

NIEUW LICHT OP LIEVENS IN ANTWERPEN

Jan Lievens' Antwerpse periode en haar betekenis
voor de schilderkunst in de Republiek



Sara Backer | 3712656 | Master Kunstgeschiedenis | Universiteit van Utrecht
Begeleider: Dr. Karolien de Clippel | Tweede lezer: Hilbert Lootsma
| 6 juli 2012 |

Inhoudsopgave

Inleiding

Hoofdstuk 1

Persoonlijk leven en socio-culturele context van Lievens

Hoofdstuk 2

Lievens' artistieke ontwikkeling in Antwerpen

Hoofdstuk 3

De impact van Lievens' Antwerpse periode op zijn werk in de Republiek

Conclusie

Bijlage 1

Afbeeldingen per hoofdstuk

Bijlage 2

Oeuvrecatalogus van Lievens' Antwerpse periode

Literatuurlijst

Lijst van afbeeldingen

Inleiding

De Hollandse schilder Jan Lievens (1607 - 1667) was een veelzijdige kunstenaar die zich niet enkel bezighield met de schilder- en tekenkunst maar ook met grafiek. Lievens was van 1625 – 1632 als zelfstandige kunstenaar werkzaam in Leiden waar hij nauw samenwerkte met Rembrandt. Hij verhuisde in 1632 naar Engeland, reisde in 1635 door naar Antwerpen en keerde in 1644 terug naar Amsterdam. In de literatuur is uitvoerig geschreven over Lievens' samenwerking met Rembrandt in Leiden.¹ In een artikel van 2009 geeft Jacquelyn Coutré aan dat de werken van Jan Lievens lange tijd in de schaduw van Rembrandt zijn geplaatst. De tentoonstellingen *Jan Lievens – Ein Maler im Schatten Rembrandt* in 1979 en *Rembrandt en Lievens 1991-1992* zijn hier voorbeelden van. Coutré haalt de tentoonstelling *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered* uit 2009 aan als voorbeeld van een tentoonstelling die dit patroon doorbreekt.² In de catalogus van deze tentoonstelling wordt verder ingegaan op de receptie van het werk van Lievens door de eeuwen heen. In historische kunstenaarsbiografieën van Arnold Houbraken (1718) en Jean-Baptiste Descamps (1723) werd voornamelijk aandacht besteed aan Rembrandt. Arthur Wheelock geeft aan dat in vroege werken van John Smith en Cornelis Hofstede uit de negentiende eeuw zelfs Lievens' naam werd wegegelaten, wat vermoedelijk samenhangt met de toenemende roem van Rembrandt door de opkomst van het Hollandse nationalisme.³ Veel Hollandse schilders, waaronder Rembrandt, werkten in de Hollandse stijl. Lievens had echter na zijn verblijf in Antwerpen de idealen van de Vlaamse barok overgenomen. Naast de Vlaamse invloeden bevatte Lievens' stijl ook Venetiaanse en Hollandse invloeden. Lievens kan door de samensmelting van Hollandse, Vlaamse en Venetiaanse idealen beschouwd worden als een *eclectische* kunstenaar. De combinatie van deze stijlen uit verschillende landen wordt in de literatuur ook aangeduid als de Internationale stijl. De negentiende- en twintigste-eeuwse kunsthistorici gaven volgens Wheelock echter de voorkeur aan de Hollandse stijl van Rembrandt in plaats van de Internationale stijl van Lievens.⁴

¹ C. Vogelaar (red.), M. Stroo en R. Koenig e.a., *Rembrandt & Lievens in Leiden: 'een jong en edel schildersduo'*, uitgave tent. Zwolle/Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1991.

² J. Coutré, 'Vanquishing the Shadow: Jan Lievens Comes to Light after 250 Years', *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies* 33 (2009) nr. 2, pp. 135 – 136.

³ A.K. Wheelock Jr., 'Jan Lievens: Bringing New Light to an Old Master', in: A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, pp. 2-3.

⁴ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 3.

De kijk op het oeuvre van Lievens veranderde in het begin van de twintigste eeuw door onder andere een publicatie van Hans Schneider in 1932. Schneider plaatste het werk van Lievens in een bredere context door hem niet alleen te vergelijken met Rembrandt, maar ook met werken van Anthonie van Dyck, Jan Davidsz de Heem en David Teniers II.⁵ In navolging van Schneider nam de aandacht voor Lievens toe. Kunsthistorici als Bernard Schnackenburg, Christopher Brown, J. Douglas Stewart, Stephanie Dickey en Lloyd DeWitt hielden zich bezig met de identificatie van geportretteerden, met ongeïdentificeerde documenten, met zijn oeuvre en met heronderzoek naar de relatie tussen Lievens en Rembrandt. Een tentoonstelling die resulteert uit dit nieuwe onderzoek is *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered* uit 2009. Lievens wordt niet als navolger van Rembrandt getoond maar als zijn concurrent. In de tentoonstelling komt het competitieve karakter van hun relatie aan bod. Daarnaast wordt aandacht besteed aan de relaties tussen Lievens en andere kunstenaars gedurende zijn carrière. Deze nieuwe kijk toont de diversiteit van Lievens' oeuvre, zijn verschillende stijlen en de veranderingen die hij heeft doorgemaakt in zijn schildersloopbaan. Op deze wijze is Lievens' bijdrage aan de Hollandse kunst beter te zien.⁶

De tentoonstelling uit 2009 vormt het startpunt van deze scriptie. Er is met deze recente tentoonstelling geprobeerd nieuwe inzichten te krijgen in de biografie en het oeuvre van Jan Lievens. De catalogus gaat echter slechts kort in op Lievens' verblijf in Antwerpen. Dit heeft tot gevolg dat er in beperkte mate een ander beeld gegeven wordt van Jan Lievens' biografie en oeuvre. Een bron die meer inzicht biedt in Lievens' ontwikkeling als schilder is de dissertatie van Lloyd DeWitt over Jan Lievens' leven en werk, gepubliceerd in 2006. DeWitt besteedt in zijn dissertatie, getiteld *Evolution and Ambition in the Career of Jan Lievens (1607-1674)*, aandacht aan de volledige schilderscarrière van Jan Lievens.⁷ Hij gaat in tegenstelling tot andere publicaties nader in op Lievens' verblijf in Leiden, Londen, Antwerpen en Amsterdam. Het werk van Lievens wordt door DeWitt in een breder kader geplaatst, waarbij ook aandacht is voor de artistieke uitwisseling tussen Lievens en zijn Vlaamse en Hollandse tijdgenoten. Deze werkwijze sluit aan bij het in 2009 opgestarte onderzoeksproject *Cultural transmission and artistic exchanges in the Low Countries, 1572-1672* onder leiding van Dr. Filip Vermeulen en Dr. Karolien De Clippel. Dit project onderzoekt de artistieke uitwisseling tussen kunstenaars uit de Nederlandse Republiek en Zuidelijke Nederlanden tussen 1572 en 1672. Deze scriptie zal aansluiten bij deze geïntegreerde aanpak van de kunst in de Noordelijke en

⁵ H. Schneider en R.E.O. Ekkart, *Jan Lievens: Sein Leben und seine Werke*, Amsterdam/Israël 1973² (1932). Een ongewijzigde herdruk van de editie Haarlem 1932 en met een supplement van R.E.O. Ekkart. Een verklaring voor deze eenzijdige berichtgeving is het feit dat de monografie van Kunsthistoricus Hans Schneider uit 1932 nog steeds geldt als het belangrijkste werk over het leven en werk van Jan Lievens.

⁶ Coutré 2009 (zie noot 2), pp. 146 - 147.

⁷ L. DeWitt, *Evolution and Ambition in the Career of Jan Lievens (1607-1674)*, Maryland 2006.

Zuidelijke Nederlanden, om zo het beeld van Jan Lievens te verrijken. Het onderzoek dat tot nog toe verricht is, laat zien dat er tot op heden weinig nadruk is gelegd op Lievens' ontwikkeling tijdens zijn verblijven in het buitenland. Deze beperkte kijk op Jan Lievens is aan verandering onderhevig. De opkomende verandering van de kunsthistorische kijk op Lievens' ontwikkeling, de tentoonstelling in het Rembrandthuis, de dissertatie van DeWitt en het lopende onderzoeksproject, laten het belang zien van deze nieuwe kijk op het werk van Jan Lievens.

In deze scriptie staat dan ook de volgende vraag centraal: *Wat is de betekenis van Jan Lievens' verblijf in Antwerpen (1635-1644) voor zijn verdere ontwikkeling als schilder en voor de artistieke ontwikkeling in de Noordelijke Nederlanden?* In hoofdstuk 1 zal een biografisch overzicht geven worden van Jan Lievens' verblijf in Antwerpen en de door hem verworven opdrachten en opgedane artistieke contacten. In het daaropvolgende hoofdstuk zal gekeken worden naar de ontwikkeling die Jan Lievens tijdens zijn verblijf in Antwerpen als schilder doormaakte. Aansluitend hierop zal in het derde hoofdstuk uiteengezet worden wat de impact van Jan Lievens' Antwerpse periode was op zijn eigen latere loopbaan en op de artistieke ontwikkeling in de Noordelijke Nederlanden. In het besluit wordt een antwoord gegeven op de centrale vraag.

De methode die voor dit kunsthistorisch onderzoek is gehanteerd is de studie naar literaire en visuele bronnen. De geschreven bronnen over Lievens zijn beperkt; er zijn slechts een aantal monografieën over hem geschreven. In overzichtswerken wordt Lievens vaak kort genoemd en ligt de nadruk op zijn Leidse periode met Rembrandt. De bronnen die voor het onderzoek gebruikt worden zullen naast overzichtswerken en tentoonstellingscatalogi ook bestaan uit de monografieën over Lievens, tijdschriftartikelen, eigentijdse bronnen en inventarissen. Naast de literaire bronnen maken ook de visuele bronnen een belangrijk onderdeel uit van de onderzoeksmethode van deze scriptie. Het corpus van Lievens' werken in zijn Antwerpse periode is niet voldoende ontsloten. Op basis van de belangrijkste bronnen over Lievens (Schneider/Ekkart, DeWitt en Wheelock) is een catalogus van alle gedocumenteerde werken van Lievens in Antwerpen samengesteld. Naast deze literaire bronnen behoren ook de beelddocumentaties *Drawings of the Rembrandt school* (deel 7, 1979)⁸ en *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (1983), beide samengesteld door Werner Sumowski. Daarnaast behoort ook de beelddocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) tot de grondslag van de catalogus van Lievens' Antwerpse werken.⁹

⁸ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, New York, (deel 7), 1979.

⁹ W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau/Pfalz 1983 (deel 3).

Hoofdstuk 1

Persoonlijk leven en socio-culturele context van Jan Lievens

Jan Lievens werd geboren op 24 oktober 1607 te Leiden.¹⁰ Hij was de zoon van Machtelt Jansdr. Van Noorsant en Lieven Hendricxsz, een borduurwerker. Lievens bleek al op jonge leeftijd geïnteresseerd te zijn in het schildersambacht. Op achtjarige leeftijd ging hij in de leer bij de Leidense schilder Joris Verschoten (1587 – 1651) om de basisbeginselen van het tekenen en schilderen te leren. Op tienjarige leeftijd zette hij zijn studie voort bij Pieter Lastman (1583 – 1633) in Amsterdam. Nadat hij hier twee jaar in de leer was geweest, besloot Lievens zijn studie op zelfstandige basis te vervolgen vanuit zijn ouderlijk huis in Leiden.¹¹ In de daaropvolgende jaren ontwikkelde Lievens zich verder als schilder en experimenteerde hij met diverse formaten en onderwerpen. Hij verbleef gedurende zijn leven verscheidende periodes in het buitenland. Van 1631 tot 1635 was hij werkzaam in Londen en in de periode 1635 – 1644 vestigde hij zich in Antwerpen. In het jaar 1638 huwde Lievens met de Antwerpse kunstenaarsdochter Suzanne Colijns de Nole (? - 1644). Zij kregen samen twee zonen Jan (1642 – 1642) en Jan Andrea (1644 - 1680), die zich op latere leeftijd specialiseerde als portretschilder. Na Lievens' terugkeer naar de Nederlandse Republiek in 1644 vestigde hij zich in Amsterdam, waarna hij nog meerdere malen binnen de stad verhuisde. Hij hertrouwde in 1648, na het overlijden van zijn eerste vrouw, met Cornelia (? - ?), de zuster van schilder Jan de Bray (1627 – 1697). Zij kregen samen zes kinderen die hun kindsheid overleefden. Een paar jaar later, in 1653, verruilde Lievens Amsterdam voor een eenjarig buitenlands verblijf in Berlijn. Hij keerde in 1654 weer terug naar Amsterdam waarna hij weer voor een periode van vier jaar naar Den Haag vertrok. Uiteindelijk vestigde Lievens zich in 1658 definitief in Amsterdam, waar hij in een aantal verschillende buurten woonde, en ten slotte op 4 juni 1674 overleed.¹²

De levensloop van Jan Lievens wordt gekenmerkt door een grote mobiliteit: hij deed niet alleen meerdere steden en woonhuizen aan binnen de Nederlandse Republiek, maar verkende ook het buitenland. Lievens' langste buitenlandse verblijf was in Antwerpen, waar hij voor een periode van negen jaar woonde. In de recente literatuur zijn, door een gebrek aan documentatie, verschillende ideeën geopperd over Lievens' beweegredenen om na zijn verblijf in Londen in 1635 te

¹⁰ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 1.

¹¹ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 2.

¹² Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 3 – 10.

verhuizen naar Antwerpen.¹³ Peter Schatborn stelt in een tentoonstellingscatalogus van 1988 dat Lievens' kennismaking met de werkwijze van Anthonie van Dyck (1599 – 1641) in Londen de reden was voor zijn verhuis naar Antwerpen.¹⁴ Schatborn onderbouwt zijn standpunt echter niet. Arthur Wheelock noemt daarentegen in de tentoonstellingscatalogus van 2009 meerdere mogelijke redenen voor Lievens' vertrek naar Antwerpen. De stad verkeerde in een periode van politieke stabiliteit en was uitgegroeid tot een groot en dynamisch artistiek centrum. Mogelijke verwachte Lievens zich in deze omgeving verder te kunnen ontplooiën als schilder. Hij zou zich in deze stad kunnen bezighouden met het uitbeelden van tronies en genrestukken, zoals hij voorheen in Leiden had gedaan. Daarnaast bood Antwerpen de mogelijkheid om in contact te komen met succesvolle Vlaamse kunstenaars als Anthonie van Dyck, Peter Paul Rubens (1577 – 1640) en Jacob Jordaens (1593 – 1678) en hun oorspronkelijke schilderijen te bekijken; door middel van prenten was hij al met enkele van deze werken bekend. Bovendien kreeg Lievens door de grote hoeveelheid kunstwerken van deze Vlaamse meesters in Antwerpen de mogelijkheid om hun historiestukken en Bijbelse/mythologische voorstellingen te bestuderen. Op deze manier kon hij leren hoe hij in de *Vlaamse Barokke* schilderwijze grote monumentale werken kon maken. Lievens had in Londen al kennis gemaakt met de elegante schilderijstijl van Van Dyck; in Antwerpen kon hij ook de werkwijze van Rubens en Jordaens leren kennen.¹⁵ Een andere belangrijke reden waarom Antwerpen voor Lievens interessant was, was de mogelijkheid om de kunstcollectie van Van Dyck te bezichtigen. Deze collectie bevatte onder meer verscheidende schilderijen van de Venetiaanse kunstenaar Titiaan (1487 – 1576), die voor Lievens als voorbeeld konden dienen.¹⁶ Historicus Lloyd DeWitt benadrukt in zijn dissertatie van 2006 dat ook andere factoren hem gunstig gestemd waren. Hij doelt erop dat Anthonie van Dyck na zijn korte terugkeer in 1633 naar Antwerpen in 1635 opnieuw naar Londen vertrok. Ook Rubens verhuisde rond 1635 uit Antwerpen naar zijn buitenhuis *Het Steen* te Elewijt in de Zuidelijke Nederlanden. Hierdoor zou Lievens meer kans hebben kunnen maken op het krijgen van grote en belangrijke opdrachten, wat volgens DeWitt het doel was van zijn reis en zijn ambitie als schilder.¹⁷ Deze redenering is echter tekort door de bocht, aangezien ten tijde van Lievens' aankomst in Antwerpen naast Rubens en Van Dyck ook andere succesvolle kunstenaars als Jordaens en andere

¹³ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 13.

¹⁴ P. Schatborn en E. Ornstein-van Slooten, *Jan Lievens 1607-1674: prenten en tekeningen*, tent.cat. Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis) 1988, p. 7.

¹⁵ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 14.

¹⁶ J. Wood, Van Dyck's 'Cabinet de Titien': The Contents and Dispersal of his collection, *The Burlington Magazine* 132 (1990) nr. 1051 (oktober), p. 681. De 'Cabinet de Titien' werd door Van Dyck meegenomen toen hij eind 1635 opnieuw naar Londen vertrok. De verzameling bevond zich nog in Antwerpen toen Lievens arriveerde, waardoor hij in de gelegenheid was de schilderijen van Titiaan te bestuderen.

¹⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 146.

leden van de Antwerpse schilderschool werkzaam waren. Bovendien was het niet zo dat Rubens na 1635 niet meer actief was als schilder. Hij bevond zich naast zijn buitenhuis ook nog geregeld in Antwerpen.¹⁸ Bovendien was Lievens' ultieme doel zich verder te ontplooiën als schilder door te leren van de grote Antwerpse meesters. Daaruit voortkomend hoopte hij uiteraard ook belangrijke opdrachten te verwerven, maar zijn artistieke ontplooiing stond voorop. Dit blijkt ook uit het feit dat Lievens zich nieuwe genres en technieken trachtte eigen te maken.

Naast het feit dat de recente literatuur met onduidelijkheden kampt over Lievens' keuze voor Antwerpen, roept ook de informatie over Lievens' verblijf in Antwerpen enige vragen op. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat er slechts in één eigentijdse bron van omstreeks 1641 door de Leidse auteur Jan Janz. Orlers iets geschreven wordt over deze periode.¹⁹ Deze informatie is echter beknopt, omdat het geschrift dateert uit 1641 en Lievens nog tot 1644 woonachtig was in Antwerpen. Orlers beschrijft Lievens' drang om meer van de wereld te zien, en noemt dit als zijn beweegreden om in 1631 naar Londen te vertrekken.²⁰ [...] *In Engelandt ontrent drie Jaeren geweest zijnde is wederomme te rugge ghecomen op Cales ende van daer op Antwerpen, daer hy hem nedergeset heeft, ende aldaer so inne de Jesuiten kercke, ende voor andere particuliere Personen, veele ende verscheyden uytnemende stucken gemaect, daer over de Const-verstandigen haer ten hoogsten zijn verwonderende. Hy heeft tot Antwerpen getrouwt de Dochter van Michiel Colijns, wesende een uytnemende ende konstich Beeldsnijder ende Steenhouwer.*²¹ *Inden Jaere 1640 heeft hy voor zijn Hoocheyt den Prince van Orangien, ende voor de Burgermeesteren der Stadt Leyden, gemaect twee extraordinare schoone stucken Schilderye, waer van ick van het laetste, hier voor in mijne beschrijvinge vermeld hebbe, uyt alle het geene ick tot hier toe int gros gheseyt hebbe van onsen Leytschen Mr. Ian Lievensz. Kan een yder verstant van de Konst hebbende oordeelen, dat van*

¹⁸ C. Brown, *Rubens's landscapes*, Londen 1996, p. 62.

¹⁹ J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Leiden 1641² (1614), p. 376. De secretaris van de Hollandse stadhouder Frederik Hendrik, Constantijn Huygens (1596 – 1687), schreef in circa 1629 - 1631 ook over Lievens' leven. De uitlatingen van Huygens zijn echter te vroeg in Lievens' carrière om betrekking te hebben op zijn verblijf in Antwerpen. Wel uitte Huygens kritiek op het feit dat Lievens tot dus ver (1629-1631) nog geen reis naar Italië had gemaakt. Deze keuze werd door Huygens bekritiseerd omdat hij meende dat het van belang was voor Lievens' ontwikkeling als schilder om kennis te maken met de grote meesters in Italië. Zie C. Huygens, 'Mijn Jeugd,' in: C. Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), p. 131.

²⁰ Orlers 1641 (zie noot 19), p. 376. Het karakter van Lievens werd door Constantijn Huygens omschreven als een jonge jongen met veel talent. Lievens was een man met grote geestkracht, en deze geestkracht schiep bij Huygens grote verwachtingen. Lievens had een scherp en diepgaand inzicht dat soms rijper was dan dat van een volwassen man. Het enige kritiekpunt dat Huygens uitsprak betrof Lievens' onbuigzaamheid, die voortkwam uit een overmatig zelfvertrouwen. Dit werd door hem beschouwd als een slechte eigenschap omdat Lievens hierdoor niet openstond voor kritiek en dat kon op zijn jonge leeftijd gevolgen hebben voor zijn verdere carrière. Zie Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), pp. 130 – 131.

