiestukken (en later ook in genrestukken) blijven bestaan lang tot in de 17e eeuw. Schilders genoten een vrijere status en vulden hun composities vaker op met zelfportretten of gelijkenissen van mensen die zij kenden. Voorbeelden zijn te vinden bij de jonge Rembrandt en menig ander.¹²

Gezien het opkomende humanistische gedachtegoed, dat zich in de renaissance vanuit Italië verspreidde door de rest van Europa¹³, veel invloed heeft gehad op de ontwikkeling van de manier hoe kunstenaars en opdrachtgevers over het intellect en de waarde van de kunstenaar als individu dachten, zou een logische conclusie zijn dat er een chronologische volgorde zit in de frequentie waarin de drie soorten toegevoegde zelfportretten die in hoofdstuk 1 zijn genoemd, zijn toegepast: in het passieve zelfportret is de schilder aanwezig, maar niet belangrijk genoeg in het schilderij om deel uit te maken van het verhaal. In het assisterende zelfportret is de schilder aanwezig en groeit zijn rol met de toevoeging van een handeling of interactie met andere figuren. Tot slot maakt de schilder het Portret Historié een belangrijk deel uit van het verhaal zelf, in de rol van één van de personages. In deze volgorde lijkt de rol van de schilder toe te nemen naarmate men meer waarde begon te hechten aan de schilder als individu en als gerespecteerd intellectueel. De toepassing van de drie soorten assisterende zelfportretten verloopt echter niet langs een patroon dat zich dermate geleidelijk ontwikkelt; Vanaf het begin worden de drie soorten door elkaar gebruikt.

Bovendien is het eerder genoemde Portret Historié van Joos van Cleve als de heilige Reinhold eerder geschilderd dan Het Laatste Avondmaal van Willem Key, waarin hij enkel een stille figurant is. Ook is het zelfportret van Willem Key in een tweede versie van het Laatste Avondmaal verwijderd, waarschijnlijk omdat er bezwaar was gemaakt tegen de aanwezigheid van de schilder in de eerste versie. De rol van de schilder is dus niet een gestaag groeiende variabele, waarbij de waarde van zijn handelingen binnen het verhaal dat afgebeeld is op het schilderij toenemen met de tijd, vanwege het humanistische gedachtegoed dat de kop opstak. Er zitten variaties in, en er zijn dus mogelijk meerdere redenen die een schilder in gedachte hield als hij een keuze moest maken voor de plaatsing en handeling van zijn zelfportret binnen een historiestuk.

¹² C. White & Q. Buvelot, *Rembrandt Zelf*, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag en The National Gallery, Londen, 1999-2000.

¹³ J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, Londen 1998, pp. 19-23/35-40.

De invloed van Italië

In Italië werd het toevoegen van zelfportretten in verhalende afbeeldingen al eerder in de praktijk gebracht dan in Nederland. Het assiterende zelfportret werd in Italië opnieuw geïntroduceerd naar aanleiding van antieke teksten van Plinius, waarin beschreven werd hoe bekende schilders zichzelf afbeeldden.¹⁴ Omdat de kunstenaars uit de Italiaanse Renaissance de kunst uit de antieke Oudheid als de ultieme schoonheid beschouwden en deze trachtten te overtreffen, namen zij dit gebruik aan en begonnen zichzelf af te beelden in grotere taferelen. Bekende voorbeelden zijn bijvoorbeeld Rafael in *De School van Athene* en Mantegna in het *Gozaga Court fresco*. Een minder bekend, maar ouder voorbeeld is *De aanbidding van de Wijzen* door Botticelli (zie afb. 17).¹⁵ Dit schilderij toont in de rechterhoek een afgezonderde figuur die de toeschouwer recht lijkt aan te kijken, vrijwel identiek aan de eerder genoemde stille figuranten uit Nederlandse historiestukken. Deze figuur is Botticelli zelf. Het schilderij dateert uit 1475, circa 25 jaar voordat het gebruikelijker werd in de Nederlanden om een zelfportret toe te voegen aan grotere werken. Een ander bekend voorbeeld van voor het jaar 1500 is één van de fresco's van de hand van Ghirlandaio in de Turnabuoni kapel, de *verstoting van Joachim uit de tempel* (zie afb. 18). In de hoek rechts onder is een groep figuren afgebeeld waarvan er één over zijn schouder de toeschouwer aankijkt. Deze figuur is Ghirlandaio zelf. Deze fresco's zijn door Ghirlandaio en zijn atelier aangebracht tussen 1485 en 1490. Het gebruik is dus eerst opgekomen in Italië en het heeft daarna een tijdje geduurd voordat het oversprong naar het Noorden.