²¹ Orlers 1641 (zie noot 19), p. 376. Houtbraken maakte een foutieve melding van Lievens' huwelijk. Hij verwarde de Vlaamse Andries Colijns de Nole met de Hollandse Michiel Colijns. Zie A. Houtbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1976, p. 298.

hem metter tijt noch vele Konstighe stucken gemaectt zullen werden[...].²² Zoals Orlers vermeldt, reisde Jan Lievens in 1635 via de Franse stad Calais naar Antwerpen een reden voor deze route wordt door Orlers niet gegeven. In de recente literatuur geeft DeWitt als enige auteur twee mogelijke suggesties voor Lievens' overweging. Hij zou het door pest geteisterde Leiden hebben willen vermijden of zijn keuze zou voor politieke doeleinde kunnen zijn geweest.²³

Lievens arriveerde in Antwerpen in het jaar waarin, op 17 april, de kardinaal-infant Ferdinand van Oosterrijk (1609 – 1641) zijn triomfantelijke intocht hield in Antwerpen.²⁴ Het is echter niet bekend of Lievens ten tijde van de intocht arriveerde en bij deze ceremoniële intrede aanwezig was. De decoratie bij deze ceremoniële ontvangst was ontworpen door de Peter Paul Rubens.²⁵ Lievens werd op deze wijze geconfronteerd met de werken en werkwijze van Antwerpens grootste meester. De impact van Rubens werken en werkwijze is later terug te zien in een aantal werken die Lievens in Antwerpen maakte (hierover meer in het volgende hoofdstuk). Het is echter niet bekend of Lievens tijdens zijn verblijf in Antwerpen ook in contact is gekomen met Rubens. Wel wordt door Schneider vermeld dat Lievens contact had gelegd met de Hollandse graveerder Lucas Vorsterman (1595 – 1675), die in deze periode samenwerkte met Rubens.²⁶ Lievens werd in het jaar van aankomst in Antwerpen lid van *het Sint-Lucasgilde*.²⁷ Hij ontving op 1 maart 1636 een leerling, Hans van den Wijngaert (1614 - 1679) voor een dienstverband van zes jaar.²⁸ Deze overeenkomst werd gesloten in bijzijn van de Vlaamse landschaps- en genreschilder Adriaen Brouwer (1605 – 1638) en de Hollandse stillevensschilder Jan Davidsz de Heem (1606 – 1683/84).²⁹ Uit dit optreden van Brouwer en De Heem als getuigen, kan worden afgeleid dat de kunstenaars er een nauw onderling contact op nahielden; ook hadden zij alle drie een connectie met de Nederlandse Republiek.³⁰ Adriaen Brouwer bracht in 1626 – 1627 een bezoek aan Haarlem en was in contact gekomen met de Hollandse schilder

²² Orlers 1641 (zie noot 19), p. 376. Een andere eigentijdse kunstenaarsbiograaf Cornelis de Bie schreef in 1662 ook over Lievens. Hij sprak lof uit over Lievens' vermogen om oude verhalen levendig uit te beelden op het platte vlak. De Bie prees Lievens' werken, [...] om de levendige kleuren en vleesachtige zoetigheid daar (in de werken) verborgen zijn [...]. Hoewel het literaire werk van De Bie pas in 1662 verscheen, schreef hij in zijn lofzang over Lievens niets over Lievens' verblijf in Antwerpen. Zie C. de Bie, *Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderconst*, Antwerpen 1662, p. 243.

²³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 146.

²⁴ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 14. In het jaar voorafgaand aan deze intocht in Antwerpen arriveerde Ferdinand van Oosterrijk als de nieuwe gouverneur-generaal van de Zuidelijk Nederlanden in Brussel.

²⁵ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 14.

²⁶ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 43.

²⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 151. DeWitt vermeldt dat Lievens ook lid werd van de rederijkerskamer de Violieren. Vanaf de vijftiende eeuw zijn deze twee instanties met elkaar verbonden.

²⁸ F.J. van den Branden in de *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883, p. 865. Van den Branden meldt dat Lievens in eerste instantie een overeenkomst had met de moeder van Van den Wijngaert die erin bestond dat hij door haar zijn was liet doen zolang hij ongetrouwd was.

²⁹ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 5.

³⁰ K. de Clippel 'Adriaen Brouwer, Portrait Painter: New Identification and an Iconographic Novelty', *Simiolus* 30 (2003) nr. 3/4, p. 209.

Frans Hals (1583 – 1666). Brouwer stond bekend om zijn inventies en het ontwikkelen van nieuwe onderwerpen binnen de genretaferelen in de jaren twintig en dertig van de zeventiende eeuw. In deze periode was de Vlaamse schilder Joos van Craesbeeck (1605/6 – 1660) in de leer bij Brouwer. Van Craesbeeck ontwikkelde zich tot genreschilder en een van zijn werken diende ter inspiratie voor Lievens' genrestukken.³¹ Naast genrestukken zijn ook Brouwers landschappen van invloed geweest op navolgers waaronder de Vlaamse schilder David Teniers II (1610 – 1690) en ook Lievens.³² Ook Rubens was geïnteresseerd in Brouwers schilderijen en dan met name in Brouwers landschappen. In zijn kunstverzameling bevonden zich twaalf schilderijen van Brouwer.³³ Teniers II nam in de jaren veertig van de zeventiende eeuw de leidende rol van Brouwer over na diens overlijden, en ontwikkelde zich tot een beroemd meester. Hij verkreeg onder meer opdrachten aan het Brusselse hof. Tevens richtte hij zich op het uitbeelden van landschappen en genretaferelen. Op karakteristieke wijze verbeeldde hij de boerse bevolking, waarmee hij bijzonder populair werd. Ook voor Lievens waren deze vaardigheden interessant.

Brouwer en Teniers II kwamen oorspronkelijk uit de Zuidelijke Nederlanden; De Heem kwam daarentegen van origine uit de Nederlandse Republiek. Hij was geboren in Utrecht en werkte omstreeks 1627 samen met Lievens aan een *Vanitasstilleven* (afb. 1) in Leiden. De Heem vestigde zich tussen 1631 en 1636 in Antwerpen. Als geoefend stillevenschilder, die reeks belangrijke opdrachten had verworven in Leiden en Utrecht, kreeg De Heem veel navolging in Antwerpen, waar hij in aanzien gelijkstond aan Teniers II. Bovendien had hij veel contacten die van belang waren voor Lievens, waaronder de Vlaamse stillevenschilders Daniël Seghers (1590 – 1661) en Jan van den Hecke (1620 – 1684).³⁴ Daniël Seghers verhuisde in 1609 naar Antwerpen, waar hij in de leer ging bij Jan Brueghel de Oude (1568 – 1625). Hij was populair bij verschillende hoven, waaronder het Hollandse hof. Daarnaast verrichtte hij werkzaamheden voor de Jezuïetenkerken in Antwerpen en Brussel, wat voor Lievens van belang zou kunnen zijn geweest.³⁵ Ook Van den Hecke was bekwaam in het schilderen van stillevens en bloemstukken; hij vestigde zich op jonge leeftijd in Antwerpen en werkte onder meer voor de heer Baron Fredrick de Gilman. Zijn werk wordt eveneens vaak geplaatst naast

³¹ K. de Clippel, *Joos van Craesbeeck (1605/06 – ca.1660): een Brabants genreschilder (Pictura Nova IX)*, Turnhout 2006, p. 83 en p.161.

³² M. Klinge, *Adriaen Brouwer, David Teniers the Younger: a loan exhibition of paintings*, tent.cat. New York/Maastricht (Noortman & Brod Galleries) 1982, p. 9.

³³ K. de Clippel, 'Rubens meets Brouwer: confrontations with Low-Life Genre Painting', in: J. de Jong et al. (red.), *Virtus: virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700/ Virtue: virtuoso, virtuosity in the Netherlandish art 1500-1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2003, deel 53)*, Zwolle 2004, pp. 304 – 305.

³⁴ S. Segal en L.M. Helmus, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, tent.cat. Utrecht (Centraal Museum) 1991, pp. 18 - 19.

³⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 190.

dat van Teniers II en De Heem.³⁶ Lievens' interesse voor Brouwer, Van Craesbeeck, Teniers II, De Heem, Seghers en Van den Hecke was gewekt omdat zij werkzaam waren in andere genres dan de religieuze en mythologische werken waar Lievens reeks mee bekend was. Lievens kon zich door het contact met deze kunstenaars verder ontwikkelen als schilder en nieuwe genres ontdekken. Ook maakte hij van deze contacten gebruik door met Teniers II en Van den Hecke samen te werken aan enkele schilderijen.³⁷

Kunsthistorica Karolien de Clippel schrijft in een artikel van 2003 dat er naast contact tussen De Heem, Brouwer en Lievens ook gesproken kan worden over vriendschap. Deze vriendschap zet zij uiteen aan de hand van het schilderij *De Rokers* (afb. 2), omstreeks geschilderd 1637 door Brouwer. Dit schilderij wordt door onder meer door De Clippel opgevat als een vriendschapsportret waar vijf schilders tezamen geportretteerd zijn. Naast Lievens, de Heem en Brouwer zijn ook Van Craesbeeck en de Vlaamse schilder Jan Cossiers (1600 – 1671) op het schilderij afgebeeld.³⁸ Ook Lievens beeldde enkele van deze kunstenaars af: hij maakte rond 1636 portretten van *Adriaen Brouwer* (afb. 3), *Jan Davidsz de Heem* (afb. 4) en later in de jaren veertig tekende hij portretten van *Daniël Seghers* (afb. 5), *Lucas Vorsterman* en *Paulus Pontius* (deze laatste twee zijn zoekgeraakt). Deze portretten maakten deel uit van een reeks portretten die Lievens en een aantal bevriende kunstenaars van elkaar maakten.³⁹ Lievens liet zich hierbij inspireren door de *Iconografie reeks* die Anthonie van Dyck in Londen maakte.⁴⁰ Tijdens zijn verblijf in Londen van 1631 tot 1635, had hij nauw samengewerkt met Van Dyck. Ook legde Lievens tijdens zijn verblijf in Londen contact met de Hollandse graveerder Lucas Vorsterman.⁴¹ Vorsterman trok in 1624 naar de Engelse hoofdstad en ging een samenwerkingsverband aan met Anthonie van Dyck. In circa 1634 graveerde Vorsterman het *Portret van Jacques Gaultier* (1617 – 1652) (afb. 6), gemaakt door Lievens. De samenwerking tussen Lievens en Vorsterman kwam tot stand via Van Dyck, met wie zij beiden in Londen samenwerkten. Vorsterman graveerde diverse portretten van Van Dycks *Iconografie*. Lievens en Vorsterman ontmoetten elkaar echter pas omstreeks 1635 te Antwerpen, waar zij opnieuw samenwerkten voor *Portret van Hiëronymus de Bran* (? - ?) (afb.7).⁴² Lievens kwam via Vorsterman in contact met zijn leerling Paulus Pontius (1603 – 1658). Evenals van zijn leermeester maakte Lievens ook van Pontius

³⁶ Van den Branden 1883 (zie noot 28), pp. 1017 – 1018.

³⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 15.

³⁸ De Clippel 2003 (zie noot 30), pp. 200 – 201. Het schilderij is gemaakt naar aanleiding van de toetreding van Lievens tot het Sint Lucasgilde en de benoeming van Brouwer en De Heem tot Meesterschilders. Het werk wordt door De Clippel beschouwd als een uitbeelding van de viering van deze gebeurtenis.

³⁹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 15.

⁴⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 149.

⁴¹ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 44.

⁴² DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 190 – 191.

een portret van omstreeks 1635 – 1640, wat is zoekgeraakt. Pontius bracht na het vertrek van Vorsterman uit Antwerpen de portretten van *Seghers* (afb. 8) en *De Heem* (afb. 9). Ook leerde Pontius de leerling van Lievens, Hans van den Wijngaerde, de ambacht van het graveren. Van den Wijngaerde bracht op zijn beurt het reeds gemaakte *Portret van Lucas Vorsterman* circa 1635 - 1639 (afb. 10) in plaat.⁴³

Naast het netwerk dat Lievens opbouwde, verwierf hij ook een reeks grote opdrachten. De twee meest prestigieuze opdrachten die Lievens in Antwerpen verwierf waren voor de Jezüitenkerken in Antwerpen en Brussel, *De Heilige familie omringd door Engelen* van omstreeks 1639 (is verloren gegaan) en *De visitatie* van omstreeks 1638 – 1640 (afb. 11). Gezien de aard van de opdrachten is het aannemelijk dat Lievens zich in het jaar van aankomst in de Zuidelijke Nederlanden heeft bekeerd tot het katholicisme.⁴⁴ De reden voor deze gedachte is het feit dat het onwaarschijnlijk lijkt dat Lievens deze religieuze opdrachten kreeg wanneer hij nog het protestantisme aanhing; er zijn echter geen bronnen die dit vermoeden bevestigen.⁴⁵ In een kunstinventaris uit de zeventiende eeuw is opgenomen dat Lievens op 23 december 1638 trouwde in de Sint-Jacobskerk met de Antwerpse Suzanne Colijns, de dochter van de beeldhouwer Andries Colijns de Nole (1598 – 1638).⁴⁶ Gezien het feit dat de trouwerij plaats vond in een katholieke kerk en ook Suzanne Colijns dit geloof aanhing, ligt het voor de hand dat Lievens' bekering tot het katholicisme voor zijn trouwerij heeft plaatsgevonden. Lievens' keuze voor het katholicisme toont zijn toewijding aan Antwerpen en zijn wil om in deze stad een groot schilder te worden.⁴⁷ Het huwelijk met Suzanne was gunstig voor Lievens' sociale status maar vooral ook voor de ontplooiing van zijn kunstenaarschap. Suzanne was afkomstig uit een kunstenaarsfamilie, haar vader Andries Colijns was een van de meest succesvolle beeldhouwers in de stad.⁴⁸ Colijns diende voor Lievens als een belangrijk contactpersoon voor een latere opdracht voor de Jezüitenkerk in Antwerpen.⁴⁹

⁴³ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 191 – 191. Van den Branden vermeldt ook een samenwerking tussen Lievens en de graveerders Pauwel du Pont (? - ?), Jan Louys (1600 – ?) en Peter II de Jode (1596 – 1674). Deze graveerders worden echter niet of slechts in zeer beperkte mate genoemd door andere auteurs. Zie Van den Branden 1883 (zie noot 28), p. 864.

⁴⁴ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 147.

⁴⁵ R.A. d' Hulst, R. A., N. de Poorter en M. Vandeven, *Jacob Jordaens (1593-1678): catalogus*, Brussel 1993, p. 31. Toen Antwerpen in 1585 heroverd door de Spanjaarden werd aan de bevolking opgelegd dat de protestanten zich binnen vier jaar tot het katholicisme moesten bekeren of de stad verlaten. Dit gebeurde op grote schaal: zo'n zesduizend mensen keerden terug naar het geloof, maar velen onderwierpen zich slechts tijdelijk aan het geloof of behielden hun oude tradities in het geheim. Dit impliceert dat het niet mogelijk was voor een schilder om opdrachten van de katholieke kerk te verkrijgen zonder zich te hebben bekeerd, of zijn werkelijke geloof geheim te houden.

⁴⁶ E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussel 1989 (deel 4), p.224, nr. 1034.

⁴⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 147.

⁴⁸ M. Casteels, *De Beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*, Brussel 1961, p. 53. Andries Colijns behoorde tot de derde generatie van deze kunstenaarsfamilie. Andries zette als jongste generatie de familietraditie, het Antwerps atelier verder voort. Hij werkte in steen, hout, klei en ivoor en werd geprezen om de natuurgetrouwheid

Lievens hield tijdens zijn verblijven in Londen en Antwerpen contact met de secretaris van de Hollandse Stadhouders Fredrik Hendrik (1584 – 1647), Constantijn Huygens, die verantwoordelijk was voor het contact met de kunstenaars. In welke mate het contact tussen Lievens en Huygens contact plaatsvond is niet bekend.⁵⁰ Wel wordt door DeWitt aangegeven dat dit contact ertoe leidde dat Lievens tijdens zijn verblijf in Antwerpen in 1639 van Frederik Hendrik de opdracht voor *De grootmoedigheid van Scipio* (afb. 12) voor een schildering in het stadhuis te Leiden ontving. Deze opdracht zou opgevat kunnen worden als een manier van het Hollandse hof om Lievens terug naar de Nederlandse Republiek te laten komen.⁵¹ Lievens bracht voor een goed verloop van de samenwerking van deze opdracht een kort bezoek aan Leiden. Tijdens dit bezoek maakte hij een *Portret van Constantijn Huygens* (afb. 13), *Daniël Heinsius* (afb. 14) en een verloren gegaan portret van zijn vader.⁵² In de zomer van 1640 keerde de schilder weer terug naar Antwerpen. Volgens DeWitt is een mogelijke verklaring voor Lievens' terugkeer naar de Scheldestad het overlijden van Rubens op 30 mei 1640. Door het overlijden van zijn collega was Lievens' positie als schilder in Antwerpen gunstiger geworden en maakte hij meer kans op opdrachten die voorheen aan Rubens werden gegeven.⁵³ Kort na zijn terugkeer betaalde Lievens op 12 december 1640 het Antwerpse *poorterschap*, wat aantoont dat hij zich voor een lange duur in deze stad wilde vestigen.⁵⁴ Door zijn huwelijk met Suzanne Colijns had hij automatisch het poorterschap verworven, maar hiervoor moest hij wel nog betalen en een eed afleggen.⁵⁵ Het poorterschap bood Lievens tevens het privilege om als zelfstandige meester-schilder zijn ambacht uit te oefenen en meer prestigieuze opdrachten te kunnen ontvangen.⁵⁶ Het gaf hem eveneens het recht om goederen te verhandelen.⁵⁷ In 1641 volbracht Lievens zijn schilderij voor het Leidse Stadhuis, waarvoor hij op 15 november 1641 de

waarmee hij zijn figuren uitbeeldde. Hij vervulde onder meer opdrachten voor de Jezuïetenkerken te Antwerpen, Brussel en Atrecht. Daarvoor had Colijns ook een groot netwerk.

⁴⁹ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 5. Het werk *De Heilige familie omringd door engelen* hing tot 1777 in de Jezuïetenkerk te Antwerpen waarna het werk is zoekgeraakt. Daarnaast is de toeschrijving onzeker, waarover meer in hoofdstuk 2. Lievens' andere werk *De visitatie* circa 1638 - 1640 (afb. 11) voor de Jezuïetenkerk in Brussel bevindt zich vandaag de dag in het Musée du Louvre in Parijs.

⁵⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 146.

⁵¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 149. Het verblijf van Lievens in Leiden wordt bevestigd door een document dat gedateerd is op 13 augustus 1639, opgenomen in Schneider 1973, pp. 117 – 118, no. 106.

⁵² Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 6.

⁵³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 149.

⁵⁴ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 5.

⁵⁵ A. Vos, *Burgers, broeders en bazen: Het maatschappelijk middenveld van 's-Hertogenbosch in de zeventiende en achttiende eeuw*, Hilversum 2007, p. 37. Poorterschap is burgerschap.

⁵⁶ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 16.

⁵⁷ Vos 2007 (zie noot 55), pp 40-41.

betaling van 1500 gulden en een gouden medaille ter waarde van 100 gulden ontving. Tevens werd het doek tegen een betaling van 150 gulden vanuit Antwerpen verscheept naar Leiden.⁵⁸

Vier jaar na de bruiloft werd Lievens vader van een zoon, Jan, die in de katholieke Kerk gedoopt werd. Zijn zoon stierf echter nog geen twee maanden later omwille van gezondheidsredenen. Twee jaar later werd een tweede zoon Jan Andrea geboren die gezond bleef. Hoewel Lievens in Antwerpen een groot netwerk opdeed van kunstenaars en enkele belangrijke opdrachtgevers, raakte hij toch in financiële problemen. Tot 1644 woonde hij op de Sint-Jacobsmarkt, in het huis *De Brandijzer*, voor 270 gulden per jaar.⁵⁹ De St. Jacobsmarkt was ten tijde van Lievens' verblijf een welvarende buurt waar vele grote koopmanshuizen stonden waaronder *De Grooten Slot*.⁶⁰ Lievens' huis bevond zich aan de zijkant van het hotel Moelnere.⁶¹ Hij leefde in deze jaren echter op te grote voet waardoor hij schulden maakte, en op 9 oktober 1643 werd door de Antwerpse *vierschaar* beslag gelegd op Lievens' goederen.⁶² Deze schuld zou Lievens nog moeten afbetalen toen hij weer in Amsterdam woonde.⁶³ Lievens besloot in het begin van het jaar 1644 Antwerpen te verlaten en vestigde zich samen met zijn vrouw en pasgeboren zoon weer in zijn geboorteland, echter niet in Leiden maar in de hoofdstad Amsterdam.⁶⁴

Hoewel de informatie over het verblijf van Lievens in Antwerpen zowel in de eigentijdse als in de recente literatuur beperkt is en in sommige aspecten onvolledig, heeft de uiteenzetting van deze informatie in dit hoofdstuk het inzicht in Lievens' Antwerpse periode vergroot. De gegevens over zijn inschrijving bij het Sint Lucasgilde, zijn bekering tot het katholicisme en daaropvolgend zijn huwelijk met de kunstenaarsdochter Suzanne Colijns de Nole en de betaling van het poorterschap in 1640, tonen de achterliggende bedoelingen van zijn reis naar Antwerpen. Hij heeft geprobeerd om zich in deze periode zo goed mogelijk te profileren als Vlaamse schilder. Door middel van een uitgebreid netwerk aan Vlaamse en Hollandse kunstenaars waaronder Brouwer, Van Craesbeeck, Teniers II, De Heem, Seghers en Van den Hecke, ontwikkelde hij zich verder als schilder. Zo kwam hij door het contact met deze kunstenaars in aanraking met andere genres als genretaferelen en landschappen.

⁵⁸ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 117 - 118.

⁵⁹ Van den Branden 1883 (zie noot 28), p. 866.

⁶⁰ A. de Lattin, *Evoluties van het Antwerpsche stadsbeeld: geschiedkundige kronijken Evoluties*, Antwerpen 1940 - 1955, (1940 deel 1), pp. 68 - 70.

⁶¹ A. de Lattin, *Evoluties van het Antwerpsche stadsbeeld: geschiedkundige kronijken Evoluties*, Antwerpen 1940 - 1955, (1950 deel 7), p. 44. Dit hotel werd in de negentiende eeuw verbouwd waarna er zich het conservatorium van Antwerpen vestigde.

⁶² Van den Branden 1883 (zie noot 28), p. 866. Van den Branden meldt dat Lievens op 6 juli 1652 volmacht gaf aan de Antwerpse schilder Jacob Spangaert (1590 - 1664) om 58 gulden en 1 stuiver te eisen voor zijn geleverde pigmenten aan Lievens.

⁶³ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 7.

⁶⁴ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 18.

Tevens verwierf hij zo, vermoedelijk door contact met zijn schoonvader Colijns de Nole, twee religieuze opdrachten voor de Jezüietenkerken in Antwerpen en Brussel. Daarnaast maakte hij nog een aantal andere religieuze historiestukken die gezien hun formaat en onderwerpkeuze vermoedelijk ook in opdracht zijn gemaakt voor een religieuze orde,⁶⁵ waarover meer in het volgende hoofdstuk. Een eerste conclusie die we kunnen trekken op basis van de gegevens die in dit hoofdstuk vermeldt zijn, is dat Lievens erin slaagde om als Hollandse schilder in de Zuidelijke Nederlanden religieuze opdrachten te verkrijgen. Zijn netwerk zou hierbij een rol gespeeld kunnen hebben, evenals zijn bekering tot het katholicisme. Lievens slaagde er echter niet in om ook opdrachten te verwerven aan het Brusselse hof. Het lukte hem daarentegen wel om tijdens zijn verblijf in Antwerpen opdrachten te krijgen van het Hollandse hof. Daarnaast maakte hij een reeks portretten van andere kunstenaars. Deze portretten waren wellicht ook bestemd voor de markt, aangezien er geen bronnen zijn om aan te tonen dat de werken in opdracht zijn gemaakt. Naast kunstenaars portretteerde Lievens ook de wijsgeleerde *Petrus Egidius de Morillon* (? - ?) in circa 1637 (afb. 15), *Constantijn Huygens* circa 1639 (afb. 13), *Daniël Heinsius* (1580 – 1655) in circa 1639 – 40 (afb. 14) en *Hiëronymus Bran* van omstreeks 1640 (afb. 7) waarschijnlijk zijn deze portretten wel in opdracht gemaakt, maar documenten die dit vermoeden bevestigden zijn er niet. Een portret wat wel met zekerheid in opdracht is gemaakt is van *Thomas Howard, graaf van Arundel* (1585 – 1646) van omstreeks 1643 (afb. 16), die beschouwd werd als een van de belangrijkste kunstverzamelaars aan het hof van koning Charles I (1600 – 1649).⁶⁶ De genretaferelen en landschapschilderijen die Lievens in Antwerpen maakte waren vermoedelijk bedoeld voor de markt. Lievens was mogelijk begonnen met het vervaardigen van deze werken na het uitblijven van nieuwe religieuze opdrachten. Daarnaast vervaardigde hij ook een aantal houtsneden die bestemd waren voor eigen gebruik, waarin hij zijn eigen inventiviteit en experimenteerdrang kon uitten. In het hierop volgende hoofdstuk zal nader worden ingegaan op de diverse werken die Lievens maakte in Antwerpen, evenals op de ontwikkeling die Lievens als schilder doormaakte tijdens zijn verblijf in deze stad.

⁶⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 196 – 197.

⁶⁶ A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, p. 249. Lievens had reeds in Londen omstreeks 1631 koning Charles I en zijn familie geportretteerd. De macht van Howard nam af omstreeks 1643, wat gevolgen had voor zijn status en financiële zekerheid. Howard vertrok in ballingschap naar Antwerpen waar Lievens hem vermoedelijk heeft geportretteerd.

Hoofdstuk 2

Lievens' artistieke ontwikkeling in Antwerpen

In de periode dat Lievens in Antwerpen verbleef heeft hij, zoals in het vorige hoofdstuk aan bod is gekomen, diverse contacten opgedaan met Vlaamse en Hollandse kunstenaars. Tevens maakte hij gedurende deze negen jaar een artistieke ontwikkeling door en werd hij door verscheidende kunstenaars beïnvloed in zijn werkwijze. Niet alleen veranderde zijn schilderstijl ten opzichte van de realistische, *Hollandse stijl*, waarin hij in Leiden gewerkt had, maar hij maakte nu ook schilderijen op grotere formaten, in nieuwe genres en met andere onderwerpen. Daarnaast experimenteerde hij met alternatieve technieken en media. Om deze redenen vervullen de werken die Lievens in Antwerpen maakte een belangrijke rol in zijn gehele oeuvre. Het oeuvre van Lievens verschilt in de literatuur in omvang: in de monografie van Schneider in 1932 worden al Lievens' werken geschat op 346 schilderijen, 396 tekeningen en 89 prenten.⁶⁷ Het aantal tekeningen wordt door Ekkart in het supplement in 1973 gewijzigd naar 445 tekeningen.⁶⁸ In DeWitt en Wheelock wordt geen omsloten aantal vernoemd van Lievens oeuvre. In de catalogus van 2009 zijn in totaal 139 werken van Lievens opgenomen.⁶⁹ Maar gezien het feit dat er in deze catalogus niet vermeld wordt hoeveel werken Lievens in totaal heeft gemaakt, en ook niet alle door Lievens vervaardigde werken in Antwerpen opgenomen zijn, zijn de aantallen incorrect. In de catalogus zijn dertig werken uit Lievens Antwerpse periode opgenomen. Het blijkt echter na verder onderzoek dat er 84 werken bekend zijn uit deze periode. Lievens produceerde in Antwerpen 31 schilderijen, 32 tekeningen, 21 prenten, waaronder 10 etsen en 10 houtsneden.⁷⁰ Hoewel deze werken van Lievens in aantal slechts een klein deel

⁶⁷ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 91 – 272. Een overzicht van Lievens' oeuvre onderverdeeld in schilderijen pp. 91 - 169, tekeningen pp. 186 – 246 en grafische werken pp. 261 – 272. Naast de 89 prenten is er ook een lijst van 15 prenten bijgevoegd die door Barstch als werken van Rembrandt waren vermeldt. Zie A. von Bartsch, *The Illustrated Bartsch* (New York 1978), Nrs. 32 (Holl.XI 1), II 25 (Holl. 28), 361 (Holl. 56), 180 (Holl. 86), 181 (Holl. 87), 308 (Holl. 88). Ook in de boelinventory van Lievens zijn een reeks werken van hem vermeldt, die ten dele terug te vinden zijn bij Schneider. Zie A. Bredius, *Künstler-Inventäre: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, Den Haag 1915-22, pp. 186 – 227.

⁶⁸ G. Rubinstein, 'The drawings of Jan Lievens', in A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, p. 70.

⁶⁹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), pp. 82 – 279.

⁷⁰ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 1 – 75; W. Sumowski 19793 (zie noot 8), pp. 35554 - 3915; W. Sumowski 1983 (zie noot 8), pp. 1917 – 5757; DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. ix – xvii; Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), pp. 82 – 279. Het aantal werken is naast de informatie die deze auteurs geven, tevens gebaseerd op eigen onderzoek door al de hierboven genoemde bronnen tegen elkaar af te wegen en de informatie samen te voegen. Tevens zijn er twee recente werken van Lievens ontdekt die in de bijlage zijn opgenomen, waaronder één werk uit zijn Antwerpse periode; dit betreft *Venus en Adonis bij maanlicht* van omstreeks 1635 – 1640 (afb. 17). Het andere werk dat op de TEFAF 2012 te zien was is het

innemen van zijn gehele oeuvre is het belang ervan aanzienlijk groter. De diversiteit van Lievens' Antwerpse werken is groot, en bovendien maakte Lievens in Antwerpen in veel genres belangrijke ontwikkelingen door die ook van invloed zijn geweest op zijn latere carrière na zijn terugkeer naar de Nederlandse Republiek.

2.1 De ontwikkeling van Lievens' schilderstijl en techniek

Het uitbeelden van figuren in groot formaat werd door Huygens gezien als een specialiteit van Lievens gedurende zijn Leidse periode. Deze werkwijze stond in contrast met het werk van Rembrandt, die juist de voorkeur gaf aan het werken op een klein formaat.⁷¹ Tevens werkte Lievens in de Hollandse stijl waarbij hij de figuren realistisch weergaf, gebruik makend van veel schaduwpartijen en contrasten tussen licht en donker. Een voorbeeld van Lievens' vroege stijl is de Bijbelse voorstelling *Job op de mestvaalt* van omstreeks 1631 (afb. 19).⁷² De schilder maakte echter gedurende zijn verblijf in Londen en daaropvolgend in Antwerpen een verandering door geïnspireerd door het karakter van de Vlaamse Barok, waarbij hij voor zijn historiestukken keek naar de werken van Rubens, Van Dyck en Jordaens. Daarnaast liet Lievens zich ook bij sommige werken inspireren door Titiaan. De uiteenlopende werken die Lievens produceerde in Antwerpen hebben een eclectisch karakter door de samensmelting van Hollandse, Vlaamse en ook Venetiaanse picturale idealen.⁷³ Een voorbeeld hiervan is *De bewening van Christus* van omstreeks 1640 (afb. 20) waar invloeden van Van Dyck in terug te zien zijn.⁷⁴ Dit schilderij maakte Lievens hoogstwaarschijnlijk in opdracht voor een kerk of privékapel aangezien de horizontale vorm, het grote formaat evenals het onderwerp van het schilderij suggereren dat het bedoeld was om boven een altaar te plaatsen. Bovendien meent Wheelock dat aan de ongewoon prominente plaats van de schaal met doornkrans van Christus in de voorstelling af te leiden is dat de kerk waarvoor het werk bedoeld was in het bezit was van een relik. Dit zou voor de opdrachtgever de reden kunnen zijn geweest om voor deze prominente plaats te kiezen. Een mogelijkheid is dat het ging om het Klooster Gasthuiszusters Augustinessen te

Berglandschap met gebouw van omstreeks 1651 (afb. 18); beide werken bevinden zich momenteel in Museum het Rembrandthuis. Het corpus van Jan Lievens in Antwerpen omvat 84 werken waaronder 16 verloren werken: 5 schilderijen, 4 tekeningen en 7 prenten. Zie de bijlage 2: De oeuvrecatalogus van Lievens' Antwerpse periode.

⁷¹ Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), pp. 129 - 130. [...] *zo voor de vuist weg durf ik wel te stellen dat Rembrandt in trefzekerheid en levendigheid van emoties de meerdere is van Lievens. Omgekeerd wint deze het door een grootsheid in vinding en in gewaagtheid van onderwerpen en vormen. Al wat zijn jonge geest nastreeft moet groots en verheven zijn. Liever nog dan zich aan de ware grootte van het afgebeelde te houden, geeft hij zijn afbeelding een groter formaat. Rembrandt daarentegen concentreert zich graag vol overgave op een klein schilderij en bereikt in het kleine een resultaat, dat men in de grootste stukken van anderen tevergeefs zal zoeken [...].*

⁷² Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), p. 103.

⁷³ S.S. Dickey 'Van Dyck in Holland: The Iconography and its Impact on Rembrandt and Jan Lievens' in: H. Vlieghe, *Van Dyck 1599-1999: conjectures and refutations*, Turnhout 2001, pp. 296 - 297.

⁷⁴ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 50 - 51.

Antwerpen, al kan dit niet met zekerheid gesteld worden.⁷⁵ Christopher Brown typeert dit schilderij als een werk waarbij Lievens afstand doet van zijn eigen werkwijze en die van Van Dyck aanneemt.⁷⁶ Het werk van Lievens wordt door Wheelock met *De bewening van Christus* in circa 1636 (afb. 21) van Van Dyck vergeleken. Hoewel de compositie enigszins overeenkomt, verbeeldde Van Dyck deze Bijbelse voorstelling met meer dramatiek en expressie dan Lievens. Een voorbeeld hiervan is de houding van Maria die als uiting van verdriet haar armen spreidt.⁷⁷ Lievens gaf Maria daarentegen weer tussen Christus en God boven. De overeenkomst tussen deze twee werken schuilt in de voorstudie van Lievens.⁷⁸ Hij bouwde de verschillende verflagen van het schilderij op dezelfde wijze op als Van Dyck om zo Van Dyks elegantie en zachtheid te bereiken. Dit zou dan ook de reden zijn dat Lievens om te oefenen met deze techniek voorafgaande aan het schilderij een *modello* (afb. 22) maakte.⁷⁹ Een ander werk dat door DeWitt ter vergelijking naar voren wordt gehaald is de *Pietà* uit circa 1636 (afb. 23) van Van Dyck. Kijken we naar dit schilderij van Van Dyck, dan zien we dat de schilderijen van de twee kunstenaars qua compositie sterker overeenkomen. In dit werk gaf Van Dyck Maria wel tussen Christus en God, weer en heeft ze haar ogen ten hemel geslagen en bidt ze tot God. Bovendien is de houding van de Engel nagenoeg hetzelfde bij Lievens als bij Van Dyck. Van Dyck beeldde de Engel af terwijl zij de hand van Christus kust; in het schilderij van Lievens kust zij zijn voeten. Ook het palet van kleuren van deze twee schilderijen komt meer overeen dan bij het andere werk van Van Dyck. DeWitt haalt de weergave van het licht op het lichaam van Christus aan als een expliciet voorbeeld van Lievens' gebruik van Van Dycks schilderwijze.⁸⁰ De uitwerking van de figuren van Lievens toont echter een samensmelting van de elegantie van de Vlaamse stijl en het directe karakter van de Hollandse stijl. De figuren hebben een veel realistischer uitgewerkt karakter dan de figuren van Van Dyck, die koos voor een klassieke uitstraling. Bovendien plaatste Van Dyck de figuren achter Christus, waardoor alle vijf wonden van Christus goed zichtbaar zijn. Lievens beeldde daarentegen de figuren om Christus heen af, waardoor zij tezamen de vijf passiewerktuigen verbeelden. De uitwerking van Lievens' voorstelling verbeeldt enerzijds Lievens' artistieke ontwikkeling ten opzichte van zijn Leidse en Londense periode, en anderzijds zijn begrip voor het

⁷⁵ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 156.

⁷⁶ C. Brown, 'Jan Lievens at Brunswick', *The Burlington Magazine* 12 (1991), p. 745.

⁷⁷ A.K. Wheelock Jr., S. J. Barnes en J.S. Held e.a., *Anthonie van Dyck*, Washington 1990, p. 300.

⁷⁸ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 156.

⁷⁹ E.M. Gifford 2008, 'Lievens' Technique: Wonders in smeared paint, varnishes, and oils' in A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, p. 42.

⁸⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 176.

katholieke onderwerp van het schilderij. Het werk kan worden beschouwd als een voorbeeld waarbij Lievens baat had bij zijn bekering tot het katholieke geloof.⁸¹

De verschillende stijlen waaruit Lievens' schilderijstijl bestond, zijn niet binnen één specifieke schilderijstijl of land te plaatsen. Lievens paste met zijn schilderijstijl niet volledig bij de Hollandse stijl waarin onder andere zijn tijdgenoot Rembrandt werkte. Deze stijl wordt door Van den Branden omschreven als *getrouw naar de natuur maakte in den gulden toon en het dichterblijk schemerlicht van Rembrandt*.⁸² Maar anderzijds paste zijn stijl ook niet binnen de Vlaamse Barok van Rubens in Antwerpen. Lievens ontwikkelde een eigen schilderijstijl die enerzijds een monumentalere stijl betrof, waarbinnen hij op een classicistische wijze de compositie en figuren weergaf, maar anderzijds ook figuren op een realistische wijze uitbeeldde.⁸³ Lievens combineerde als eclectische kunstenaar meerdere stijlen met elkaar en gaf hier zijn eigen invulling aan. Hij voegde zijn oorsprong, het Hollandse realisme, samen met de monumentaliteit van Rubens, de elegantie van Van Dyck en het kleurenpalet van Titiaan. De verzamelterm voor de combinatie van deze verschillende stijlen, is zoals eerder genoemd, de Internationale stijl.⁸⁴ Dit veelzijdige karakter en de invloeden van Rubens en Van Dyck zijn ook terug te zien in Lievens' schildertechniek en de uitwerking van zijn verworven opdrachten in Antwerpen. Om de totstandkoming van de veranderingen en het karakter van Lievens' schilderwijze te begrijpen, is het van belang alle mogelijke informatie die er is over zijn werken bijeen te voegen. Een technisch onderzoek in 2008 naar veertig werken van Jan Lievens, waaronder acht werken uit zijn Antwerpse periode, onder leiding van kunsthistorica Melanie Gifford, biedt hierbij nieuwe inzichten. Gifford zet in samenwerking met diverse kunsthistorici de resultaten van dit onderzoek uiteen in een essay in de tentoonstellingscatalogus van 2009.⁸⁵ Ze geeft aan dat er in Lievens' werk geen sprake is van een lineaire technische vooruitgang in de loop van zijn carrière; de werken hebben in plaats daarvan een veelzijdig karakter doordat zij zijn samengesteld uit verschillende stijlen. Er zijn volgens Gifford drie redenen waardoor Lievens in staat was om in zo veel verschillende stijlen te kunnen werken. Als eerste had hij deze diversiteit te danken aan zijn uitzonderlijke talent, dat zich al op jonge leeftijd ontwikkelde.⁸⁶ Lievens' vroege schilderwijze werd omschreven als *gedurfd en levendig*.⁸⁷ Naast zijn talent speelde ook zijn gedreven karakter een rol; Lievens had voor ogen om zich te ontwikkelen tot groot schilder. Een tweede reden is dan ook zijn

⁸¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 176.

⁸² Van den Branden 1883 (zie noot 28), p. 864.

⁸³ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 186 – 193.

⁸⁴ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 153.

⁸⁵ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 42.

⁸⁶ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 42.

⁸⁷ Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), p. 131.

aspiratie om hofschilder te worden, in Londen vanaf 1630 en in 1654 in Den Haag. De werken die bedoeld waren voor publieke ruimtes vereisten, gezien hun grote formaat, een goede visuele communicatie. Hierdoor werd de schilder gedwongen om zijn werkwijze aan te passen; dit kunnen we dan ook als derde reden beschouwen. Deze aanpassingen hadden tot gevolg dat Lievens zijn stijl afstemde op het type opdracht dat hij kreeg. Lievens werkte voor een schilderij op groot formaat in de publieke ruimte meer in de Vlaamse stijl terwijl hij bij portretten voor een geïdealiseerd en elegant karakter koos. In zijn landschappen bracht hij zijn eigen kwaliteiten tot uiting en experimenteerde hij met verftechnieken en het gebruik van kleur.⁸⁸

2.2 Lievens' werken en artistieke invloeden

Lievens maakte in Antwerpen naast een stilistische ontwikkeling ook op het gebied van nieuwe genres en onderwerpen een verandering door. Hij hield zich bezig met religieuze voorstellingen, historiestukken en werkte daarnaast ook aan genreschilderijen, op zichzelf staande landschappen, grafisch werk, tronies, portrettekeningen en houtsneden.

2.2.1 Monumentale historiestukken

In de periode dat Lievens in Londen verbleef, was hij hofschilder en genoot hij een nauwe samenwerking met Anthonie van Dyck. Hij heeft echter tijdens zijn verblijf in Antwerpen geen opdrachten van het hof in Brussel ontvangen.⁸⁹ Grote opdrachten, en dan vooral religieuze, bleven beperkt tot zijn eerste jaren in Antwerpen. In de literatuur wordt geen reden gegeven waarom Lievens in de daaropvolgende jaren geen opdrachten verwierf.⁹⁰ Een mogelijke verklaring is zijn blijvende contact met het Hollandse hof en wellicht ook zijn schilderwijze. Hoewel hij gedurende zijn verblijf in Antwerpen zijn schilderwijze aanpaste en meer in de stijl van Van Dyck, Rubens en Jordaens ging werken, kende zijn schilderstijl en werkwijze toch ook nog een Hollands karakter. De twee grootste opdrachten die Lievens verwierf in Antwerpen waren *De Heilige familie omringd door Engelen* en *De visitatie* (afb. 11) voor de Jezuïetenkerken in Antwerpen en Brussel. Deze historiestukken nemen een bijzondere plaats in zijn oeuvre in omdat het voor het eerst was dat Lievens religieuze voorstellingen maakte op zo'n groot formaat.⁹¹ *De Heilige familie omringd door Engelen* was bestemd was voor de Mariakapel in de Jezuïetenkerk te Antwerpen. Dit was dezelfde

⁸⁸ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 42.

⁸⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 148

⁹⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 197.

⁹¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 152.

kapel waar Lievens' schoonvader Andries Colijns de Nole van 1635-1638 werkzaam was.⁹² Het is aannemelijk dat Colijns een rol speelde bij het verwerven van deze eerste gedocumenteerde grote publieksopdracht.⁹³ Er is vandaag de dag echter onduidelijkheid over de toeschrijving van dit werk aan Lievens, mede doordat het werk in 1777 is zoekgeraakt. In de huidige Mariakapel bevindt zich *De Heilige familie met de heiligen Elisabeth, Johannes de Doper en Engelen* van omstreeks 1635 – 1640 (afb. 25) van Cornelis Schut (1597 – 1655), een schilderij dat lange tijd werd toegeschreven aan Lievens.⁹⁴ dat zich oorspronkelijk op deze plek bevond.⁹⁵ In de biografie van Lievens vermeldt Orlers dat Lievens werken maakte voor de Jezuitenkerk, maar hij specificeert het aantal en het onderwerp van deze opdrachten niet.⁹⁶ Behalve door Orlers wordt Lievens' werk in de Mariakapel wel vermeldt in geschriften van de schilder Jacob de Wit (1695 – 1754) uit 1748 en van schilder en schrijver Jean-Baptist Descamps (1714 – 1791) uit 1769.⁹⁷ Lievens' andere schilderij voor de Jezuitenkerk in Brussel, *De visitatie* (afb. 11) geniet meer bekendheid. DeWitt geeft aan dat Lievens zich voor de uitbeelding en compositie van het werk niet gebaseerd heeft op *De visitatie* van Rubens op de linkervleugel van *De Kruisafname* omstreeks 1612 – 1614 (afb. 26). Dit altaarstuk bevond zich in dezelfde kerk. De zachte en elegante uitbeelding van de figuren en de levendige compositie van Lievens' *Visitatie* (afb. 11) berust op zijn eigen inventie.⁹⁸ Wanneer het schilderij van Lievens naast *De visitatie* omstreeks 1641 – 1642 van Jacob Jordaens (afb. 27) wordt geplaatst is te zien dat Lievens in tegenstelling tot Jordaens en ook Rubens ervoor koos om Maria en Elisabeth niet op een trap te plaatsen. Lievens wist met deze aanpassing in zijn compositie de voorstelling naar voren te halen, waardoor de toeschouwer direct betrokken werd bij het verhaal. Tevens creëerde Lievens een zekere afstand tussen de hoofdfiguren, Maria en Elisabeth, en de andere figuren, die hij meer op de achtergrond plaatste. Zowel Jordaens en Rubens deden dit minder uitgesproken. Daarnaast onderscheidde Lievens zich ook van zijn Vlaamse collega's in de uitbeelding van de figuren. Rubens

⁹² Casteels 1961 (zie noot 48), p. 184. Colijns maakte voor de Mariakapel een beeldhouwwerk van *Maria met kind* van omstreeks 1635 – 1638 (afb. 24).

⁹³ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 163 - 164.