Om dit gebruik over te nemen van Italië, moest in Noord Europa het beeld dat men had van kunstenaars als individu veranderen. Een schakelstuk in deze ontwikkeling was waarschijnlijk Albrecht Dürer. De schilder uit Nüremburg was door zijn reis naar Italië in 1494 volledig beïnvloed door de manier van schilderen en de manier waarop men in Italië omging met de idee van de kunstenaar als intellectueel.¹⁶ Hij was één van de eerste Noorderlingen die zijn eigen gezicht frontaal heeft afgebeeld als hoofdonderwerp van een schilderij. Dürer heeft naast de bekende zelfportretten ook assiterende zelfportretten geschilderd, bijvoorbeeld op het Rozenkrans altaar, dat hij voltooide in 1506 (zie afb 20). Op de achtergrond is een figuur makkelijk te identificeren als Dürer zelf: Niet alleen heeft hij dezelfde lange, gouden haren en de gelaatstrekken die bekend zijn van Dürers autonome zelfportretten, ook kijkt hij de toeschouwer aan en heeft een cartouche vast waarop geschreven staat dat hij de maker was van het werk en hoe lang het ongeveer geduurd heeft om het te voltooien. Dit cartouche toont dat het voor Dürer uitermate belangrijk was dat mensen de figuur

¹⁴ Hall 2014 (zie noot 3), pp. 75-101.

¹⁵ P. Bonafouxm, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève 1984, pp. 24-25.

¹⁶ P. Schuster, *Melencolia 1. Dürer's Denkbild*, Berlijn 1991, pp. 297-298.

zouden kunnen identificeren als de schilder, en dat de opdrachtgever dit toestond. Deze manier van een zelf portret toevoegen aan een groter geheel was hem dus bekend. Wellicht had hij dit afgekeken van zijn grote Italiaanse inspiratiebron Rafael, die in menig groot werk portretten van zichzelf heeft toegevoegd.¹⁷ Het is bekend dat de twee kunstenaars schriftelijk contact hebben gehad en elkaar zelfs werk van eigen hand hebben toegestuurd als teken van respect. Het werk dat Dürer Rafael heeft toegestuurd was een zelfportret, wat hoogst ongebruikelijk was, en toont dat Dürer een merkwaardige en vernieuwende kijk had op de waarde van het zelfportret als onderwerp. Wat Dürer bijzonder maakt, is dat hij zich toegewijd heeft aan de prentkunst, waardoor zijn kunst vanaf een vroeg stadium door heel Europa verspreid werd.¹⁸ De combinatie van deze hoge oplage die onder veel ogen gebracht kon worden en de uitmuntende vaardigheden van de kunstenaar, zorgde ervoor dat zijn naam en zijn manier van werken in heel Europa bekend waren. Veel kunstenaars waren in het bezit van sommige van zijn prenten en waren bekend met zijn blik op de wereld. Dit is ook duidelijk zichtbaar in het eerder genoemde werk van Van Cleve, waar uit de compositie en houding van verschillende figuren op het Reinhold altaarstuk duidelijk is dat hij menig van deze prenten in zijn bezit moet hebben gehad.¹⁹ Van Cleve en Dürer hebben elkaar waarschijnlijk ontmoet in Antwerpen toen zij daar beiden aanwezig waren voor de verering van Dürer door het Lucasgilde. Er kan niet met zekerheid gezegd worden dat Van Cleve op deze manier in aanraking is gekomen met Dürer, omdat hier verder geen documentatie over bestaat, maar het feit dat zij zich beiden in dezelfde plaats bevonden toen er een groot feest voor Dürer aan de gang was, maakt dat wel waarschijnlijk. Het is ook bekend dat Dürer een reis door Nederland heeft gemaakt en op deze manier zijn invloed daar heeft kunnen vergroten. Als kunstenaars via zijn prenten bekend waren met het gedachtegoed van Dürer, zou kunnen verondersteld worden dat zij indirect ook beïnvloed zijn door de mening van Italiaanse renaissance schilders wat betreft de waarde van het zelfportret.