⁹⁴ G. Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655): a Flemish painter of the High Baroque*, Antwerpen 1996, pp. 92 – 93. Het werk is zoekgeraakt. De herkomst en toeschrijving van het werk is daardoor lange tijd verward; F. Peeters geloofde dat het huidige werk dat zich in de Carolus Boromeus Kerk te Antwerpen bevindt een werk van Lievens is. Hij meende dat het werk na de verkoop in 1777 later weer terug was gekeerd naar zijn oorspronkelijk plaats. Zie F. Peeters, *Une visite à l'église Saint-Charles d'Anvers*, Antwerpen 1924, pp. 42 en 48 – 49. G. Wilmers bevestigt echter dat het huidige werk in de Carolus Boromeus Kerk op basis van stilistische kenmerken aan Cornelis Schut toegeschreven kan worden. Gedacht wordt dat het oorspronkelijke werk van Lievens vermoedelijk identiek was aan het werk van Schut (afb. 25).

⁹⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 162. DeWitt is de enige auteur die ingaat op dit schilderij; in andere publicaties wordt dit werk niet genoemd, vermoedelijk omdat het zoek is geraakt en het bestaan ervan onbekend is.

⁹⁶ Orlers 1641 (zie noot 19), p. 376. [...] *daer hy hem nedergeset heeft, ende aldaer so inne de Jesuiten kercke, ende voor andere particuliere Personen [...].*

⁹⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 163.

⁹⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 160 – 161.

en Jordaens kozen er beide voor om de figuren op geïdealiseerde en classicistische wijze weer te geven, terwijl Lievens dit op een meer realistischere wijze deed. De expressies van Maria en Elisabeth zijn duidelijk zichtbaar en ook de stofuitdrukking van de mantel van Elisabeth werd door Lievens met grote zorgvuldigheid uitgebeeld. Ook de detaillering van de haren in de baard van Joachim getuigt van Lievens vakmanschap en past bij zijn Hollandse scholing. *De visitatie* (afb. 11) van Lievens kan gezien worden als het eerste Antwerpse schilderij waarbij hij zich niet alleen liet inspireren door andere Vlaamse schilders maar ook zijn eigen weg koos.

Naast deze opdrachten voor de Jezuïetenkerken, schilderde Lievens nog een reeks andere grote Bijbelse voorstellingen. Hij maakte onder meer drie versies van het Bijbelse verhaal van Izaäk en Abraham, waarin Abraham zijn zoon wil offeren in naam van God tot de Engel tussenbeide komt om hem tegen te houden en een lam in plaats van Izaäk wordt geofferd. Lievens verbeeldde in de twee vroegste werken uit circa 1636 (afb. 28) en 1637 (afb. 29) Abraham en Izaäk die het lam offeren. Het eerste werk van omstreeks 1636 (afb. 28) is klein van formaat en vermoedelijk bedoeld als studie voor het tweede werk uit circa 1637 (afb. 29). In de derde versie, geschilderd omstreeks 1640 - 1643 (afb. 30) gaf Lievens het moment weer waarop de Engel tussen beide komt en Abraham tegenhoudt. De twee latere versies zijn gezien hun grote formaat waarschijnlijk in opdracht van een kerk gemaakt; welke kerk is echter onbekend.⁹⁹ De schilderstijl van *Abraham en Izaäk offeren het lam* omstreeks 1637 (afb. 29) komt overeen met de verfijnde schilderstijl waarin Van Dyck werkte. Kijken we naar de verschillende lagen waaruit Lievens zijn doek heeft opgebouwd, dan zien we, aldus Gifford, dat hij alleen in de laatste, definitieve verflaag, de elegante zachtheid van Van Dyck overnam. In de daaraan voorafgaande lagen werkte Lievens volgens zijn eigen werkwijze. Lievens slaagde erin, door slechts een klein aspect van de schildertechniek van Van Dyck over te nemen en te combineren met zijn eigen robuuste stijl en gedurfde compositie, om een eigen werk te maken dat op zichzelf stond.¹⁰⁰ De derde versie van deze voorstelling uit circa 1640 - 1643 (afb. 30) verschilt in uitvoering van de eerdere twee versies. Lievens liet zich voor dit schilderij inspireren door *Het offer van Izaäk* van zijn Noordelijke tijdgenoot, Rembrandt, omstreeks 1640 (afb. 31). Lievens had het schilderij vermoedelijk tijdens zijn bezoek aan de Nederlandse Republiek gezien.¹⁰¹ De compositie van het werk van Lievens komt sterk overeen met die van Rembrandt. Tevens is de pose waarin Lievens de Engel uitbeelde, met één hand geheven in de lucht en de ander rustend op de arm van Abraham, gespiegeld aan de Engel in Rembrandts schilderij. Wheelock wijst er echter wel op dat de

⁹⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 153 - 5.

¹⁰⁰ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 48.

¹⁰¹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 17.

schilderijen verschillen in de interpretatie van het Bijbelse verhaal. Lievens had in zijn voorstelling meer de nadruk willen leggen op de emoties van de afgebeelde figuren en gebruikte hiervoor niet de Bijbel maar een van de geschriften van de Joodse geschiedschrijver Titus Flavius Josephus (c. 37 – 100) als inspiratiebron. Deze extra toewijding voor het onderwerp is te verklaren door Lievens' bekering tot het katholicisme in het eerste jaar van zijn verblijf in Antwerpen.¹⁰² Naast de compositie is ook de realistische en gedetailleerde gezichtsuitdrukking waarmee Lievens zijn figuren afbeeldde te plaatsen in de Hollandse traditie. Echter, hoewel de figuren van Lievens passen binnen de Hollandse traditie van onder meer Rembrandt, beschikken ze ook over een elegant zacht karakter, wat weer past bij Vlaamse schilders als Van Dyck. Lievens maakte voor de uitwerking van de Engel ook gebruik van de Engel in *De extase van Sint-Augustinus* omstreeks 1628 (afb. 32) van Van Dyck. De elegante uitbeelding van de vleugels, het krullende haar en het gezicht vertonen alle gelijkenissen. Tevens gaf Lievens de pose van Van Dycks engel gespiegeld weer. Het heldere kleurgebruik waarmee Lievens de rode mantel van Abraham en de mengeling van de kleuren in de lucht op de achtergrond weergaf sluit aan op de wijze waarop Titaan met kleur omging.¹⁰³ In Titiaans *Europa* van omstreeks 1560 – 1562 (afb. 33) speelt kleur een belangrijke rol. Titaan wist door intense heldere kleuren de compositie van zijn schilderij zo op te bouwen dat een samensmelting van de figuren en het landschap ontstond. De kleuren dienen in zijn werk ook ter ondersteuning van de voorstelling; zo heeft de rode kleur in dit werk een fel en dreigend karakter passend bij de dramatiek van de verbeelde voorstelling.¹⁰⁴ Lievens trachtte ditzelfde te doen door met verschillende kleuren de lucht achter de Engel en Abraham te kleuren. Deze zouden bijvoorbeeld de emoties van de gebeurtenis kunnen verbeelden. Op deze wijze probeerde Lievens om in de voorstelling verschillende schilderstijlen uit Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden te combineren met Venetiaans kleurenpalet en deze diverse invloeden samen tot een geheel te maken.

Lievens kreeg naast de hierboven genoemde religieuze opdrachten tijdens zijn verblijf in de Zuidelijke Nederlanden ook een grote opdracht van het Hollandse hof, voor stadhouder Frederik Hendrik, namelijk *De grootmoedigheid van Scipio* (afb. 12) bestemd voor het Stadhuis in Leiden. Het verhaal dat Lievens weergaf is afkomstig uit *Ab urbe condita* van de Romeinse historicus Titus Livius

¹⁰² Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 158. Titus Flavius Josephus verfraaide verhalen uit het Oude Testament met dialogen die emoties oproepen bij de betrokkenen in relatie tot het besproken gebeurtenis. Philip Angel vermeldt in zijn *Lof der schilder-konst* in 1642 dat Lievens Josephus als bron heeft gebruikt. Angels geeft aan dat in het verhaal van Josephus Izaäk de verplichting van zijn vader aan God begreep en zijn lot onderging. Angel meent dat dit ook de reden is dat Lievens ervoor koos om Izaäk niet vastgebonden weer te geven. Zie P. Angel, *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642 in H. Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 294 – 296.

¹⁰³ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 158.

¹⁰⁴ M.B. Hall, *Color and meaning, practice and theory in renaissance painting*, Cambridge 1992, pp. 205- 206.

(59 v.Chr. – 17 n.Chr.) uit circa 9 n. Chr. In dit geschrift wordt de ontmoeting van de Romeinse legeraanvoerder met een oogverblindende vrouw en haar verloofde na een overwinning in Spanje beschreven.¹⁰⁵ Lievens verbeeldde net als Van Dyck in *De grootmoedigheid van Scipio* van circa 1620 – 1621 (afb. 34) de handdruk tussen de bruid en bruidegom aan weerszijde van Scipio waarmee het huwelijk bezegelt wordt. In het schilderij van Van Dyck heeft Scipio zijn blik gericht op de bruid; in het schilderij van Lievens kijkt hij naar de bruidegom.¹⁰⁶ De bruid die Lievens aan de linkerzijde van Scipio afbeeldde, lijkt overeen te komen met de wijze waarop hij Maria weergaf in *De visitatie* (afb. 11). Het is tevens dezelfde weergave als Lievens' Maria in de religieuze prent *Maagd en kind met een peer* van omstreeks 1635 – 1638 (afb. 35); deze prent maakte Lievens vermoedelijk als studie voorafgaande aan deze twee religieuze schilderijen.¹⁰⁷ Wanneer we kijken naar het karakter van Lievens' figuren komt ook hier de elegantie van Van Dyck naar voren. *De grootmoedigheid van Scipio* (afb. 34) van Van Dyck kan worden beschouwd als een van de vroegste schilderijen van Van Dyck waarin hij zijn elegante stijl tot uiting bracht. Deze elegantie is naast de modellering van de figuren ook in het kleurenpalet van Van Dyck terug te zien. Van Dyck koos voor zachte ingetogen kleuren, zoals te zien is bij de jurk van de bruid.¹⁰⁸ Het is niet mogelijk om iets te zeggen over de mogelijke overeenkomst van Lievens' kleurgebruik met het werk van Van Dyck. De reden hiervoor is dat er momenteel alleen nog maar een zwart-wit afbeelding beschikbaar is van een kopie van het originele schilderij. Afgaande op de vermelding van dit werk in de geschriften van Jan Janz Orlers in 1641, is aan te nemen dat het werk in de smaak viel bij Lievens' opdrachtgever Fredrik Hendrik. Lievens werd na zijn terugkeer in de Nederlandse Republiek omstreeks 1650 gevraagd om een schilderij te maken voor de decoratie van de Oranjezaal in het buitenverblijf van de Hollandse Stadhouder en zijn vrouw.¹⁰⁹

In hetzelfde jaar als Lievens' opdracht voor het Hollandse hof, schilderde hij *De vondst van Erichthonius* in circa 1639 (afb. 36), waarvan de opdrachtgever niet bekend is. De voorstelling betreft net als *De grootmoedigheid van Scipio* (afb. 12) een verhaal uit de klassieke oudheid afkomstig van de Romeinse dichter Publius Ovidius Naso (43 voor Chr. – 17 na Chr.), uit zijn *Metamorfosen* van omstreeks 1 n. Chr. In het verhaal krijgen de drie dochters van Koning Cecrops van Athene een mand van de Godin Athene, die zij niet mogen openen.¹¹⁰ Lievens verbeeldde in dit schilderij het moment waarop de dochters het deksel van de mand optillen en een de Erichthonius met een slangenstaart

¹⁰⁵ P. Sutton, 'The Continenence of Scipio by Gerbrandt van den Eeckhout (1621 – 1674)', *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 78 (1982), p. 13. Lievens' Grootmoedigheid van Scipio (afb. 12) is in 1929 bij een brand verloren gegaan.

¹⁰⁶ J. Peacock, 'Looking at Van Dyck's Scipio in its Contexts', *Art History* 23 (2000) nr. 2 (Juni), p. 264.

¹⁰⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 161.

¹⁰⁸ Wheelock Jr., Barnes en Held e.a. 1990 (zie noot 77), p. 31.

¹⁰⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 168 – 169. Zie ook noot 48.

¹¹⁰ d'Hulst, de Poorter en Vandenven 1993 (zie noot 45), p. 79.

vinden. Dit is de baby van de god Hephaistos en de godin Gaia. De compositie waarin Lievens dit verhaal heeft gepositioneerd komt overeen met de composities van schilderijen van Rubens en Jordaens met hetzelfde thema. Rubens beeldde *De vondst van Erichthonius* uit in circa 1615 (afb. 37); Jordaens liet zich voor zijn versie van *De vondst van Erichthonius* uit circa 1617 (afb. 38) inspireren door het werk van Rubens. Daarnaast maakte Jordaens omstreeks 1639 (afb. 39) een tweede versie van deze thematiek waarin hij koos voor een andere opstelling.¹¹¹ De drie dochters staan bij alle drie de kunstenaars centraal in de voorstelling, waarbij één van de dames neergehurkt zit bij de mand met de slangenbaby.¹¹² De figuren zijn door Lievens op klassieke wijze uitgebeeld, waarbij de voorste dame een klassiek gewaad draagt dat haar schouder ontbloot; de andere twee dochters zijn gekleed. Deze weergave verschilt van Rubens en Jordaens, die de dochters veel naakter weergeven: alleen de geslachtsdelen worden door stof bedekt. Ook zijn de naakte lichamen van de dochters op Rubens' karakteristieke weelderige wijze uitgebeeld; deze weergave van het vrouwelijk naakt nam Jordaens voor dit schilderij van Rubens over.¹¹³ Een ander aspect dat Jordaens niet overnam van Rubens was de verbeelding van het landschap op de achtergrond. Rubens gaf het beeld van Natura met vele borsten en een herme van de godin Pan weer. Dit beeld staat symbool voor de vruchtbaarheid. Wel verbeeldden beide kunstenaars de liefdesgod Amor in de voorstelling; dit deed Lievens niet.¹¹⁴ Een ander opvallend verschil aan de drie werken is dat Lievens als enige interactie weergaf tussen de figuren in de voorstelling. Een van de dochters pakt haar zus van schrik vast. Jordaens en Rubens geven de figuren naast elkaar weer zonder dat zij elkaar aanraken. Lievens wist met deze actieve houding de toeschouwer te betrekken bij het verhaal. Een andere opvallende verandering in Lievens' werk is het feit dat hij de oude dame weglaat in zijn compositie. Rubens en Jordaens beeldden deze vrouw wel uit.¹¹⁵ Lievens nam in dit schilderij niet alleen dingen over van Rubens en Jordaens maar voegde ook zijn eigen inventie aan de voorstelling toe, waarmee hij zijn collega's probeerde te evenaren.

In Antwerpen vervaardigde Lievens nog twee andere Bijbelse schilderijen: *Mozes vertrappt de Faraos kroon* van omstreeks 1639 (afb. 40) en *Jacob ontvangt Jozefs bebloede jas* uit circa 1639 – 1640 (afb. 41). Deze werken verbeelden beide een onderwerp dat niet vaak in Antwerpen voorkwam. DeWitt omschrijft het gekozen onderwerp als een thema dat meer voorkwam in de kring van Lastman in de Nederlandse Republiek dan bij de Zuidelijke schilders. Het is mogelijk dat deze

¹¹¹ d'Hulst, de Poorter en Vandenvan 1993 (zie noot 45), p. 79.

¹¹² DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 170 – 171.

¹¹³ d'Hulst, de Poorter en Vandenvan 1993 (zie noot 45), p. 80.

¹¹⁴ d'Hulst, de Poorter en Vandenvan 1993 (zie noot 45), pp. 79 - 80.

¹¹⁵ d'Hulst, de Poorter en Vandenvan 1993 (zie noot 45), p. 79.

schilderijen net als *De Grootmoedigheid van Scipio* (afb. 12) gemaakt waren voor een Hollandse opdrachtgever, wellicht wel weer voor Frederik Hendrik. Lievens' werkwijze in deze schilderijen komt overeen met *De vondst van Erichthonius* (afb. 36) en toont eenzelfde samensmelting van verschillende stijlen. In *Jacob ontvangt Jozefs bebloede jas* (afb. 41) is de lucht op dezelfde wijze verbeeld als in Lievens' *Het Offer van Izaäk* (afb. 30). De twee voorstellingen bevatten invloeden van Van Dyck, Rubens en Jordaens. Deze invloeden werden door Lievens geïntegreerd met zijn karakteristieke uitbeelding van de figuren. Lievens creëerde door de figuren op ware grote af te beelden en dynamische schaduwpartijen toe te passen een theateraal karakter.¹¹⁶

2.2.2 Genre en landschap

Lievens kwam, zoals al eerder vermeld is, hetzelfde jaar dat hij arriveerde in Antwerpen in contact met Adriaen Brouwer en zijn artistieke kring, bestaande uit onder meer De Heem, Teniers II, Van Craesbeeck, Van der Hecke, Seghers en Cossiers.¹¹⁷ Het contact met deze schilders zorgde ervoor dat Lievens kennis kon maken met andere typen genres dan de historiestukken waar hij zich in zijn Leidse periode voornamelijk mee bezig had gehouden. Lievens liet zich voor de genrestukken die hij maakte in Antwerpen inspireren door werken van David Teniers II en Joos van Craesbeeck. Een *Oud paar en de dood* van omstreeks 1636 (afb. 42) van Joos van Craesbeeck is een voorbeeld van een schilderij waarin de thematiek van de Dood, in dit geval een triomfantelijke dood, verbeeld wordt. Van Craesbeeck verbeeldde twee oude mensen die nietsvermoedend door de Dood in de gaten worden gehouden. De dood is in dit schilderij afgebeeld als een gedaante die met zijn hoofd door een raam naar het paar loert. Verder wordt de thematiek van de vergankelijkheid van het leven ook door een dovende kaars aan de muur benadrukt. Van Craesbeeck verbeeldde deze thematiek in de vorm van een alledaags tafereel, namelijk een echtpaar dat samen geldt telt. Deze handeling staat tegelijkertijd ook voor de zwaarste doodzonde: die van de gierigheid.¹¹⁸ De thematiek van de dood en de wijze waarop dit verbeeld werd in de voorstelling bij Van Craesbeeck is ook terug te zien bij de genretafereelen van Lievens. Lievens maakte in Antwerpen *Hebzuchtig stel verrast door de dood* (afb. 43) en een *prent* (afb. 44) en schilderij van *Twistende kaartspelers* in c. 1638 (afb. 45); de uitbeelding van de moraliserende voorstelling verschilt van Lievens' vroegere werk een *Jongen die bellen blaast* van omstreeks 1628 (afb. 46), waar de dood door Lievens verbeeld werd in de vorm van zeepbellen die net als het leven elk moment uit elkaar kunnen barsten. Ditzelfde geldt voor een *Vanitasstillevan*

¹¹⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 171 – 172.

¹¹⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), pp. 14 – 15.

¹¹⁸ De Clippel 2006 (zie noot 31), pp. 241 – 242.

(afb. 1) dat Lievens maakte in samenwerking met De Heem. Dit schilderij verwijst naar de vergankelijkheid van het leven door middel van een schedel, een zandloper en andere attributen. Wanneer we deze werken vergelijken met de twee genrewerken die Lievens in Antwerpen maakte, zien we duidelijke verschillen. In Lievens' Antwerpse genretafereelen verbeeldde hij de dood aan de hand van de iconografische traditie van de *Dans van de Dood*, waarbij de dood in de gedaante van een skelet op elk moment van de dag het leven kon verstoren. Een van de meest gebruikte voorbeelden van deze Vlaamse iconografische traditie is een serie van 41 houtsneden van Hans Holbein (1497 – 1543) van omstreeks 1538 die de thematiek *De Dans van de dood* (afb. 47) verbeelden; deze werken werd door vele kunstenaars gekopieerd, onder meer door Rubens.¹¹⁹ Naast deze traditie liet Lievens zich voor de uitbeelding van de figuren ook inspireren door Brouwer en Teniers II. De figuren hebben een robuust karakter. De elegante figuren en de heldere kleuren in Lievens religieuze werken zijn niet in deze genretafereelen niet terug te zien. Lievens werkte met sobere donkere, bruine en rode kleuren die overeenkomen met de werken van Brouwer, Teniers II en Van Craesbeeck.¹²⁰

Naast deze genretafereelen kwam Lievens in Antwerpen ook in aanraking met een ander type genre waar hij zich op toeleegde, namelijk de uitbeelding van het landschap. In zijn *De vondst van Erichthonius* (afb. 36) is al een begin te zien van Lievens' toenemende interesse voor het landschap. Wanneer dit werk vergeleken wordt met historiestukken uit Lievens' Leidse periode, is te zien dat hij meer aandacht ging besteden aan de uitbeelding van het landschap op de achtergrond. Deze interesse is vermoedelijk ontstaan tijdens zijn verblijf in Londen onder invloed van Van Dyck. In deze periode maakte Lievens enkele landschapstekeningen, waaronder *Gezicht op Londen met de Westminster* van omstreeks 1633 – 1635 (afb. 48). Ook voegde hij incidenteel aan portretten een landschap toe op de achtergrond, zoals in het portret van *Jacques Gaultier* uit circa 1633 (afb. 6) te zien is.¹²¹

De interesse van Lievens voor de uitbeelding van het landschap hing wellicht samen met het uitblijven van religieuze opdrachten.¹²² Daarnaast vond er ook een nieuwe ontwikkeling die plaats in de schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden in de jaren dertig en begin jaren veertig in Antwerpen. In het begin van de zeventiende eeuw dienden decoratieve natuurgezichten in een klein formaat als de belangrijkste Vlaamse variant van landschapschilderijen. In de jaren dertig veranderde dit en vond er binnen dit genre een stilistische ontwikkeling plaats, waarbij de uitbeelding van het landschap een

¹¹⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 177 – 178.

¹²⁰ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 150.

¹²¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 180 – 181.