De portretten van Dürer zijn geschilderd en niet uitgebracht in prent, waardoor voor dit argument ervan moet worden uitgegaan dat schilders geïnteresseerd waren in de persoon die verantwoordelijk was voor de prenten en niet enkel de afbeelding op de druk. Als kunstenaars in het bezit waren van prenten van Dürer en hem niet persoonlijk gesproken hebben, kan dan worden aangenomen dat zij bekend waren met zijn manier van denken? Er zijn in de loop der tijd meerdere schilders naar Italië gereisd om kennis te maken met de steeds beroemdere renaissance kunst die daar geproduceerd werd, maar geen van hen heeft het genre van het zelfportret in Noord Europa zo sterk beïnvloed als Albrecht Dürer, die pionier was voor het archetype van de kunstenaar als genie

¹⁷ E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, pp. 107-131. Zie bijvoorbeeld *De School van Athene*.

¹⁸ G. Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy*, Londen 2002, pp.9-16/223-226.

¹⁹ Leeflang 2006 (zie noot 7), pp. 15-42.

achter de meesterwerken in Noord Europa. Invloedrijke kunstenaars zoals Dürer en Jan van Scorel hebben naast directe invloed door middel van hun eigen werk, waarschijnlijk ook invloed gehad op het aantal kunstenaars dat uiteindelijk naar Italië zou reizen en hun zelfbeeld en gedachten over de waarde van de kunstenaar binnen de maatschappij daar zou her-evalueren.

De functie van het assiserende zelfportret

Wat is de reden dat Nederlandse schilders opeens interesse kregen in het toevoegen van een zelfportret aan verhalende taferelen? Welke zaken hadden invloed op deze beslissing?

In Italië gebruikten schilders zoals Ghirlandaio toegevoegde zelfportretten om zich te kunnen liëren aan belangrijke mecenen zoals de Medici familie. Hun sociale status ging hierdoor omhoog en zij konden waardering en meer toekomstige opdrachten verwachten. Het was een teken van hun groeiende sociale netwerk. In Italië hebben schilders dus al eerder over de functie van hun eigen gelaat binnen hun werk nagedacht.

Dit lijkt echter niet altijd het geval te zijn bij Nederlandse schilders. Mecenaat door één familie was minder gewoonlijk. Waarom zouden Nederlandse schilders dan een zelfportret toevoegen aan historiestukken?

Micha Leeflang noemt deze mogelijke redenen in haar uitvoerige onderzoek naar Joos van Cleve en verschillende invloeden op diens werk.²⁰ Van Cleve is een bijzonder geschikte schilder om als voorbeeld te nemen voor dit soort onderzoek; in zijn oeuvre zijn verschillende voorbeelden te vinden van assiserende zelfportretten, elk op een belangrijk werk dat in opdracht is gemaakt. Naast werken met een monogram, zijn er vijf werken bekend waarop dezelfde man is afgebeeld die de toeschouwer lijkt aan te kijken, wat menig kunsthistoricus heeft doen concluderen dat het hier om zelfportretten moet gaan. Mevrouw Leeflang spreekt hier van crypto-portretten. Op elk van deze assiserende zelfportretten voert van Cleve een andere handeling uit; op het *Reinhold Altaar* uit 1516 is hij afgebeeld als de heilige zelf, op *Het Altaarstuk van de Bewening* uit 1520 is hij enkel een dienaar die de glazen van de hoofdpersonages vult met een kruik en op beide versies van *De Aanbidding der Wijzen*, de eerste uit 1517 en de tweede uit 1526, is hij een stille figurant die geen handeling uitvoert. Het feit dat één schilder verschillende keren een assiserend zelfportret heeft toegepast binnen een historiestuk in dezelfde tijdsperiode, maar niet ieder keer op dezelfde manier, betekent dat er meer factoren een rol speelden bij de beslissing om een assiserend zelfportret toe te voegen en op welke manier. Van de grote altaarstukken van Van Cleve is bekend dat de figuren die