¹²² DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 197.

natuurlijk karakter kreeg; kunstenaars die dit nieuwe ideaal verbeelden zijn Frans de Momper (1607-1660) en Gillis Peeters (1612 - 1653). Deze verandering van de uitbeelding van het landschap vond in de Noordelijke Nederlanden al in de jaren twintig in een versneld tempo plaats, onder leiding van de landschapschilders Jan van Goyen (1596 – 1656) en Salomon van Ruysdael (1602 – 1670).¹²³ Lievens kwam in de Scheldestad ook in aanraking met deze nieuwe uitbeelding van het Vlaamse landschap door middel van werken van Brouwer, Teniers II en Rubens. Deze inspiratiebronnen leidden ertoe dat Lievens in Antwerpen voor het eerst zelfstandige landschapschilderijen ging maken die bedoeld waren voor de vrije markt.¹²⁴ In het schilderij *Landschap met boeren* uit circa 1638 (afb. 49) gaf Lievens het Vlaamse platteland weer. Het werk hoorde bij *Rivierlandschap met visserman* van omstreeks 1638 (afb. 50), en samen vormden ze een geheel. Het is een weergave van een ochtend- en avondlandschap, een veelvoorkomend thema in de Vlaamse kunst.¹²⁵ Lievens liet zich voor de atmosferische weergave van het avondlandschap inspireren door het *Duinlandschap bij maanlicht* uit circa 1635-1637 (afb. 51) van Adriaen Brouwer. De landschappen van Lievens werden tot circa 1960 door het grote formaat en het gebruikte kleurenpalet aan Brouwer toegeschreven. Het expressieve karakter van de werken komt daarentegen overeen met de landschappen die Rubens verbeeldde, zoals het *Landschap met maan en sterren* uit circa 1637 - 1638 (afb. 52) van Rubens.¹²⁶ De overeenkomsten tussen deze drie werken zijn niet verassend aangezien naast Lievens ook Rubens zich voor het maken van landschappen vanaf de jaren dertig liet inspireren door de landschapschilderijen van Brouwer.¹²⁷ Rubens verzamelde, zoals eerder vermeld, verscheidene werken van Brouwer, waaronder enkele landschappen. De Clippel omschrijft dat een belangrijke reden waarom Rubens geïnteresseerd was in het werk van Brouwer, was omdat hij Brouwers artistieke doel deelde. Brouwer streefde er in zijn schilderijen naar om een perfecte weergave van de natuur te verbeelden en de natuur te imiteren. Zijn schilderijen werden in deze periode hoog gewaardeerd in de Zuidelijke Nederlanden.¹²⁸ In de landschappen van Brouwer was het niet de compositie die Rubens intrigeerde maar de realistische weergave van de natuur en het atmosferisch karakter; deze eigenschappen nam Rubens dan ook over in zijn eigen landschappen.¹²⁹ Lievens keek voor zijn landschappen zowel naar de werken van Brouwer als naar die van Rubens en gaf hier zijn eigen invulling aan. Hij schilderde net als Rubens een lucht op de achtergrond die gevuld was met

¹²³ H. Vlieghe, *Flemish art and architecture 1585 – 1700*, Cambridge 1998, p. 189.

¹²⁴ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), pp. 14 – 15.

¹²⁵ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 152.

¹²⁶ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 152.

¹²⁷ De Clippel 2004 (zie noot 33), p. 307.

¹²⁸ De Clippel 2004 (zie noot 33), p. 310.

¹²⁹ De Clippel 2004 (zie noot 33), p. 327.

diverse kleuren. Voor de uitwerking van de bomen en de compositie keek hij echter naar Brouwer. Enkele landschappen die Lievens in Antwerpen maakte, ontstonden in samenwerking met kunstenaars uit zijn artistieke kring. Zo werkte Lievens voor het *Landschap met boeren* (afb. 49) en het *Rivierlandschap met visserman* (afb. 50) samen met Teniers II, die op beide werken de figuren toevoegde. Daarnaast maakte Lievens in samenwerking met Van der Hecke het *Landschap met bloemen* in circa 1642 (afb. 53) en *Portret van een jongen met baret en mantel in een bloemenkrans* omstreeks 1642 – 1644 (afb. 54). De samenwerking met Teniers II en Van der Hecke toont hoe Lievens optimaal gebruik maakt van zijn netwerk. Een mogelijke verklaring voor Lievens' keuze voor David Teniers II is dat laatstgenoemde in deze periode veel aanzien verworven had met zijn genretaferelen, waardoor zijn succes toenam.¹³⁰ Teniers II werd door vele lokale landschap-, interieur-, stilleven- en genreschilders gevraagd om een bijdrage te leveren aan hun werken. Deze schilders deden een beroep op Teniers II om de door hun uitgebeelde voorstelling te laten opleven met de toevoeging van zijn karakteristieke plattelandse burgers.¹³¹ Deze toevoeging van figuren werd door Teniers II ook bij Lievens' landschappen gedaan. Lievens wist met deze samenwerking ervoor te zorgen dat zijn schilderijen aantrekkelijker waren voor de Antwerpse vrije markt; op de markt werden aan schilderijen waar meerdere kunstenaars aan gewerkt hadden een grotere waarde toegekend.¹³² Dit is wellicht ook de reden waarom Lievens met Van der Hecke samenwerkte; er zijn echter geen documenten bekend die Lievens' beweegredenen bevestigen.

DeWitt vermeldt in zijn dissertatie in 2006 dat Lievens tijdens zijn verblijf in Antwerpen tien landschapschilderijen vervaardigde. Het blijkt echter uit een recente bron dat aan dit aantal een elfde werk kan worden toegevoegd.¹³³ In 2010 kwam op een Antwerpse veiling een nieuwe Lievens boven water, *Venus en Adonis bij maanlicht* van omstreeks 1635 – 1640 (afb. 17). Het werk werd kort na deze verschijning door Lievens-specialisten, waaronder Arthur Wheelock en de broers David en Lloyd DeWitt, aan Lievens toegeschreven op basis van stilistische kenmerken.¹³⁴ De landschapstijl die Lievens tijdens zijn verblijf in Antwerpen ontwikkelde is te herkennen in deze nieuwe vondst. De gedetailleerde weergave van de bomenpartij en het atmosferisch perspectief met een ondergaande zon op de achtergrond passen bij de andere landschappen die Lievens in Antwerpen heeft gemaakt.

¹³⁰ H. Vlieghe, *David Teniers the younger (1610 – 1690): a biography*, Turnhout 2011, p. 23.

¹³¹ Vlieghe 2011 (zie noot 130), p. 24.

¹³² Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 152. Een ander werk wat de samenwerking tussen Teniers II en Lievens demonstreert is Lievens' *Portret van Hiëronymus Bran* (afb. 7), die sterk overeenkomt met Teniers II vroege zelfportret in *familie concert op een terras* van omstreeks 1643-44 (afb. 55). Zie M. Klinge, *David Teniers 1610 – 1690*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1991, pp.129 – 130.

¹³³ L. Schwartz (red.), *Jaarverslag 2010 Museum het Rembrandthuis*, Amsterdam 2011, p. 62.

¹³⁴ Telefoongesprek met Jan van der Veen, 12 juni 2012. Het werk is opgenomen in *das nachlass-inventaris von Jan Lievens* door Pieter de Ruijter op 3 juli 1674. (8) *Conterfeijtsel van Venus en Adonis* f 8.-. Zie Bredius 1915-22 (zie noot 67), p. 188.

De figuren die in het landschap geplaatst zijn kunnen gezien worden als een illustratie van de door Lievens opgedane inspiratiebronnen in Antwerpen. De modellering van de figuren doet denken aan Rubens maar kan evengoed aan Titiaan ontleend zijn. Bronnen die deze veronderstelling bevestigen ontbreken.¹³⁵ Hoewel de uitbeelding van de figuren doet denken aan Vlaamse en Venetiaanse voorbeelden, onderscheidt Lievens zich met dit werk door de positionering van Venus en Adonis in het landschap. Lievens' keuze voor de verhouding tussen het landschap en de figuren verschilt van de wijze waarop Titiaan, Rubens en Van Dyck de figuren verbeelden. Zij leggen in hun schilderijen de nadruk op Venus en Adonis, zoals in de *Venus en Adonis* van omstreeks 1635 - 1640 (afb. 56) van Rubens te zien is. Lievens daarentegen koos ervoor om Venus en Adonis deel uit te laten maken van het landschap.¹³⁶ Het eigenzinnige karakter dat Lievens ontwikkelde had in zijn landschappen, door te experimenteren met grove verfstreken en diverse kleuren, werd bewonderd door zijn tijdgenoten.¹³⁷ De bewondering voor Lievens' werk blijkt onder meer uit de boelinventory van Rembrandt omstreeks 1656, waarin *een maneschijntje van Jan Lievens* is opgenomen.¹³⁸ Er zijn meerdere antwoorden mogelijk op de vraag naar welk werk in de boelinventory verwezen wordt. Het zou zowel om Lievens' *Venus en Adonis bij Maanlicht* (afb. 17) als om *Avondlandschap* van omstreeks 1640 (afb. 57) kunnen gaan.¹³⁹ DeWitt meent dat de landschappen die Lievens in Antwerpen maakte gekenmerkt worden door een *experimentele vrijheid*, die als bijzonder beschouwd kan worden binnen zijn verdere oeuvre.¹⁴⁰ Een nadere uitleg van wat DeWitt hiermee bedoeld blijft echter uit. Wellicht doelt hij op het feit dat Lievens zich bij veel werken die hij maakte in Antwerpen liet sturen door de inventies van andere schilders waaronder Van Dyck, Rubens en Brouwer. Lievens werkte bij de eerste landschappen die hij maakte ook op deze manier, maar creëerde bij latere landschappen

¹³⁵ Van der Veen 2012 (zie noot 134).

¹³⁶ M. Jaffé, 'Van Dyck's 'Venus and Adonis'', *The Burlington Magazine* 132 (1990) nr. 132 (Oktober), pp. 697 en 700.

¹³⁷ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 51.

¹³⁸ Rembrandts boelinventory 24/25 juli 1656, <

http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt_priv/rembrandt_van_rijn/rembrandts_inboedel/pag_2.nl.html> (17 juni 2012).

¹³⁹ Van der Veen 2012 (zie noot 134). Van der Veen meent dat, gezien het feit dat dit het enige landschapschilderij met maanlicht is dat van Lievens bekend is, het voor de hand ligt dat het in de beschrijving van de boelinventory gaat om de *Venus en Adonis bij Maanlicht* (afb. 17). Tevens werd door Samuel van Hoogstraten (1627 -1678) tijdens zijn studieperiode bij Rembrandt vol lof een avondlandschap van Lievens beschreven [...] 't Gesternt en de Maen geven een bleek en twijfelachtich licht; want schoon de Maen, alze vol is, de voorwerpen van bergen en landouwen bescheydelijk genoeg laet zien, wanneerze haer schoone gedaente in een stille stroom afdruckt, zoo bijven nochtans de, andersins genoechlijke, bosschaedjen verschriklijk om aen te zien, en de heuvelen en spelonken zijn met vreeslijkheit geverwt. Ik heb een Maneschijn met deze eygenschappen op 't aldernatuurlijkst van Johan Lievens gezien [...]. Zie S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst; anders de Zichtbare Werelt*, Rotterdam 1678, p. 258. Het zou echter ook kunnen zijn dat in de boelinventory en de beschrijving van Van Hoogstraten verwezen werd naar een ander schilderij van Lievens met maanlicht, *Avondlandschap* (afb. 57) ook vervaardigd in Antwerpen. Deze veronderstelling berust echter op een eigen bevinding en kan niet met bronnen worden onderbouwd.

¹⁴⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 183 - 184.

zijn eigen werkwijze. Een vrije verftoets en een divers kleurpalet leverde een vrij en experimenteel karakter op in vergelijking met zijn andere werken, zoals te zien in een detail van Lievens' *Landschap met boeren* (afb. 58). Lievens maakte ook na zijn vertrek uit Antwerpen nog vele landschappen waaronder vele tekeningen en enkele schilderijen – waarover meer over in het volgende hoofdstuk.

2.2.3 Portret- en tekenkunst

Lievens vervaardigde in Antwerpen een beperkt aantal portretten waarvan slechts twee portretten bewaard zijn gebleven. Het *Portret van Petrus Egidius de Morillon* (afb. 15) en een *Portret van een jongen met baret en mantel in een bloemenkrans* werden omstreeks 1642 – 1644 (afb. 54) geschilderd in samenwerking met Van der Hecke. Deze portretten verschillen in karakter; het werk dat Lievens met Van der Hecke maakte komt niet verder voor in zijn oeuvre en is wellicht experimenteel van aard. Lievens experimenteerde immers in Antwerpen met verschillende genres, onderwerpen en technieken. Lievens schilderde naast deze portretten nog twee andere portretten die reeds verloren zijn gegaan.¹⁴¹ Het is opvallend dat er slechts vier portretten van Lievens uit Antwerpen bekend zijn; dit doet vermoeden dat zijn portretstijl niet aansloeg in Antwerpen en werd overschaduwd door andere meesters. De portretten die Lievens na 1644 in de Nederlandse Republiek maakte, betroffen een groter aantal en kenden meer afzet.¹⁴² Hoewel Lievens een beperkt aantal portretten vervaardigde, ontwikkelde hij zich tijdens zijn Antwerpse periode verder op het gebied van tronies, portrettekeningen en prenten waar hij al reeds in Leiden en daaropvolgend in Engeland mee begonnen was.¹⁴³ Lievens had in zijn Leidse periode van omstreeks 1625 – 1630 nauw samengewerkt met Rembrandt. In deze periode ontstond tussen deze jonge kunstenaars een *creatieve wedijver* waarbij dezelfde schilders composities van elkaar ontleenden, evenals technische vindingen en onderwerpen.¹⁴⁴ Aan het einde van 1620 gingen de kunstenaars experimenteren met andere methodes in figuurstudies, beter bekend als tronies.¹⁴⁵ In een publicatie in 2008 maakte Dagmar Hirschfelder een gedetailleerde analyse van de totstandkoming en ontwikkeling van deze nieuwe vorm van figuurstudies. Lievens wordt in deze analyse als leider neergezet. Het startpunt van Lievens berust op een oudere traditie, van Apostelen en Evangelisten die gedeeltelijk werden

¹⁴¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 184–185. DeWitt verwijst naar Jean Denucé, *Art-Export in the 17th Century in Antwerp, The Firm Fourchoudt. Antwerp: De Sikkel*, 1931, p. 320. Denucé vermeldt naast de hierboven genoemde portretten twee andere portretten die afkomstig waren uit twee Antwerpse collecties. Het betreft: een portret van Cassepeel opgenomen in de inventaris van Alexander Voet op 18 februari 1689. Het andere portret van een raadslid Rolaents was opgenomen in de inventaris van Maria-Anna van der Goes in december 1663.

¹⁴² DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 185.

¹⁴³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 184.

¹⁴⁴ Vogelaar, Stroo en Koenig e.a. 1991 (zie noot 1), p. 14.

¹⁴⁵ Gifford 2008 (zie noot 79), pp. 45–46.

afgebeeld. Lievens ontwikkelde het tronietype door zich alleen te concentreren op de weergave van het hoofd. Hij legde de nadruk op het hoofd door de attributen op de achtergrond weg te laten.¹⁴⁶ De tronies boden Lievens en Rembrandt de mogelijkheid om te experimenteren met lichteffecten, gezichtsuitdrukkingen en het ontwikkelen van een vrije verftoets, iets dat bij portretten in opdrachten over het algemeen niet werd gewaardeerd.¹⁴⁷ Ook probeerden zij met het inkrassen in het natte oppervlakte een groter driedimensionaal karakter te creëren op het platte oppervlak.¹⁴⁸ Lievens vervaardigde in Antwerpen ook een reeks tronies, waaronder vier schilderijen, vier tekeningen en acht houtsneden. Een voorbeeld van een geschilderd werk is *Hoofd van een oude man* van omstreeks 1640 (afb. 59). Lievens' gedetailleerde weergave van deze oude man illustreert dat hij ook na zijn Leidse periode zich nog probeerde te ontwikkelen en oefende met de uitbeelding van ouderdom. De wijze waarop Lievens deze man verbeeldde is zachter en eleganter dan hij voorheen in zijn Leidse periode deed, gezien bijvoorbeeld *Biddende monnik met capuchon* van omstreeks 1629 (afb. 60). De gezichtsuitdrukking die Lievens verbeeldde in zijn Antwerpse tronie is ook terug te zien bij zijn portrettekeningen van *Thomas Howard* (afb. 16); ook is deze man terug te zien in de verschijning van de heilige Joachim in Lievens' *Visitatie* (afb. 11) en Josef in *De bewening van Christus* (afb. 20).¹⁴⁹

Evenals tronies werkte Lievens in Antwerpen ook diverse portrettekeningen uit waarvan hij ook enkele in prent uitbracht. Lievens had voorheen in Londen voornamelijk in de voetsporen van Van Dyck gewerkt. Het vermoeden bestaat ook dat hij werkzaam was in het atelier van Van Dyck.¹⁵⁰ De portrettekeningen die Lievens maakte in Antwerpen worden beschouwd als het eerste bewijs van zelfstandige werken. Hij vervaardigde onder meer portrettekeningen van *Constantijn Huygens* (afb. 13), *Daniël Heinsius* (afb. 14), *Thomas Howard* (afb. 16), *Hiëronymus de Bran* (afb. 7) en diverse kunstenaarsportretten van onder andere *Brouwer* (afb. 3), *De Heem* (afb. 4) en *Seghers* (afb. 5). Lievens verbeeldde in het *Portret van Brouwer* (afb. 3) zijn tijdgenoot in een elegante pose met een losse toets in zwart krijt. Deze elegante verbeelding doet denken aan Van Dyck, maar Lievens weet toch door de realistische wijze waarop hij de expressie van Brouwer weergeeft een eigen draai aan de portrettekening te geven. Dit geldt ook voor de andere portretten die hij maakte.¹⁵¹ Tronies en

¹⁴⁶ D. Hirschfelder, *Tronie und porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008, p. 37 – 38.

¹⁴⁷ Hirschfelder 2008 (zie noot 146), pp. 40 – 41. Hirschfelder geeft aan dat Lievens en Rembrandt zich naast hun eigen inventie ook lieten inspireren door tronies van Rubens en Albrecht Dürer (1471 – 1528). Zie Hirschfelder 2008 (zie noot 148), pp. 65 en 68.

¹⁴⁸ Gifford 2008 (zie noot 79), pp. 44 – 45.

¹⁴⁹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 154.

¹⁵⁰ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 76.

¹⁵¹ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 77.

portretten waren echter niet de enige tekeningen die Lievens in Antwerpen vervaardigde; hij volbracht tevens twee mythologische voorstellingen en één landschap. Het *Boslandschap met een vijver* uit circa 1640 (afb. 61) toont Lievens' artistieke kwaliteiten, die hij in Holland verder voort zal zetten. Geen van de tekeningen die Lievens in Antwerpen maakte kan gekoppeld worden aan de grote historiestukken die hij in deze periode of later in zijn carrière vervaardigde. Rubinstein geeft aan dat de afwezigheid van deze schetsen niet ongewoon was voor een Hollandse schilder. Als voorbeeld haalt hij Rembrandt aan, die ook slechts een paar schetsen maakte die direct in verband kunnen worden gebracht met zijn schilderijen. Lievens ging ondanks deze overeenkomst met Rembrandt in zijn Antwerpse periode anders te werk. Hij maakte voor enkele werken gebruik van olieverfschetsen voorafgaande aan het uiteindelijke schilderij; een bewaard gebleven voorbeeld hiervan is de *modello* die Lievens maakte van *De bewening van Christus* (afb. 22). Lievens volgde met deze werkwijze die van Van Dyck en Rubens. Zij maakten echter ook tekeningen van individuele figuren, wat Lievens alleen met krijt deed. Het gebruik van olieverfschetsen zette Lievens na zijn terugkeer naar de Hollandse Republiek verder voort, waaronder voor zijn opdracht voor het Stadhuis op de Dam.¹⁵²

2.2.4 Prentkunst

Lievens begon in zijn Leidse periode met het uitproberen van het etsen van losse figuren of bustes aan de hand van schilderijen of portretten naar het leven. De ets was een nieuw medium en werd door diverse kunstenaars gebruikt, waaronder Rembrandt, en ook Lievens exploreerde de mogelijkheden van deze techniek. Er is echter in veel mindere mate aandacht besteedt aan het grafische werk van Lievens dan aan dat van Rembrandt, waardoor onderzoek naar watermerken, papiertypes of een systematisch overzicht van al zijn grafische werk voor het laatst in 1955 door Hans Holstein is gemaakt.¹⁵³ Recent onderzoek van Stefanie Dickey naar dit deelaspect van Lievens' artistieke productie toont Van Dycks impact op de kunstenaar, maar ook zijn eigen inventie.¹⁵⁴ Van Dyck begon na zijn terugkeer uit Italië omstreeks 1628 met het produceren van een reeks portretprenten, ook wel bekend als de *Iconografie reeks*. Van Dyck maakte portretten van belangrijke burgers waaronder geleerden, prinses en ook kunstenaars uit zijn tijd; een voorbeeld hiervan is het *Portret van Maarten Pepyn* van omstreeks 1630 – 1640 (afb. 62). Van Dyck werkte voor deze

¹⁵² Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 77.

¹⁵³ S.S. Dickey 2008, 'Jan Lievens and Printmaking' in A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, p. 54.