²⁰ Leeflang 2015 (zie noot 2), pp. 49-57.

later zelfportretten zouden worden, op de ondertekening anders zijn afgebeeld: de gelijkenis met de schilder ontbreekt en de houdingen waren anders. Materiaaltechnisch onderzoek heeft aangetoond dat de zelfportretten zijn toegevoegd in een later verfstadium. Van Cleve heeft gewacht met de toevoeging tot de rest van het schilderij vrijwel compleet was. Dit zou kunnen betekenen dat hij enkel een zelfportret wilde hebben op werken die hij als zijn beste beschouwde en waarvan hij dacht dat potentiële nieuwe opdrachtgevers het zouden opmerken.²¹ Van werken waar leerlingen uit zijn atelier aan hadden meegewerkt, wilde hij wellicht eerst de kwaliteit van het eindproduct beoordelen voor er zijn gelijkenis aan toe te voegen als ware het een signatuur.

Een tweede factor is de opdrachtgever. Om een eigen gelijkenis toe te kunnen voegen, had de schilder toestemming nodig van de opdrachtgever. De toenemende waarde van de schilder als intellectueel, een idee dat zich verspreidde vanuit het humanistische gedachtegoed dat in de renaissance opkwam in Italië, had invloed op hoe de opdrachtgever de schilder zag. Vanaf het moment dat schilders begonnen met het signeren van hun werk en het verkrijgen van faam voor hun kunsten als individueel genie, in plaats van anoniem te opereren als ambachtsman, werd het aantrekkelijk om te kunnen pronken met werken van bekende kunstenaars. De aanwezigheid van de kunstenaar zelf binnen het tafereel op het schilderij garandeerde de kwaliteit van zijn hand of zijn atelier, en maakte toeschouwers ervan bewust dat het werk van een bekende naam afkomstig was.

Niet alleen opdrachtgevers pasten zich aan de manier waarop mensen de kunstenaar waardeerden aan. Schilders zelf werden zich ook steeds meer bewust van hun groeiende sociale status in de maatschappij.²² Wellicht toonden zij zichzelf graag in hun afbeeldingen om te benadrukken dat zij het brein waren achter de creatie waar mensen hen voor zouden bewonderen. Een voorbeeld dat dit zou kunnen illustreren is de eerder genoemde Lucasmadonna van Maarten van Heemskerck. Van Heemskerck heeft zichzelf niet afgebeeld als stille figurant, of als één van de heiligen, maar als dichterlijke inspiratie, een intellectueel man. Dit is te zien aan de lauwerkrans die hij op zijn hoofd draagt. Hij lijkt haast de heilige Lucas te inspireren, of de reden te zijn voor diens lust tot schilderen. Van dit schilderij is bekend dat het niet in opdracht is gemaakt; Het schilderij was een geschenk voor het Lucasgilde waar Van Heemskerck lid van was, alvorens hij vertrok naar Italië. Er was dus geen opdrachtgever die heeft kunnen vragen naar een afbeelding van de schilder om mee te kunnen pronken tegenover gasten.²³ Het was een bewuste keuze van de schilder zelf om voor te

²¹ C. Scaillierez, 'Die Porträtkunst Joos van Cleves', in: P. van den Brink (red.), *Leonardo des Nordens. Joos van Cleve*, tent. cat. Aachen (Suermondt-Ludwig-Museum) 2011, pp. 86-92.

²² M. Winner, *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, pp. 191-192.

²³ Grosshans 1980 (zie noot 8), p. 109.

komen op de afbeelding, omdat hij van mening was dat hij een bijdrage had geleverd aan de creatie van de voorstelling en dit ook bekend mocht zijn.

Conclusie

De opkomst van het assisterende zelfportret in Nederland rond 1500 is vrijwel zeker te danken aan de ontwikkelingen in de schilderkunst en positie van de kunstenaar in Italië en de bewondering die Noordelijke kunstenaars hierdoor hadden voor hun Italiaanse collega's. In Nederland zou dit uiteindelijk leiden tot het opbloeien van het zelfportret als genre in het algemeen en een grotere waardering van publiek en opdrachtgevers voor degene die verantwoordelijk was voor de creatie van cultureel erfgoed. Drie verschillende soorten zelfportretten kunnen worden aangewezen binnen historiestukken in Nederland: Het passieve zelfportret, het assisterende zelfportret en het portret historiae. Deze vormen geven een ontwikkeling aan in hoe aanwezig een schilder mocht zijn in zijn eigen werk, in tegenstelling tot middeleeuwse kunst, waar individuele gelaatstreken en signatuur opgeofferd werden en kunstenaars grotendeels anoniem bleven. Er zouden verschillende redenen kunnen zijn voor het toevoegen van een assisterend zelfportret, waaronder de garantie van kwaliteit, de indirecte signatuur, de waardering van de opdrachtgever en de mogelijkheid die dit hem gaf te pronken met werk van een bekende naam, en het benadrukken van de schilder als meer dan enkel een ambachtsman. Ondanks dit, zijn er echter weinig assisterende zelfportretten geproduceerd in vergelijking tot autonome zelfportretten. De ontwikkeling van het autonome zelfportret als genre wordt hierdoor in de literatuur zeer vaak aangekaart, maar aan het relatief bescheiden assisterende zelfportret zijn weinig teksten in hun volledigheid gewijd. Ze worden soms enkel kort genoemd en niet beschreven als de belangrijke eerste stap in de richting van een nieuwe waardering van de kunstenaar als individu. Het is waar dat het autonome zelfportret rond vrijwel dezelfde tijd opkwam en daarom vaker gezien wordt als symbool voor dit fenomeen. Toch is er nog genoeg ruimte voor verder waardevol onderzoek naar de precieze redenen waarom kunstenaars voor bepaalde vormen van zelfportretten kozen binnen historiestukken en wellicht hoe de Italiaanse invloeden wat betreft dit bepaalde onderwerp individuele schilders in Nederland bereikt hebben. Dit stuk was een verkennend onderzoek, en heeft verschillende startpunten aangekaart voor mogelijk verder onderzoek, dat meer inzicht zou kunnen geven in dit onderwerp.

Bijlagen



Afb. 1. Rembrandt van Rijn, *Historiestuk met zelfportret van de schilder*, 1626, olieverf op paneel, 90.1x121.3, Lakenhal, Leiden.



Afb. 2. Jan Steen, *De Prinsjesdag*, 1665, olieverf op paneel, 46 x 62,5, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 3. Jan Steen, *zelfportret op De Prinsjesdag (detail)*.



Afb. 4. Rembrandt van Rijn, Oprichting van het Kruis, 1633, olieverf op paneel, Alte Pinacothek, München.



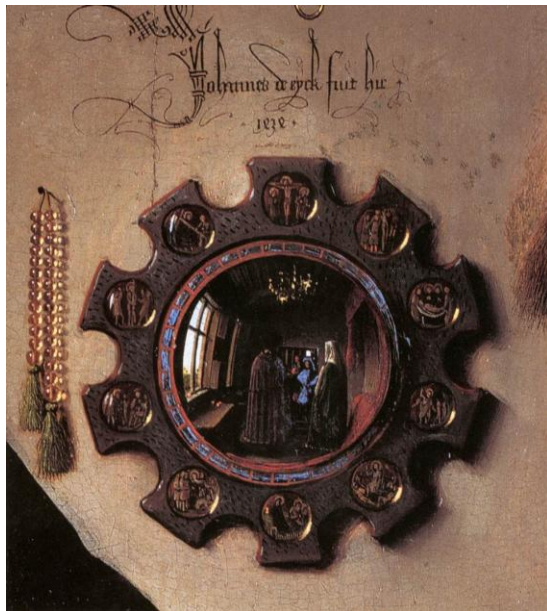
Afb. 5. Israhel van Meckenem, *Zelfportret van Israhel van meckenem en zijn vrouw Ida*, 1490, gravure, 13.3 x 17.9, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Afb. 6. Parmigianino, *Zelfportret in een convexe metaal spiegel*, 1524, olieverf op paneel, 24,4 diameter, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



Afb. 7. Jan van Eyck, *Arnolfini portret*, 1434, olieverf op paneel, 85.3 x 60.9, National Portrait Gallery, Londen.