¹⁵⁴ Dickey 2008 (zie noot 153), p. 54.

portrettenreeks samen met de graveurs Vorsterman en Pontius, die het merendeel van zijn portretten in plaat brachten. De portrettenreeks bestaat uit ongeveer honderd prenten, waarvan Van Dyck tot aan zijn dood in 1641 tachtig portretten had volbracht. De overige portretten zijn in de daaropvolgende jaren door zijn graveurs afgemaakt.¹⁵⁵ Van Dyck bracht in 1631, in de periode dat hij werkzaam was aan zijn *Iconografie reeks*, een bezoek aan de Nederlandse Republiek. Hij trok naar Den Haag voor het maken van een portret en enkele historiestukken voor de stadhouder Fredrik Hendrik. Tijdens zijn bezoek kwam hij ook in contact met Lievens en portretteerde de nog jonge kunstenaar.¹⁵⁶ Lievens raakte geïnspireerd door de *Iconografie reeks* van Van Dyck, wat er mogelijk toe heeft geleid dat hij later in het jaar naar Londen vertrok. In Londen kwam Lievens naast met het werk van Van Dyck ook in aanraking met diens netwerk. Toen Lievens in 1635 naar Antwerpen vertrok, deed hij zijn voordeel met zijn in Londen opgedane contacten. Hij kwam in contact met de graveerders Vorsterman, Pontius en een belangrijk figuur in de Antwerpse kunstwereld, Martinus van den Enden (1605 – na 1654), die prenten van Van Dyck had uitgegeven.¹⁵⁷ In Antwerpen hield Lievens zich bezig met het verder ontwikkelen van nieuwe portrettypes, waar hij in Londen al een begin mee had gemaakt.¹⁵⁸ Hij maakte gebruik van hetzelfde formaat, dezelfde graveurs en probeerde ook de stijl waarin Van Dyck zijn geportretteerde weergaf over te nemen. Lievens produceerde in Antwerpen vijf kunstenaarsportretten.¹⁵⁹ Daarnaast maakte Lievens ook twee tekeningen van *Thomas Howard* (afb. 16), *Hiëronymus de Bran* (afb. 7); er is echter geen informatie bekend over het in plaat brengen van deze portretten.¹⁶⁰ De pose waarmee Lievens de rijke burger Hiëronymus de Bran heeft uitgebeeld is vrijwel geheel spiegelbeeldig aan de pose waarmee Van Dyck de kunstenaar Maarten Pepyn weergaf, en hetzelfde geldt voor het elegante karakter van deze geportretteerde. Het is echter gezien de uitwerking van de tekening niet duidelijk te zien of Lievens zich voor de achtergrond van zijn portret ook heeft laten inspireren door Van Dycks portret. Lievens maakte tijdens zijn korte verblijf in Leiden omstreeks 1639 een *Portret van Constantijn Huygens* (afb. 13) en de Leidse geleerde *Daniël Heinsius* (afb. 14). Deze portretten liet hij bij terugkomst in Antwerpen vermoedelijk door Vorsterman graveren en uitgeven door Van Enden.¹⁶¹ De

¹⁵⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 186.

¹⁵⁶ Dickey 2001 (zie noot 73), pp. 289 – 290.

¹⁵⁷ Dickey 2008 (zie noot 153), p. 61.

¹⁵⁸ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), pp. 45 – 46.

¹⁵⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 186.

¹⁶⁰ Dickey 2008 (zie noot 153), pp. 61 – 62.

¹⁶¹ Dickey 2008 (zie noot 153), pp. 61 – 62. In de literatuur wordt wel gesuggereerd dat Lievens zowel het *portret van Constantijn Huygens* (afb. 13) als het *portret van Daniël Heinsius* (afb. 14) bij zijn terugkeer in Antwerpen in plaat liet brengen. Ondanks deze suggestie is alleen het portret van Heinsius in prent terug te vinden en het portret van Huygens slechts als tekening.

documentatie van deze samenwerking is een illustratie van het diverse netwerk dat Lievens in Antwerpen had opgebouwd. Hij was door middel van Van Dyck in contact gekomen met Vorsterman, Pontius en Van Enden, en via Brouwer had hij andere genre- en stillevensschilders leren kennen.¹⁶² De graveur Pontius diende als de persoon die deze twee netwerken met elkaar verbond, doordat Brouwer voor een korte periode bij Pontius in huis had gewoond.¹⁶³ Daarnaast bracht Pontius ook het portret van Brouwer (deze is zoekgeraakt) en *De Heem* (afb. 9) in plaat.¹⁶⁴

In de loop van Lievens' verblijf in Antwerpen nam zijn interesse voor etsen af en raakte hij geïnteresseerd in het maken van houtsneden. Deze techniek werd sinds de opkomst van etsen in de Nederlandse Republiek als een achterhaalde techniek beschouwd. Dit gold echter niet voor de Zuidelijk Nederlanden, waar houtsneden hoger gewaardeerd werden dan kopergravures. Een mogelijke reden voor de hoge waardering van de houtsneden was dat de regelmatige lijnen die ontstaan in het koper na bewerking met een burijn een minder vrij en onvoorspelbare karakter hebben dan de lijnen die ontstaan bij het weghalen van het overtollige hout.¹⁶⁵ Er zijn echter geen bronnen die deze gedachte bevestigen. Rubens was omstreeks 1630 tijdens een van zijn vorstelijke verblijven in Spanje en Engeland in aanraking gekomen met enkele houtsneden van Titiaan. Deze werken inspireerden Rubens waarna hij ook zelf met dit medium aan de slag ging. Rubens werkte in samenwerking met de geoefende houtsnijder Christoffel Jegher (1618 - 1667) aan negen houtsneden. Hij hield supervisie op de werken die Jegher voor hem in hout bracht. De samenwerking tussen deze kustenaars zorgde ervoor dat de houtsneden van Jegher uitstegen boven de doorsneeproductie uit die tijd.¹⁶⁶ Lievens raakte op zijn beurt geïnteresseerd in de houtsneden van Rubens en Jegher en ging zich omstreeks 1640 ook bezighouden met deze techniek. Toen Lievens zich toelegde op de houtsneden was hij deze techniek nog niet eigen. DeWitt meent dat hij zichzelf deze techniek aanleerde en ook zelf de houtsneden sneed. Lievens heeft in Antwerpen in totaal tien houtsneden gemaakt, waaronder acht tronies, één landschap en één Bijbelse voorstelling. De houtsnede die Lievens maakte van een Bijbels verhaal was *Kain doodt Abel* uit circa 1640 – 1644 (afb. 63). Lievens liet zich voor zijn houtsneden inspireren op *Hercules verslaat woede en onenigheid* uit circa 1633 – 1644 (afb. 64), door Jegher gemaakt naar een werk van Rubens.¹⁶⁷ Lievens keek vermoedelijk naar Jegher om te bestuderen op welke wijze hij in de uitbeelding van de voorstelling

¹⁶² Dickey 2008 (zie noot 153), pp. 61 – 62.

¹⁶³ Klinge 1982 (zie noot 32), p. 9.

¹⁶⁴ Dickey 2008 (zie noot 153), p. 62.

¹⁶⁵ N. van Hout, P. Huvenne en E. Tack, *Copyright Rubens: Rubens en de grafiek*, tent.cat. Amsterdam (Museum voor Schone Kunsten) 2004, p. 92.

¹⁶⁶ Van Hout, Huvenne en Tack 2004 (zie noot 165), pp. 92 – 93.

¹⁶⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 196.

de bewegelijke lijnen van de gravures die hij gewend was kon omzetten naar een minder flexibel medium, de houtsneden.¹⁶⁸ De positionering van de figuren in de houtsnede van Jegher sprak tot de verbeelding en is een artistiek hoogstandje in detail en moeilijkheidsgraad. Lievens koos voor een andere compositie en uitte in de weergave van de emoties van de figuren en de wijze waarop hij licht- en donkercontrasten gebruikte in de voorstelling zijn eigen inventie.¹⁶⁹ Naast inspiratiebronnen Rubens en Jegher, verraadt de gelijkenis tussen Lievens' houtsnede *Buste van een man met baard* van omstreeks 1640 – 1644 (afb. 65) en *Portret van Francesco Marcolini* uit circa 1552 (afb. 66), naar een onderwerp van Titiaan, nog een andere bron van inspiratie. De buste is nagenoeg hetzelfde, evenals het medium. Wanneer we kijken naar de uitwerking van de haren, dan is het karakter van Lievens' weergave gedetailleerder. Lievens was waarschijnlijk door een prent in aanraking gekomen met het werk van Titiaan.¹⁷⁰ De houtsneden die Lievens maakte waren zeldzaam en niet bedoeld voor de vrije markt. Lievens maakte één *chiaroscuro*, een clair-obscur houtsnede, *Een buste van een man van voren* uit circa 1640 – 1644 (afb. 67), die op de vrije markt verscheen. Dit werk werd geprezen door andere kunstenaars, zoals te zien is aan het schilderij *De tekenles* omstreeks 1662 – 1664 van Jan Steen (afb. 68), waar de prent van Lievens in de voorstelling is opgenomen.¹⁷¹ Van de tien houtsneden die Lievens maakte zijn er vandaag de dag nog zes over. Kenmerkend voor Lievens' houtsneden, zoals *Landschap met een groep bomen* van omstreeks 1640 (afb. 69) is de vrije expressie van gedraaide en halve boomstammen met takken die Lievens aanzette met stevige lijnen en een zachtheid van vorm.¹⁷² Deze houtsneden worden door Dickey en DeWitt omschreven als de meest fascinerende werken van Lievens' gehele oeuvre.¹⁷³ De reden hiervoor is dat de houtsneden van Lievens niet dienden voor de markt maar voor Lievens' persoonlijke gebruik. Hij gebruikte de houtsneden om zijn eigen creativiteit tot uiting te brengen en zijn vaardigheden te optimaliseren. De werken laten hierdoor een hele andere kant van de veelzijdige artistieke geest van Lievens zien.¹⁷⁴ Aan het einde van zijn Antwerpse periode kwam Lievens in de financiële problemen en was hij genoodzaakt om enkele van zijn koperplaten te verkopen. De houtsneden verkocht Lievens echter

¹⁶⁸ Van Hout, Huvenne en Tack 2004 (zie noot 165), p. 93.

¹⁶⁹ Dickey 2008 (zie noot 153), p. 214. DeWitt vermeldt dat Lievens de compositie zou hebben gebaseerd op de tekening *Kain slaat Abel met een kaakbeen* van omstreeks 1608 - 1610 van Rubens die verloren is gegaan. Zie DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 195.

¹⁷⁰ D. Rosand, *Titian and the Venetian woodcut*, Washington 1976, p. 271.

¹⁷¹ Dickey 2008 (zie noot 153), pp. 62 – 64.

¹⁷² Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 162.

¹⁷³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 195.

¹⁷⁴ Dickey 2008 (zie noot 153), p. 66.

niet, en hij bezat alle tien de houtsneden tot aan zijn dood.¹⁷⁵ Dit toont Lievens' grote ambities; hij wilde de werken waarin zijn artistieke intellect en innovaties te zien waren niet uit handen geven.¹⁷⁶

Concluderend kan gesteld worden dat de kunstwerken die Lievens in Antwerpen maakte een grote diversiteit kennen. Hij werkte in nieuwe genres en technieken die hij ook na zijn terugkeer in Amsterdam in 1644 behield. De stilistische ontwikkelingen die Lievens in Antwerpen heeft doorgemaakt en het eclectische karakter van zijn werken worden door Wheelock en DeWitt bekritiseerd. DeWitt meent dat deze werkwijze ook enkele artistieke beperkingen met zich meebracht. Het lukte Lievens niet om te transformeren van een Hollandse schilder met het gebruik van *clair-obscur* en een realistische uitbeelding van de figuren, naar een Vlaamse meester die op een verfijnde en elegante wijze figuren componeert.¹⁷⁷ Hoewel Lievens' nieuwe schilderijstijl door Van den Branden omschreven werd als '*helder en met de zilverachtige tinten van onze Van Dyck [...]*'¹⁷⁸ wordt hier in de recente literatuur anders over gedacht. Wheelock is van mening dat Lievens er nooit echt in is geslaagd om de helderheid van Van Dycks en Titiaans werken te vangen omdat zijn verftoepassing dicht en relatief zwaar bleef gedurende zijn hele carrière. De Vlaamse en Venetiaanse meesters daarentegen werkten met zachte vormen en snelle penseelstreken. Lievens zou te hard geprobeerd hebben om te voldoen aan te veel verschillende verlangens. Hij moest zijn schilderijstijl aanpassen voor succes op de vrije markt, en heeft in de loop van zijn carrière zijn eigen artistieke overtuigingen op moeten offeren. Een opvallend gegeven is echter wel dat deze problemen niet spelen bij zijn tekeningen en grafische werk. Bij deze werken is een duidelijkere stilistische en thematische eenheid te zien die gedurende zijn gehele carrière behouden blijft.¹⁷⁹ De kritiek van Wheelock en DeWitt is te verklaren wanneer er nader gekeken wordt naar de diversiteit van werken die Lievens produceerde in Antwerpen. Hij werkte in diverse genres en maakte tevens veel gebruik van werken van andere gevestigde kunstenaars binnen deze genres. Daarnaast koos hij ervoor om zijn eigen schilderijstijl aan het type opdracht of onderwerp aan te passen. Het gevolg van deze aanpassingen was dat hij onderdeel deed voor kunstenaars die zich gespecialiseerd hadden in dit type genre. Doordat Lievens zich niet specialiseerde in één type werk kon hij zichzelf niet optimaal ontwikkelen. Een voorbeeld van werken waarbij hij dit wel deed waren zijn tien houtsneden, waarin zijn ware artistieke kwaliteiten naar voren kwamen. Anderzijds heeft het leergierige karakter van

¹⁷⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 196. De tien houtsneden zijn opgenomen in *das nachlass-inventaris von Jan Lievens* door Pieter de Ruijter op 3 juli 1674. (27) *10 Stuckx houte plaaten (stöcke für den Holzschnitt)*, f 2.-. Zie Bredius 1915-22 (zie noot 67), p. 188.

¹⁷⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 196.

¹⁷⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 25.

¹⁷⁸ Van den Branden 1883 (zie noot 28), p. 864.

¹⁷⁹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 25.

Lievens en de open blik om van diverse kunstenaars en genres dingen te leren en over te nemen er wèl voor gezorgd dat hij zich breed heeft kunnen ontwikkelen. Daarbij komt dat Lievens in staat was om zijn schilderwijze dusdanig aan te passen dat zij aansloot bij verschillende opdrachten en opdrachtgevers: een behouden en geïdealiseerde stijl bij portretten en een elegante stijl voor de snelle productie van grote monumentale werken. De landschappen boden Lievens de mogelijkheid om zijn eigenzinnige schilderwijze te exploreren.¹⁸⁰ Lievens had zich in Antwerpen meer ontwikkeld in de breedte dan in de diepte. Het eclectische karakter van Lievens' oeuvre wordt door Gifford beschreven als een kwaliteit, terwijl Wheelock deze uiteenlopende stijlen en aanpassingen die Lievens maakte juist ziet als een van zijn tekortkomingen. Het is moeilijk te stellen welk standpunt het juiste is. Zowel het standpunt van Wheelock en DeWitt als dat van Gifford zijn vanuit kunsthistorisch perspectief te begrijpen. Met deze uiteenlopende standpunten over de kwaliteit van het oeuvre van Lievens in gedachte, zal in het volgende hoofdstuk nader worden ingegaan op de stilistische impact van Lievens' Antwerpse periode op zijn carrière na zijn terugkeer naar de Nederlandse Republiek in 1644. Ook zal gekeken worden in hoeverre Lievens andere kunstenaars in de Noordelijke Nederlanden heeft geïnspireerd en beïnvloed.

¹⁸⁰ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 52.

Hoofdstuk 3

De impact van Lievens' Antwerpse periode op zijn werk in de Republiek

In de periode dat Lievens in het buitenland verbleef hadden zich veranderingen voorgedaan in de Nederlandse Republiek en dan met name in Amsterdam.¹⁸¹ Sinds zijn studieperiode bij Pieter Lastman, was de stad gegroeid en aanzienlijk in welvaart gestegen. Amsterdam was in deze afgelopen vierentwintig jaar uitgegroeid tot de meest welvarende stad ter wereld. Deze evolutie was voor kunstenaars erg gunstig en bood nieuwe kansen.¹⁸² Als gevolg hiervan ontstond in Amsterdam net zo'n actieve kunstenaarsgemeenschap als Lievens in Antwerpen had genoten. Amsterdam was dan ook een logische stap voor een ambitieuze schilder als Lievens, die tot de kunstenaarstop wilde behoren. De veranderingen hadden een verschuiving van het centrum van de macht veroorzaakt. Naast de stadhouder en zijn hof was ook Amsterdam nu een stad met macht. De stad werd bestuurd door een aristocratie van de gegoede burgerij, namelijk de regenten.¹⁸³ Deze lokale regenten bestonden enerzijds uit de rijke families die de plaatselijke adel vormden en anderzijds uit de tot welstand gekomen burgerij, die zich aansloot bij de adel.¹⁸⁴ De regenten waren mede door hun nieuwe gegroeide status kunstminnend en dienden als belangrijke opdrachtgevers op het gebied van historiestukken en portretten.¹⁸⁵ Daarnaast was de kunstmarkt tot grote bloei gekomen, met als gevolg dat ook veel schilders zonder een specifieke opdrachtgever werken vervaardigden voor de vrije markt. Kunstenaars verkochten hun werken vanuit hun voorraad in hun atelier, dat ook diende als winkel.¹⁸⁶ In loop van de jaren veertig van de zeventiende eeuw deden zich ook smaakveranderingen voor op het terrein van de schilderkunst. Deze veranderingen kwamen ten tijde van de Vrede van Münster omstreeks 1648 waarbij de Nederlandse Republiek na de tachtigjarige oorlog eindelijk onafhankelijk werd van Spanje.¹⁸⁷ De nieuwe smaakverandering zorgde ervoor dat het karakteristieke eenkleurige en sombere realisme dat zo kenmerkend was voor de Hollandse stijl

¹⁸¹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 18.

¹⁸² DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 198.

¹⁸³ A. Blankert, *Selected writings on dutch painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer and others*, Zwolle 2004, p. 46.

¹⁸⁴ A. Blankert, E. Brinkman, B. Jackson e.a., *Classicism in Seventeenth-Century Painting*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1999, p. 28.

¹⁸⁵ R.E.O. Ekkart en Q. Buvelot, *Hollanders in beeld: portretten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Den Haag (Mauritshuis) 2007, p. 53.

¹⁸⁶ J. van der Veen, 'Patronage for Lievens' Portraits and History Pieces, 1644 – 1674', in A.K. Wheelock Jr., S.S. Dickey en E.M. Gifford e.a., *Jan Lievens: A Dutch Master Rediscovered*, tent.cat. New Haven (National Gallery of Art, Het Milwaukee Art Museum, Museum Het Rembrandthuis) 2008, p. 30.

¹⁸⁷ A.W.F.M. Meij (red.), M. de Haan en D.L. Webb e.a., *Rubens, Jordaens, Van Dyck and their circle: Flemish master drawings from the Museum Boijmans van Beuningen*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2001, p. 26.

in de Gouden Eeuw minder populair was geworden en er meer vraag was naar het monumentale en classicistische karakter dat paste bij Vlaamse Barok. Deze nieuwe stijl werd in de Nederlandse Republiek gebruikt door de regenten om hun welvaart en macht te tonen nu de Republiek eindelijk onafhankelijk was. De stijl werd ingezet bij decoratieprogramma's voor belangrijke gebouwen als de paleizen Honselaarsdijk, Huis ten Bosch en het Stadhuis op de Dam.¹⁸⁸ Deze stijl brak met de Hollandse stijl die hoorde bij het verleden waarbij de Nederlandse Republiek nog onderdeel uitmaakte van Spanje.¹⁸⁹ Deze nieuwe ontwikkeling droeg er naast persoonlijke en financiële redenen toe bij dat de leidende positie van Rembrandt afnam en hij niet langer voor alle grote opdrachten werd gevraagd. Daarentegen ontstond er vraag naar toonaangevende schilders die werkten in de geliefde nieuwe stijl, waaronder Hollandse meesters als Govert Flinck (1615 – 1660), Fredinand Bol (1616 – 1680) en ook Lievens. Ook geliefd waren de Zuid-Hollandse schilders Jordaens en de leerlingen van Rubens, Theodoor van Thulden (1606 – 1669), Thomas Willeboirts Bosschaerts (1613 – 1654) en Artus Quellinus (1609 – 1668).

Al deze factoren samen bieden een mogelijke verklaring voor Lievens' terugkeer naar de Republiek in deze periode.¹⁹⁰ Deze nieuwe ontwikkelingen brachten met zich mee dat Lievens mogelijk dankzij zijn Antwerpse scholing, kans zag om aan deze prestigieuze decoratiecyclussen in de Republiek deel te nemen. Daarnaast maakte hij ook een grote hoeveelheid portretten voor de rijke burgerij en blonk hij met zijn landschapstekeningen uit op de vrije markt.¹⁹¹

3.1 Monumentale historiestukken

Lieven vervaardigde een grote hoeveelheid aan monumentale werken in de Republiek. Deze verschillende opdrachten zullen kort uiteengezet worden en hieropvolgend zullen twee opdrachten in diepte worden toegelicht. Een van de eerste Bijbelse schilderijen die Lievens maakte in de Republiek was *De Aanbidding van de Koningen* (afb. 70) uit circa 1644.¹⁹² Het werk van Lievens was vermoedelijk een opdracht van Frederik Hendrik.¹⁹³ Het werk wordt door DeWitt in verband gebracht met *De Aanbidding der Wijzen* van omstreeks 1624 die Rubens vervaardigde voor de Sint-Michielsabdij (afb. 71). De gelijkenissen waar DeWitt op doelt hebben vooral betrekking op

¹⁸⁸ Meij, de Haan en Webb e.a., 2001 (zie noot 187), p.26.

¹⁸⁹ Blankert 2004 (zie noot 183), p. 49.

¹⁹⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 201 – 203.

¹⁹¹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), pp. 18- 19.

¹⁹² DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 204.

¹⁹³ Sumowski 1983 (zie noot 9), p.1785. Het werk is opgenomen in een inventaris van de Oranjes omstreeks 1654-1668. *Een Offerhande van de Drie Wijzen tot Bethlehem aen't kindeken Jesus gedaen, gemaectt bij Jan Lievense, sonder lijst.* Zie Huisarchief Den Haag Inventarisnummer: A 14, XII en nr. 1257.

degelijksoortige vorm van het schilderij. Beide kunstenaars hebben het verhaal uitgebeeld op een doek in horizontale vorm. Tevens komen de silhouetten van de kamelenhoofden en de ster van Bethlehem op de achtergrond in Lievens' werk overeen met het werk van Rubens.¹⁹⁴ Lievens' werk onderscheidt zich eerst en vooral door het kleinere formaat: daar waar Rubens' werk 447 bij 336 cm meet, is Lievens' *Aanbidding* (afb. 70) slechts 97,2 bij 81, 2 cm. Een ander opvallend verschil is het coloriet: terwijl Rubens werkte met een warm coloriet van dieprood en een heldere belichting, opteerde Lievens voor een donker kleurenpalet met licht- en donkercontrasten, dat veel meer aanleunde tegen Rembrandts werkwijze zoals geïllustreerd is in diens *Passieserie*, waaronder *De verzezen Christus verschijnt als hovenier aan Maria Magdalena* van na 1638 (afb. 72) voor het Stadhouderskwartier in Den Haag. Het kleurgebruik van Lievens verschilde dan ook ten opzichte van de heldere kleuren waarmee hij in Antwerpen werkte. Wellicht probeerde Lievens zijn werk aan te passen aan dat van Rembrandt en zijn diversiteit als schilder te tonen.¹⁹⁵

In de daaropvolgende jaren verkreeg Lievens een groot aantal opdrachten voor historiestukken. De twee belangrijkste opdrachten die Lievens verwierf, zijn tevens een illustratie van de veranderingen in de Republiek. Lievens werd omstreeks 1650 gevraagd om ter nagedachtenis aan de Stadhouder Frederik Hendrik een schilderij voor de decoratie voor de Oranjezaal in Huis ten Bosch te vervaardigen. Anderzijds kreeg Lievens omstreeks 1661 de opdracht om een decoratie te vervaardigen voor in de Burgerzaal van het nieuwe Stadhuis op de Dam, een belichaming van de gegroeide macht van de Amsterdamse regenten. De decoratieprogramma's van deze twee gebouwen zullen later in dit hoofdstuk uiteen worden gezet. Lievens ontving na zijn werkzaamheden voor de Oranjezaal in de periode 1653 – 1655 ook een opdracht van het Hollandse hof in Berlijn. Deze was meer in het bijzonder afkomstig van prinses Louise Henriette, de oudste dochter van Frederik Hendrik, en de spil binnen het hof. Zij was getrouwd met Frederik Willem van Hohenzollern, keurvorst van Brandenburg die een paleis liet bouwen, *Schloß Oranienburg*, in Bützow dichtbij Berlijn.¹⁹⁶ Voor het decoratieprogramma had zij verscheidende Hollandse meesters gevraagd waaronder Gerard van Honthorst (1590-1656), Govert Flinck, Jan Mijtens (1614 – 1670) en, *last but not least*, Jan Lievens.¹⁹⁷ Laatstgenoemde maakte niet minder dan drie stukken: *Mars en Venus* (afb.

¹⁹⁴ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 204.

¹⁹⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 205.

¹⁹⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 210 - 212.

¹⁹⁷ P. van der Ploeg, C. Vermeeren en M. Enklaar e.a. (red.), *Vorstelijk verzameld: de kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, Den Haag 1997), pp. 40 – 43.. Honthorst vervaardigde portretten van de Grote Keurvorst, Louise Henriëtte en hun gezin evenals de plafondstukken in Oranienburg. De aantallen worden echter in de literatuur niet vermeld. Jan Mijtens schilderde ook de oranjeprinsessen in Anhalt-Dessau, de vier zussen Henriëtte Catharina, Louise Henriëtte, Maria en Albertine Agnes. Flinck vervaardigde één allegorisch schilderij.

73), *Diana en de jacht* (afb. 74) en *De kunsttriomf over oorlog*, die verloren is gegaan. Tevens vervaardigde Lievens een groot allegorisch werk, *De Triomf van Vrede* in circa 1652 (afb. 75), het is echter niet bekend of dit schilderij in opdracht is gemaakt. Gezien het grote formaat is dit wel aannemelijk.¹⁹⁸

Lievens vestigde zich na zijn terugkeer uit Berlijn in 1654 in Den Haag; dit wordt door Wheelock gezien als een opvallende keuze door het veranderde politieke klimaat sinds zijn bijdrage aan de decoraties in de Oranjezaal. Het was het begin van het eerste Stadhoudersloze Tijdperk, een periode van 1650 tot omstreeks 1675, waarin voor de gewesten Holland, Zeeland, Utrecht, Gelre en Overijssel geen stadhouder werd benoemd.¹⁹⁹ Lievens hoopte dat deze nieuwe politieke situatie hem nieuwe opdrachten zou opleveren. Lievens trad in contact met de lokale artistieke gemeenschap en werd daaropvolgend omstreeks 1656 lid van *de Confrerie Pictura*, een nieuw opgericht kunstenaarsgilde in Den Haag.²⁰⁰ Lievens' verwachtingen werden bewaarheid; de curator der Hoogeschool te Leiden, Amelis van den Bouckhorst, verzorgde Lievens van een reeks opdrachten. Lievens vervaardigde twee schilderijen die bestemd waren voor het Rijlandshuis, het hoofdkwartier van het Leidse Hoogheemraadschap van Rijnland: *De Geograaf* van omstreeks 1656 (afb. 76) in samenwerking met zijn zoon Jan Andrea. Tevens maakte Lievens nog een ander werk met soortgelijk thema, waarvan de titel onbekend is, van omstreeks 1657.²⁰¹ Daarnaast kreeg Lievens omstreeks 1664 ook twee opdrachten voor schoorsteenstukken in gebouwen van de Staten-Generaal in Den Haag. Lievens vervaardigde voor de vergaderkamer van de Eerste Kamer der Staten-Generaal in Den Haag een allegorische voorstelling van de oorlogsgod *Mars* (afb. 77). De andere allegorische voorstelling, *Arithmetica*, was bestemd voor de vergaderzaal van de Gecommitteerde Raden op het Binnenhof te Den Haag; dit werk is reeds verloren gegaan.²⁰²

Het hierboven genoemde grote aantal monumentale opdrachten dat Lievens verwierf na 1644 is te veel om allemaal uitvoerig te bespreken. Om deze reden zal nader worden ingegaan op Lievens' meest prestigieuze opdrachten in de Republiek, die tegelijkertijd de Antwerpse invloeden in Lievens' werken belichamen. Deze betreffen zijn bijdrage aan de Oranjezaal en het Stadhuis op de Dam.

¹⁹⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 212.

¹⁹⁹ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 21.

²⁰⁰ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 21.

²⁰¹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), pp. 186. Het schilderij zonder titel werd in 1699 drastisch overgeschilderd door Carel de Moor (1656 – 1738).

²⁰² Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 21.

3.1.1 De decoratie van de Oranjezaal

In de periode 1644 – 1650 leverde Lievens een bijdrage aan het decoratieprogramma van de Oranjezaal in Huis ten Bosch te Den Haag, in opdracht van de stadhouder Frederik Hendrik en zijn vrouw Amalia van Solms (1602 – 1675). Het Huis ten Bosch verschilde van andere verblijven van het stadhouderlijk paar omdat het buitenverblijf speciaal voor Amalia gebouwd werd. Een deel van het verblijf was bestemd voor Amalia; het andere gedeelte voor haar zoon Willem II (1626 – 1650) of dochters. De reden voor de bouw was vermoedelijk Frederik Hendriks verslechterde gezondheidstoestand.²⁰³ Toen Frederik Hendrik omstreeks 1647 overleed, werd door Amalia besloten om de decoratie in het huis ter nagedachtenis te wijden aan haar overleden echtgenoot. Dit plan werd verwezenlijkt in de woonvertrekken van Amalia en in prominente vorm van de grote centrale zaal van het huis met koepel, de Oranjezaal. In geen van de andere verblijven van de Oranjes nam de stadhouder zo'n prominente rol in de decoratie in. Bovendien was het programma niet alleen bestemd om Frederik Hendrik te herdenken maar was het ook propagandistisch van aard.²⁰⁴ Het decoratieprogramma was de grootste artistieke opdracht die in de zeventiende eeuw door het stadhouderlijk hof werd gegeven.²⁰⁵ Het project stond onder leiding van Constantijn Huygens en architect en kunstenaar Jacob van Campen (1596 – 1657).²⁰⁶ Er zijn twee ontwerpen van de ontwerpfase bewaard gebleven, waardoor er een goed beeld te vormen is van hoe het decoratieprogramma eruitzag en welke kunstenaars er bij het project betrokken waren. Het ontwerp van Van Campen van omstreeks 1647 (afb. 78), een lijst van schilders opgesteld door Huygens (afb. 79) en een herziende lijst van schilders door Van Campen (afb. 80), laten zien dat zowel Noordelijke als Zuidelijke kunstenaars gevraagd waren om deel te nemen.²⁰⁷ Aan de lijst met schilders op het ontwerp zijn nog enkele schilders toegevoegd; zelfs als er een aantal schilders uiteindelijk niet aan het programma hebben deelgenomen, bedraagt het uiteindelijke aantal twaalf schilders, waarvan

²⁰³ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 47.

²⁰⁴ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 47.

²⁰⁵ H. Peter-Raup, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim 1980, pp. 9 – 12.

²⁰⁶ J.G. van Gelder, Q. van Regteren Altena en S.J. Gudlaugsson (red.), 'De Schilders van de Oranjezaal', in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1947 (deel 2)*, 's-Gravenhage 1949, pp. 120 – 122. Huygens sloot op 4 december 1647 uit naam van Amalia met François Oliviers een contract af; in het document wordt een overeenkomst gesloten over de levering van dertig doeken met een vooruitbetaling van 500 gulden. De overige 700 gulden zou worden uitgekeerd bij de levering; de doeken moesten op 1 mei 1648 gereed zijn. Van Campen zou wanneer deze doeken geleverd waren de kwaliteit van de opspanning en grondering controleren [...] *om te make en te leveren de dertigh doecken hier boven gespecificceerd, geplaneert en tot schilderen bereidt, soo dat monsr. van Kampen sal oordeelen deselve loffelik te wesen [...]*. Het origineel bevindt zich in het Koninklijk Huisarchief in Den Haag.

²⁰⁷ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 52. De lijstjes van Van Campen en Huygens verschillen van elkaar qua inhoud. Op de lijst van Huygens missen de namen van Lievens en Jordaens en hij noteert wel de niet ingeschakelde Hanneman, Van Loo en Backer. Bij Van Campen mist verder Van Couwenbergh, terwijl de namen van de niet ingeschakelde Seghers en Bleker wel voorkomen.

acht afkomstig uit de Noordelijke Nederlanden en vier uit de Zuidelijke Nederlanden. De desbetreffende schilders die één of meerdere schilderijen hebben vervaardigd voor de Oranjezaal zijn, uit de Noordelijke Nederlanden, Gerard van Honthorst (1592 – 1656), Pieter de Grebber (1600 – 1652/53), Caesar van Everdingen (1617 – 1678), Salomon de Bray (1597 – 1664), Christiaan van Couwenbergh (1604 - 1667), Pieter Soutman (1580 – 1657), Jacob van Campen en Jan Lievens.²⁰⁸ De schilders uit de Zuidelijke Nederlanden die deelnamen waren Jacob Jordaens, Thomas Willeboirts Bosschaert, Theodoor van Thulden, en Gonzales Coques (1614/18 – 1684).²⁰⁹ De beweegredenen van Amalia voor de keuze van een aantal kunstenaars zijn vastgelegd in het dagboek van de Friese stadhouder Willem Frederik van Nassau Dietz (1613-1664). Hij bezocht op 13 juli 1648 Amalia. Zij vertelde hem dat [...] *in de sael van het Huys van 't Bosch soud het leven van S.H. saliger geschildert wesen van 7 off 8 de beste schilders van het landt [...]*.²¹⁰ De uitspraak geeft aan dat de gekozen Hollandse schilders door Amalia samen met Huygens en Van Campen in deze periode veel aanzien kenden. Dit gold tevens voor de Zuidelijke schilder Jordaens evenals de schilders Willeboirts Bosschaert, Van Thulden en Coques die zich na het overlijden van Rubens en Van Dyck bij de leidende rol van Jordaens hadden gevoegd.²¹¹ Bovendien was een belangrijke reden voor deze schilders de voorkeur van de stadhouders voor schilders die werkten in de Vlaamse stijl. Ook Lievens paste hier na zijn Antwerpse periode goed tussen. Daarnaast profiteerde Lievens vermoedelijk van het feit dat hij gedurende zijn verblijf in Antwerpen contact had gehouden met Huygens en daardoor al eerder voor de stadhouder een opdracht had vervuld.²¹² Alle schilders die deelnamen kregen van Van Campen instructies toegestuurd, beter bekend als de *memorie*, bestaande uit een compositieschets en een omschrijving van de voorstelling die zij geacht werden te maken. Daarnaast werd bij deze instructies ook informatie verstrekt met betrekking tot het perspectief, de lichtval en geschilderde architectuur.²¹³ De uiteindelijk verwezenlijkte decoraties in de Oranjezaal omvatten 44 schilderijen, waarvan aan de wanden van deze ruimte 31 schilderijen op groot formaat kwamen te

²⁰⁸ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), pp. 53 – 55.

²⁰⁹ Van Gelder, Van Regteren en Gudlaugsson 1949 (zie noot 206), pp. 120 – 122.

²¹⁰ L. Kooijmans, *Liefde in opdracht: het hofleven van Willem Frederik van Nassau*, Amsterdam 1995, p. 540. [...] *Dess avontz nae den eeten seyde H.H. dat in de sael van het Huys van 't Bosch soud het leven van S.H. saliger geschildert wesen van 7 off 8 de beste schilders van het landt, en wahren wie het niet eens; sie wold de bataillie van Vlaenderen der niet in hebben, en ick ordeelde dat wass soo een genereuse actie van S.H., maer 16 jaer oldt sijnde, dat hij daerbij wolde wesen, dat het vooral daerbij most wesen [...]*.

²¹¹ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 57.

²¹² Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 21.

²¹³ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 54. Vier van deze instructies zijn bewaard gebleven, waaronder de *memorie* voor Jordaens. Naast deze instructie is ook een briefwisseling bekend tussen Jordaens en Huygens waarin Jordaens commentaar levert op enkele voorschriften en tevens de stand van zaken over de door hem geleverde werken geeft. Zie voor de *memorie* van Jordaens het Koninklijk Huisarchief in Den Haag. Zie voor de briefwisseling A.D. Schinkel, *Geschied- en Letterkundige Bijdragen*, Den Haag 1850, pp. 29 – 33.

hangen. Deze werken zijn op drie verschillende niveaus in de zaal aangebracht.²¹⁴ Het onderste niveau wordt gedomineerd door zes triomftochten van Bray, Grebber, Honthorst, Soutman, Thulden en het sluitstuk op de oostzijde, *de Triomf van Frederik Hendrik* van Jacob Jordaens (afb. 81) en afbeelding 82. Het middelste niveau bestaat uit schilderijen die de daden en deugden uit het leven van Frederik Hendrik verbeelden, met aan de westzijde werken van Everdingen en Lievens, te zien op afbeelding 83 en 84. Aan de overzijde op de noordelijke wand wordt de militaire opleiding van Frederik Hendriks verbeeldt door Van Thulden, met aan weerszijde Bosschaert en Coques, te zien op afbeelding 85. Op de zuidwand bevinden zich verbeeldingen van Oranje-huwelijken door onder andere Honthorst, te zien op afbeelding 86 en 87. Het gewelf is beschilderd met allegorische afbeeldingen die verwijzen naar de schilderijen die eronder weergegeven zijn door onder meer Jordaens, Van Campen, Van Thulden en Soutman. In de koepel bevindt zich een portret van Amalia door Honthorst.²¹⁵ Het enorme formaat van de voorstellingen en het gekozen thema van de verheerlijking van Fredrik Hendrik vertonen gelijkenissen met een ander groot uitgevoerd project van een buitenlandse vorst, dat door Rubens, *de Cyclus van Maria de Medici* van omstreeks 1621 – 1625 werd vervaardigd, waaronder de *Aankomst Maria de' Medici in Marseille* (afb. 88). Huygens was een groot bewonderaar van Rubens; het is dan ook niet onwaarschijnlijk dat hij deze cyclus als voorbeeld heeft genomen.²¹⁶

De bijdrage die Lievens leverde aan de Oranjezaal bevindt zich aan de westzijde van de zaal, te zien op (afb. 83). Lievens schilderde één schilderij, *De vijf Muzen* (afb. 89).²¹⁷ Het werk hangt aan de linkerkant van *De allegorie op de geboorte van Fredrik Hendrik* (afb. 90) van Cesar Everdingen en diende ter aanvulling op Everdingens andere werk, *De vier Muzen* (afb. 91). Deze drie werken zijn het begin van de allegorische reeks van de geboorte van de stadhouder.²¹⁸ In de literatuur wordt veel informatie verstrekt over de totstandkoming en de iconografie van de Oranjezaal. Tevens worden een aantal schilderijen, waaronder de werken van Jordaens, nader toegelicht. Een beknopte stilistische analyse van Lievens' bijdrage wordt door DeWitt gegeven.²¹⁹ *De vijf Muzen* (afb. 89) van Lievens illustreert de invloeden die hij in Antwerpen heeft opgedaan, waarmee hij zich wist te

²¹⁴ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), pp. 49 – 52.

²¹⁵ Peter-Raupp 1980 (zie noot 205), pp. 30 – 170. Een globale schatting van het aantal werken per kunstenaar. Van Thulden vervaardigde zes schilderijen, Van Honthorst vier, Soutman drie, De Grebber, Van Everdingen, De Bray, Van Couwenbergh, Jordaens, Van Campen, Willeboirts Bosschaert maakten allen twee werken. Coques, en Lievens schilderden ieder één werk voor de Oranjezaal. De reden waarom Lievens slechts één schilderij vervaardigde is niet bekend; andere kunstenaars hadden wellicht meer aanzien verworven.

²¹⁶ Van der Ploeg, Vermeeren en Enklaar e.a. 1997 (zie noot 197), p. 55.

²¹⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 205.

²¹⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 205.

²¹⁹ Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 113. Lievens ontving voor deze opdracht 600 gulden.

onderscheiden van het werk van Everdingen. Lievens verbeeldde de muze op een klassieke wijze in een elegante pose, waarbij hij ervoor koos om de vrouwen in antieke gewaden weer te geven, die het geslachtsdeel bedekken en de borsten ontbloten. De modellering van het lichaam van de muze op de voorgrond doet denken aan Titiaan en vertoont gelijkenissen met de muzen die Rubens verbeeldde in *Aankomst Maria de' Medici in Marseille* (afb. 88) en de vrouwen in *de Triomf van Frederik Hendrik* van Jordaens (afb. 81). De weelderigheid van het vrouwelijk lichaam van Rubens en Jordaens probeerde Lievens op eigen wijze te vertalen naar zijn voorstelling, waarbij hij koos voor een veelzijdig kleurenpalet. De heldere kleuren van de muzen benadrukken hun bovenaardse karakter; zo glimmen de haren van de muze op de voorgrond alsof ze van goud zijn. Ditzelfde geldt voor de heldere kleuren van de draperieën op de voorgrond en voor de zachte kleuren op de achtergrond. Het kleurgebruik doet denken aan de wijze waarop Lievens tijdens zijn Antwerpse periode de lucht bij *Het offer van Izaäk* (afb. 30) en *Jacob ontvangt Jozefs bebloede jas* (afb. 41) op Venetiaanse wijze weergaf. De al eerder genoemde elegantie waarmee Lievens de figuren afbeeldde past bij de monumentale Vlaamse stijl die Lievens in Antwerpen ontwikkelde. Wanneer Lievens' muze vergeleken worden met *De vier Muzen* van Everdingen (afb. 91) valt op dat Lievens de dames met meer zachtheid en elegantie wist weer te geven. Het effect van het werk is totaal anders dan de classicistische stijl van Everdingen maar ondanks deze verschillen vormen ze een eenheid door de soortgelijke compositie.²²⁰ Hoewel de compositie overeenkomt is die van Lievens sprekender en dynamischer, wat evenals de verbeelding van de figuren het Vlaamse karakter toont. DeWitt geeft aan dat Lievens de harmonie van de compositie en de interactie tussen de figuren afstemde op het werk van Everdingen.²²¹ Het Vlaamse karakter van Lievens' werk sluit aan bij de smaak van de stadhouder en zijn hof en toont tevens Lievens' capaciteit om de voorstelling op groot formaat aan te passen en af te stemmen op andere schilderijen in het kader van een grote opdracht als deze.²²²

3.1.2 De decoratie van het Stadhuis

De veranderde situatie in Amsterdam en de opgekomen macht van de Amsterdamse regenten werd tot uiting gebracht in de bouw van een nieuw Stadhuis op de Dam. Deze werd gestart in 1648, het jaar van de Vrede van Münster, en duurde tot omstreeks 1665. De bouw van het stadhuis stond onder leiding van Van Campen. De decoraties werden speciaal ontworpen om de status en positie van de Amsterdamse regenten te legitimeren. Daarnaast wilden zij in de decoraties de vrede na de

²²⁰ Blankert, Brinkman en Jackson e.a 1999 (zie noot 184) p, p.179.

²²¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 209.

²²² DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 210.

tachtig jarige oorlog en de zelfstandigheid van de stad benadrukken.²²³ Het stadhuis werd beschouwd als het meest prestigieuze bouwproject van de zeventiende eeuw en gaf de kunstenaars die gevraagd werden om deel te nemen aan het decoratieprogramma meer aanzien.²²⁴ De kunstenaars die werden betrokken bij het decoratieprogramma van het stadhuis in de periode 1648 – 1665 waren zowel afkomstig uit de Noordelijke als Zuidelijke Nederlanden.²²⁵ De Vlaamse stijl werd in Amsterdam steeds populairder; het was dan ook geen toeval dat enkele schilders die in deze stijl werkten voor de Oranjezaal of andere verblijven van het stadhouderlijk paar ook gevraagd werden voor het stadhuis, waaronder Lievens, Jordaens en Govert Flinck. Ook Rembrandt en zijn leerling Ferdinand Bol werden gevraagd om deel te nemen.²²⁶

Het eerste werk dat Lievens voor het Stadhuis vervaardigde was een mantelschilderij van omstreeks 1656 voor in de vergaderkamer van de burgemeester; het betrof een historiestuk met de voorstelling van *Quintus Fabius Maximus en zijn zoon* (afb. 92).²²⁷ Tegelijkertijd werden ook Flinck en Bol gevraagd om een schoorsteenstuk voor deze kamer te vervaardigden. Flinck schilderde *De onomkoopbaarheid van consul Marcus Curius Dentatus* (afb. 93) en *Pyrrhus toont Fabritius zijn olifant* (afb. 94) van Bol. De schilderijen verbeeldden ieder een verhaal van de Romeinse Republiek waarin de kwaliteiten die horen bij een goede leider werden verbeeld en gespiegeld aan het Amsterdamse bestuur. De werken van Bol en Flinck verbeeldden de vastberadenheid en onkreukbaarheid, eigenschappen die de Amsterdamse burgemeesters dienden te bezitten.²²⁸ Alle drie de kunstenaars ontvingen voor deze opdracht 1500 gulden.²²⁹ Het feit dat Lievens hetzelfde bedrag betaald kreeg, zou kunnen betekenen dat Lievens goed gerespecteerd werd, wat ook al was gebleken uit Lievens' deelname aan het decoratieprogramma in de Oranjezaal. De werken verschillen van elkaar in kleurgebruik en compositie. Verschillen zijn te ontdekken in de verbeelding van het landschap op de achtergrond, waar Lievens, zoals hij al bij eerdere werken deed, Venetiaanse kleurtinten toevoegde. De rest van de voorstelling in Lievens' schilderij is vrij donker en de compositie is minder dynamisch en sprekend dan bij Bol en Flinck. Er valt verder aan de hoofdfiguren van Flinck op de voorgrond van zijn schilderij iets op. De oude man, die aan de rechterzijde is verbeeld, is vrijwel identiek aan Lievens' Antwerpse verbeelding van Joachim in *De visitatie* (afb. 11).