Afb. 8. Jan van Eyck, *Arnolfini portret (detail)*.



Afb. 9. Derick Baegert, *De Heilige Lucas schildert de Madonna*, 1470, olieverb op paneel, Westfäähliches Landesmuseum, Münster.



Afb. 10. Hieronymus Bosch, *Kruisdraging*, ca. 1480, olieverf op paneel, 57 x 32, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



Afb. 11. Joos van Cleve, *Altaarstuk van de Bewening*, 1520, olieverf op hout, Louvre, Parijs.



Afb. 12. Joos van Cleve, *Laatste Avondmaal* (detail van *Altaar van de Bewening*), 1520.



Afb. 13. Joos van Cleve, *Reinhold altaar (detail)*, 1516, olieverf op paneel, Nationaal Museum, Warschau.



Afb. 14. Maarten van Heemskerck, *Heilige Lucas schildert de Madonna*, 1532, olieverf op paneel, 168 x 235, Frans Hals Museum, Haarlem.



Afb. 15. Willem Key, *Het Laatste Avondmaal*, 1555, olieverf op paneel, 150 x 226, Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afb. 16. Willem Key. *Het Laatste Avondmaal*, ca. 1560-1599.



Afb. 17. Botticelli, *Aanbidding der Wijzen*, 1475, tempera op paneel, 111 x 134, Galleria degli Uffizi, Florence.



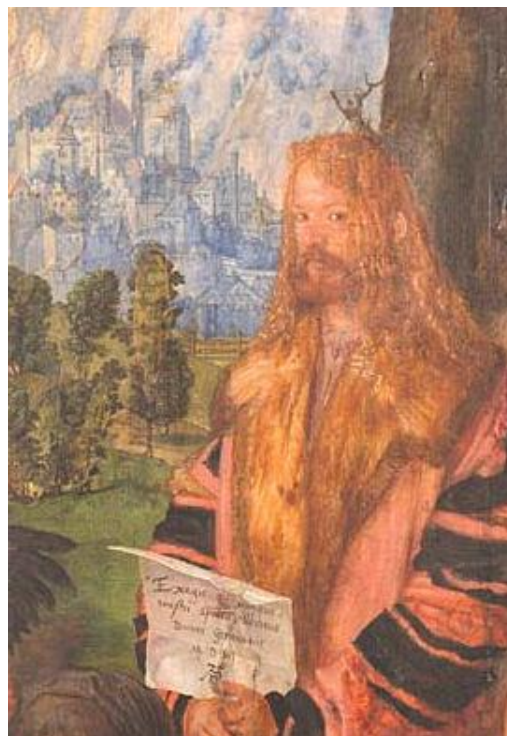
Afb. 18. Ghirlandaio, *Verstoting van Joachim uit de tempel*, Turnabuoni kapel, 1485-1490, fresco, Florence.



Afb. 19. Ghirlandaio, *De Verstoting van Joachim uit de Tempel* (detail).



Afb. 20. Albrecht Dürer, *Rozenkrans altaar*, 1506, olieverf op paneel, 162 x 194,5, Národní Galerie, Praag.



Afb. 21. Albrecht Dürer, *Rozenkrans altaar* (detail).

Literatuurlijst

Bartrum, G., *Albrecht Dürer and his legacy*, Londen 2002.

Bonafouxm, P., *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève 1984.

Gerlach, P., 'Jeroen Bosch zelfportretten', in: *Brabantia* 24 (1975) nr. 2 (maart), pp. 51-55.

Goldscheider, L., *Fünfhundert Selbstporträts. Von der Antike bis zum Gegenwart*, Wenen 1936.

Grosshans, R., *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlijn 1980.

Hall, J., *the self portrait. A cultural history*, Londen 2014.

Hoogewerff, G.J., 'Werken van Willem Key', in: *Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art* 17 (1947-1948), p. 41-49.

Leeflang, M., *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve and his Workshop: New Insights into the Influence of Albrecht Dürer on the Working Process*, Groningen 2006.

Leeflang, M., *Uytnemende schilder van Antwerpen. Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*, Groningen 2007.

Leeflang, M., *Joos van Cleve. A sixteenth-century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout 2015.

Panofsky, E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955.

Scaillierez, C., 'Die Porträtkunst Joos van Cleves', in: P. van den Brink (red.), *Leonardo des Nordens. Joos van Cleve*, tent. cat. Aachen (Suermondt-Ludwig-Museum) 2011, pp. 86-92.

Schuster, P., *Melencolia 1. Dürer's Denkbild*, Berlijn 1991.

Waals, T. van der, *Jan Steen, schilder en verteller*, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum, Amsterdam en The National Gallery of Art, Washington, 1996.

Westerman, M., *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1998.

White, C. & Buvelot Q., *Rembrandt Zelf*, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag en The National Gallery, Londen, 1999-2000 .

Winner, M., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992.

Woods-Marsden, J., *Renaissance Self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist*, Londen 1998.

Overige online bronnen

Web gallery of art < <http://www.wga.hu/>> (31-05-16).

RKD online collectie archief < <http://www.rkd.nl/>> (31-05-16).

Porthis Portrait Gallery <<http://www.ru.nl/ckd/databases/porthis>> (31-05-16).

Lijst van afbeeldingen

Afb. 6. Rembrandt van Rijn, *Historiestuk met zelfportret van de schilder*, 1626, olieverf op paneel, 90.1x121.3, Lakenhal, Leiden. Foto: <lakenhal.nl> (31-05-16).

Afb. 7. Jan Steen, *De Prinsjesdag*, 1665, olieverf op paneel, 46 x 62,5, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <npoegeschiedenis.nl> (31-05-16).

Afb. 8. Rembrandt van Rijn, *Oprichting van het Kruis*, 1633, olieverf op paneel, Alte Pinacothek, München. Foto: <wikimedia.org> (26-06-16).

Afb. 9. Israhel van Meckenem, *Zelfportret van Israhel van meckenem en zijn vrouw Ida*, 1490, gravure, 13.3 x 17.9, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Foto: <Wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 6. Parmigianino, *Zelfportret in een convexe metaal spiegel*, 1524, olie op paneel, 24,4 diameter, Kunsthistorisches Museum Wenen. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 7. Jan van Eijck, *Arnolfini portret*, 1434, olie op paneel, 85.3x60.9, National Portrait Gallery. Foto: <madeeurope.files.wordpress.com> (31-05-16).

Afb. 9. Derick Baegert, *De Heilige Lucas schildert de Madonna*, 1470, olie op paneel, Westfälisches Landesmuseum Münster. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 10. Hieronymus Bosch, *Kruisdraging*, ca. 1480, olie op paneel, 57x32, Kunsthistorisches Museum Wenen. Foto: <wga.hu> (31-05-16).

Afb. 11. Joos van Cleve, *Altaarstuk van de Bewening*, 1520, olie op hout, Louvre. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 13. Joos van Cleve, *Reinhold altaar (detail)*, 1516, olie op paneel, Nationaal museum Warschau. Foto: <imagehandler.rkd.hu> (31-05-16).

Afb. 14. Maarten van Heemskerck, *Heilige Lucas schildert de Madonna*, 1532, olie op paneel, 168x235, Frans Hals Museum. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 15. Willem Key, *Het Laatste Avondmaal*, 1555, olie op paneel, 150x226, Dordrechts Museum. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 16. Willem Key. *Het Laatste Avondmaal*, ca. 1560-1599. Foto: <rkd.hu> (31-05-16).

Afb. 17. Botticelli, *Aanbidding der Wijzen*, 1475, tempera op paneel, 111x134, Galleria degli Uffizi. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).

Afb. 18. Ghirlandaio, *Verstoting van Joachim uit de tempel, Turnabuoni kapel*, 1485-1490, fresco. Foto: <wga.hu> (31-05-16).

Afb. 20. Albrecht Dürer, *Rozenkrans altaar*, 1506, olie op paneel, 162x194.5, Národní Galerie Praag. Foto: <wikimedia.org> (31-05-16).