²²³ Blankert 2004 (zie noot 183), p. 49.

²²⁴ M. van der Zwaag e.a. (red.), *Opstand als opdracht: Flinck, Ovens, Lievens, Jordaens, De Groot, Bol en Rembrandt*, tent.cat. Amsterdam (Koninklijk Paleis Amsterdam) 2011, p.4.

²²⁵ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p.4.

²²⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 217.

²²⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), pp. 21 – 22. Een schoorsteenstuk is een schilderij dat bestemd is voor boven een schouw of openhaard.

²²⁸ Blankert 2004 (zie noot 183), p. 52.

²²⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 216.

Omstreeks 1659 keerde Lievens definitief terug naar Amsterdam, waar hij geregistreerd werd als Poorter van Amsterdam en woonde tot 1669 terwijl hij een niet-ingezetene lidmaatschap bij de Haagse *Confrérie van Pictura* onderhield tot 1661. De terugkeer naar Amsterdam hing wellicht samen met Lievens' verlangen om nog een opdracht te mogen vervullen voor het nieuwe stadhuis. Het ging meer in het bijzonder om de decoratie van acht lunetten in de galerijen van de centrale burgerzaal in het stadhuis. Dit was een prestigieuze en gewilde opdracht onder kunstenaars, gezien het feit dat deze zaal voor het publiek toegankelijk was. De opdracht werd uitbesteed door de leidende patriciër en burgemeester van Amsterdam, Andries de Graeff (1611 – 1678), die Lievens al eerder werk bezorgde in de vorm van portretopdrachten. De Graeff besliste echter anders en wees de opdracht aan Govert Flinck toe.²³⁰ Een reden voor de toekenning van de opdracht aan Flinck was dat ook hij, net als Lievens, goed contact had met De Graeff, die geregeld bij hem op bezoek kwam. Tevens was Flincks werk populair onder de vorsten.²³¹ Flinck kreeg in 1659 de opdracht om in totaal twaalf schilderijen te vervaardigen, waaronder acht werken voor de Batavenserie en vier schilderijen voor de Heldenserie. In de Batavenserie zou de geschiedenis van de tot bloei gekomen Republiek verbeeld worden aan de hand van de strijd tussen de Romeinen en de Bataven. Deze strijd stond symbool voor de overwinning van de Hollanders op de Spanjaarden.²³² De decoratie was niet door Van Campen ontworpen; Van Campen was na onenigheid in 1654 niet langer betrokken bij de bouw en inrichting van het stadhuis. Het idee van de invulling van de decoratie kwam van de burgemeester zelf, zo blijkt uit een gedicht van Vondel.²³³ In twee dagen tijd vervaardigde Flinck vier olieverfschetsen op dunne doeken om zijn kunnen te tonen en ter versiering van de bogen, omdat de prinses van Oranje, Amalia van Solms, op bezoek zou komen.²³⁴ Hoewel Flinck de vervolgoopdracht kreeg en al deze twaalf werken mocht maken, veranderde de situatie toen hij onverwacht rond 1660 kwam te overlijden, voordat de serie was afgerond.²³⁵ De invulling van het decoratieprogramma werd overgedragen aan niet één maar meerdere kunstenaars. De kunstenaars die hiervoor werden gevraagd waren Jordaens, Rembrandt, zijn leerlingen Bol en Jürgen Ovens (1623 – 1678), en Lievens. Het project verliep moeizaam en slechts een deel van de serie is voltooid.²³⁶ De decoratie werd geen groot succes, mede door de ongunstige plaatsing van de schilderijen in de hoge lunetten, die onderhevig waren aan

²³⁰ E.J.H.P. Goossens, *Het Amsterdamse Paleis: Schat van beitel en penseel*, Zwolle 2010, p. 80.

²³¹ H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800: een iconologische studie*, Den Haag 1952, p. 221.

²³² Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p. 6.

²³³ Goossens 2010 (zie noot 230), p. 76.

²³⁴ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p. 6.

²³⁵ Goossens 2010 (zie noot 230), p. 80.

²³⁶ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p.6.

slechte belichting, en door de hoogte niet goed zichtbaar waren voor de bezoekers. Andere struikelblokken waren het feit dat de schilderijen onderdeel zouden uitmaken van de architectuur en daardoor niet een gemakkelijke vorm hadden, en de grote monumentale formaten van de schilderijen. De moeilijkheid van deze grote formaten was iets waar men al eerder bij de Oranjezaal mee geconfronteerd werd.²³⁷

De eerste scene van de Batavenserie werd aan Rembrandt toebedeeld; zijn *De samenzwering van Claudius Civilis* (afb. 95) hing er echter slechts voor een korte tijd hing en werd in 1662 verwijderd.²³⁸ Ovens schilderde, als tijdelijke vervanging, op deze plek op de ondergrond van Flincks ontwerpschets *De samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos* (afb. 96). Het werk was bestemd voor een tijdelijk doeleinde maar is vandaag de dag nog steeds in het Stadhuis te zien.²³⁹ Naast dit schilderij hangt Lievens' bijdrage *Brinio op het schild geheven* van omstreeks 1661 (afb. 97).²⁴⁰ Rond dezelfde tijd als Lievens kreeg ook Jordaens twee opdrachten voor de Batavenserie in de noordoost galerij, *De vrede tussen de Romeinen en de Batavieren* (afb. 98) en *De Nachtelijke aanval op een Romeins tentenkamp* (afb. 99). Na deze opdrachten volgden nog twee werken die bestemd waren voor de Heldenserie.²⁴¹ Ook Bol verwierf een opdracht voor de Batavenserie; *Claudius Civilis neemt voor de slag bij Xanten afscheid*, c. 1659 (afb. 100). Deze bestaat echter alleen in schets en is nooit definitief uitgewerkt.²⁴²

Aan de werken van deze kunstenaars lagen ten dele de vervaardigde ontwerpschetsen van Flinck ten grondslag. In Lievens' werk zijn aspecten van Flincks ontwerpschets (afb. 101) terug te zien. Lievens spiegelde de compositie van Flinck en plaatste de hoofdpersoon, Brinio, meer in het midden van de voorstelling waardoor er een dynamischer karakter ontstond.²⁴³ Lievens vervaardigde voorafgaande aan de uiteindelijke versie twee *modello's* de vorm van olieverfschetsen die bijna identiek zijn aan zijn uiteindelijke versie. Dit is te zien op zijn *modello* van omstreeks 1660 (afb.

²³⁷ J.W. von Moltke, *Govaert Flinck (1615-1660)*, Amsterdam 1965, pp. 40 – 41.

²³⁸ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p.6. De reden waarom het werk van Rembrandt verwijderd werd is niet bekend, er zijn wel een aantal speculaties over een mogelijke reden. Zie voor meer informatie E. van de Wetering, *'Rembrandts 'Nachtelijke samenzwering van Claudius Civilis in het Schakerbos'*, in Z. Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), pp. 20 – 25.

²³⁹ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p.6.

²⁴⁰ Van de Waal 1952 (zie noot 231), p. 225. [...]Den 13den Januari 1661 noteert de klerk van Thesorieren, dat zijn lasthebbers hem mededeeling hebben gedaan van een overeenkomst, gesloten tusschen Burgemeesteren en Lievens en Jordaens die, 'ieder een stuck schilderije sullen maken van Claudius Civilis in de ovalen op de galderije voor de somme van f 1200,- ieder, sonder iet meer tot een vereeringhe ofte uyt wat hoofde het soude moghen zijn, te pretendeeren'. Lievens en Jordaens kregen hetzelfde bedrag betaald wat impliceert dat Lievens op gelijke voet geplaatst werd met Jordaens.

²⁴¹ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p.6.

²⁴² Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p. 61. Zie voor meer informatie over Bols' bijdrage Blankert 2004 (zie noot 183), pp. 57 – 64.

²⁴³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 223.

102).²⁴⁴ Deze werkwijze kent zijn oorsprong in Lievens' Antwerpse periode, toen hij een *modello* voor *De bewening van Christus* (afb. 22) vervaardigde. Hoewel Lievens te werk ging vanuit de Vlaamse werkwijze is dit werk een voorbeeld waarin hij zich ook liet inspireren door zijn Hollandse tijdgenoten. De ridder en de vlag gegroepeerd met de verheven figuur Brinio vormen samen een compositie die nadrukkelijk ontleend is aan de compositie van Rembrandts meest prestigieuze ets, *De drie kruizen* van omstreeks 1653 (afb. 103).²⁴⁵ De wijze waarop Lievens gebruik maakt van Rembrandts werk is volgens DeWitt typerend voor Lievens [...] *through skillfully and seamlessly adapting Rembrandt's work to a new subject*.²⁴⁶ Naast de positie van de figuren die overeenkomen met het werk van Rembrandt, is ook de houding van de ridder en het figuur te paard, de Romeinse honderdman Longinus van Caesarea, in de ets van Rembrandt hetzelfde. Het tweede kruis van Rembrandt is in Lievens' voorstelling vervangen door een vlag.²⁴⁷ Naast de gelijkenissen van Lievens' compositie met Rembrandt heeft zijn werk een Hollands karakter en het sluit minder aan bij de Barokke compositie van Jordaens, die veel complexer en dramatischer is.²⁴⁸ Hoewel de compositie van Jordaens krachtiger oogt, zorgde Lievens ervoor dat hij Brinio van onderaf afbeeldde waardoor hij veel groter en verhevener lijkt dan de figuren in het werk van Jordaens.²⁴⁹ Het schilderij van Lievens werd met name geprezen om de het formaat van de figuren; hij slaagde erin om meer dan de helft van het doek te vullen met klassiek ogende figuren op levensgroot formaat.²⁵⁰ Het kleurenpalet dat Lievens in dit werk hanteerde komt echter wel overeen met Jordaens' palet van warme en heldere kleuren. Het Venetiaans georiënteerde landschap met zachte kleuren op de achtergrond komt overeen met Lievens andere werk *Quintus Fabius Maximus en zijn zoon* (afb. 92).

Het succes van Lievens' *Brinio* (afb. 97) kwam ten dele door de verbeelding in de Vlaamse stijl die in de smaak viel bij de opdrachtgevers, maar ook door de klassieke ordening van de figuren en de krachtige compositie. Lievens' ontleening aan Rembrandt kan gezien worden als een uitdrukking van zijn bewondering voor zijn tijdgenoot. Hij slaagde er echter in om deze compositie te transformeren in een Barokke voorstelling en er een klassiek en monumentaal karakter aan toe voegen.²⁵¹

²⁴⁴ G.J.M. Weber, 'Jan Lievens' 'The Shield-Raising of Brinio' - a Second Oil Sketch', *The Hoogsteder Mercury* 13/14 (1991), pp. 451 – 455.

²⁴⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 223 - 224.

²⁴⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 224.

²⁴⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 224.

²⁴⁸ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p. 6.

²⁴⁹ Van der Zwaag e.a. 2011 (zie noot 224), p. 62.

²⁵⁰ Blankert 2004 (zie noot 183), p. 46.

²⁵¹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 224.

3.1.3 Portretten

Een ander genre waar Lievens in Antwerpen al een begin mee had gemaakt, was dat van het portret. Lievens was in Antwerpen begonnen met het maken van *Iconografieportretten* in de stijl van Van Dyck van een aantal kunstenaars uit zijn artistieke kring. Ook had Lievens in Antwerpen enkele geschilderde portretten vervaardigd. In de Nederlandse Republiek groeide het aantal portretten dat Lievens maakte ten opzichte van zijn Antwerpse periode.²⁵² Een reden voor het verkrijgen van deze opdrachten was dat Lievens in Holland naam gemaakt had als portretschilder.²⁵³ Dit is opvallend aangezien hij in Antwerpen op Petrus *Egidius de Morillon* (afb. 15) en twee verloren gegane portretten na alleen portrettekingen en etsen had gemaakt. Een mogelijke verklaring voor zijn populariteit als portretschilder is te vinden in zijn Londense periode, waarin hij een aantal portretten voor koning Charles I en zijn familie vervaardigde.²⁵⁴ In Amsterdam maakte hij uiteindelijk diverse portretten in opdracht van leden van het lokale patriciaat en de intellectuele elite. Zo portretteerde hij belangrijke politieke en militaire figuren, schrijvers en dichters. Hij portretteerde onder meer *Adriaen Trip* (1620 – 1684) in circa 1644 (afb. 104), *AnnaMaria van Schurman* (1607 – 1678) in circa 1649 (afb. 105) en *Sir Robert Kerr, graaf van Ancram* (1578 – 1654) in circa 1654 (afb. 106). In Amsterdam vertoonden Lievens' portretten gelijkenissen met die van Van Dyck, maar de schilder paste ook zijn werk aan op de smaak van de opdrachtgever. Deze werkwijze verklaart waarom Lievens zowel geïdealiseerde als meer realistische portretten maakte.²⁵⁵ Het *Portret van Adriaen Trip* (afb. 104) is een voorbeeld van een werk waarin Lievens naast zijn eigen stijl ook invloeden van Van Dyck verwerkte. De gedetailleerde stofuitdrukking en het gebruik van een helder kleurenpalet zijn ook terug te zien in het *Portret van Sir Thomas Wharton* (1614 – 1673) van omstreeks 1639 (afb. 107) van Van Dyck. Anthonie van Dyck verbeeldde de stof met subtiele harmonie door in de rode stof van de armen van Thomas Wharton zilverachtige witte en zachte roodtinten verfijnd weer te geven en dit te combineren met het gele gilet dat zichtbaar van een ander soort stof is.²⁵⁶ Lievens deed ditzelfde met de verbeelding van de rode strik om het middel van Trip, dat een contrast vormde met zijn witte blouse en gele bovenstuk. Lievens werkte echter met minder felle en heldere kleuren dan Van Dyck en koos voor zachte en meer ingetogen kleuren. De verbeelding van Thomas Wharton in Van Dycks portret vormt een contrast met het landschap op de achtergrond door het felle kleurgebruik dat Van

²⁵² Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 20.

²⁵³ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 237.

²⁵⁴ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 237.

²⁵⁵ Gifford 2008 (zie noot 79), p. 50.

²⁵⁶ N. Babina, B. Boelens en M. Dedinkin e.a. (red.), *Rubens, Van Dyck & Jordaens: Vlaamse schilders uit de Hermitage*, tent.cat. Amsterdam (Hermitage) 2011, p. 63.

Dyck hanteerde. Lievens gaf de achtergrond van zijn portret donker weer, zonder de verbeelding van een landschap zoals bij Van Dyck wel het geval was. Ook is het contrast tussen de kledij en het donkere haar van Trip minder groot ten opzichte van de sobere achtergrond dan bij Van Dycks portret. Lievens gaf Trip in een dynamische houding weer door hem gedraaid naar de toeschouwer te verbeelden, wat zijn gegoede status en zelfvertrouwen uitstraalt. Deze pose kan ook wel omschreven worden als direct maar toch elegant, een combinatie van de Hollandse en Vlaamse idealen. Ook de gezichtsuitdrukking in het werk van Lievens vertoont gelijkenissen met het portret van Van Dyck. Hoewel Lievens koos voor de elegante uitstraling die Van Dyck zijn portret meegaf, zorgde hij er daarnaast voor dat het portret aansloot bij de Hollandse idealen. Hij werkte met grote licht- en donkercontrasten. Deze combinatie van verschillende idealen maakte dat Lievens in de smaak viel bij zijn opdrachtgevers.²⁵⁷ Ook Rembrandt had al enkele leden van de familie Trip geportretteerd, waaronder Adriaens moeder, zus en broer Jacob. Het *Portret van Jacob Trip* (1575-1661) van omstreeks (afb. 108) is een voorbeeld van de Hollandse stijl waarin Rembrandt werkte. Jacob is realistisch weergegeven, en het kleurenpalet bestaat uit donkere, enigszins sobere kleuren. Ook de wijze waarop hij werkte met licht- en donkercontrasten is kenmerkend voor deze stijl. Het portret dat Lievens maakte onderscheidde zich door zijn Vlaamse karakter van het werk van Rembrandt. Het verschil in weergave kan verklaren waarom Lievens gevraagd werd om Adriaen Trip te portretteren, en niet Rembrandt die andere leden van de familie al in portret had vastgelegd. Deze keuze voor Lievens boven Rembrandt illustreert Lievens' nieuw verworven status in Holland en de erkenning voor zijn werk.²⁵⁸ Ook het *Portret van Sir Robert Kerr* (afb. 106) illustreert Lievens' kwaliteiten als portretschilder; hij verbeeldde de geportretteerde voor een donkere achtergrond op Vlaamse wijze. Het heldere palet dat Lievens bij andere werken gebruikte paste hij aan op de smaak van de opdrachtgever door te werken met donkere kleuren. Eveneens koos hij voor een meer ingetogen pose. Lievens wist met de kwetsbare maar doordringende blik van Sir Robert Kerr een sprekend portret te creëren. Bijzonder aan het portret is het vanuit lichte penseelstreken opgebouwde gezicht dat in eerste instantie doet denken aan Rembrandt, maar tegelijkertijd gekenmerkt wordt Vlaamse elegantie.²⁵⁹

Ofschoon portretten destijds onderaan de artistieke hiërarchie bengelden, vormden ze wel een belangrijke bron van inkomsten, naast de grotere opdrachten die niet altijd frequent verkregen

²⁵⁷ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 164.

²⁵⁸ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 20.

²⁵⁹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 178.

werden.²⁶⁰ De productie van portretschilders is moeilijk te meten wanneer er veel werken verloren zijn gegaan. Een globale schatting is dat een portretschilder mits die voldoende opdrachten verwierf een productie van vijftientig tot honderd portretten per jaar kon halen.²⁶¹ Het aantal dat Lievens produceerde in de Republiek wordt geschat op ongeveer veertig portretten. Dit is in vergelijking met de geschatte productie aanzienlijk minder. Maar als er bedacht wordt dat hij daarnaast ook verscheidende historiestukken en landschapstekeningen vervaardigde, is het toch te beschouwen als een aanzienlijk aantal.²⁶² Een mogelijke reden voor Lievens' hoeveelheid portretten was wellicht zijn financiële situatie.²⁶³ Het lukte Lievens in Antwerpen echter niet om veel portretopdrachten te verwerven en op deze wijze zijn schulden af te betalen. Zoals eerder vermeldt, hebben deze financiële problemen wellicht bijgedragen aan zijn terugkeer naar de Republiek. De portretopdrachten hadden naast het financiële aspect nog een andere belangrijke functie. De opdrachtgevers lieten over het algemeen hun portretten dichtbij huis vervaardigen; zij zochten naar een gevestigde schilder in hun woonplaats.²⁶⁴ Lievens kwam door het persoonlijke contact met zijn opdrachtgever of geportretteerde ook in aanraking met andere leden uit diens sociale kring en wierf op deze wijze gemakkelijk nieuwe opdrachten. Een voorbeeld hiervan is dat Lievens door zijn opdracht van Vondel in aanraking met het artistieke milieu waarbinnen Vondel zich bewoog. Dit leverde nieuwe opdrachten op, van onder andere Vondels rivaal, een portret van toneelschrijver *Jan Vos* (1610 – 1667) (afb. 109).²⁶⁵

Omstreeks 1650 vervaardigde Lievens een *Zelfportret* (afb. 110) waarin hij zijn eigen stijl en ambities tot uiting bracht. Hij verbeeldde zichzelf in een elegante pose waarbij hij nonchalant met zijn elleboog op de leuning van zijn stoel leunt. Hij presenteerde zichzelf niet als een ambachtsman maar als een succesvolle heer gekleed in deftige kledij.²⁶⁶ Lievens' verbeelding van zichzelf sluit aan bij het *Zelfportret* van omstreeks 1625 van Van Dyck (afb. 111). De compositie van Lievens' *zelfportret* (afb. 110) heeft een idyllisch karakter door de doorkijk naar het landschap met een helderblauwe lucht op de achtergrond. Het landschap op de achtergrond en de galante verbeelding van Lievens' houding en kleding tonen de Vlaamse invloeden uit zijn Antwerpse periode. Zowel de pose van Lievens als de sierlijke wijze waarop de stofuitdrukking is weergegeven zijn terug te zien bij

²⁶⁰ Van der Veen 2008 (zie noot 186), p. 31.

²⁶¹ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 185), p. 56.

²⁶² Van der Veen 2008 (zie noot 186), p. 35.

²⁶³ Bredius 1915-22 (zie noot 67), p. 189. Een voorbeeld van Lievens' geldproblemen, het betreft een overzicht van zijn schulden na zijn overlijden.

²⁶⁴ Ekkart en Buvelot 2007 (zie noot 185), pp. 53 – 54.

²⁶⁵ Van der Veen 2008 (zie noot 186), p. 35.

²⁶⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 238.

Van Dyck. De blauwe lucht op de achtergrond is in beide werken terug te vinden, al neemt deze in Lievens' zelfportret een prominentere rol in. Ook de doordringende blik waarmee beide kunstenaars naar de toeschouwer kijken toont een gelijkenis. Hoewel de houding overeenkomt, schiet Lievens in de verbeelding van de elegantie ten opzichte van Van Dyck te kort; zijn karakter is niet zo sierlijk als Van Dyck maar eerder standvastig. Lievens probeerde met deze weergave zichzelf zelfverzekerd af te beelden.

Lievens vervaardigde naast geschilderde portretten in de jaren vijftig ook portrettekeningen en -etsen van de meest toonaangevende politici, theologen, dichters, schrijvers en staatsmannen van zijn tijd. Illustratief hiervoor zijn portretten van *Andries de Graeff* van omstreeks 1657 (afb. 112), *René Descartes* (1596 – 1650) van omstreeks 1644 – 1649 (afb. 113), *Johannes Wtenbogaert* (1606 – 1680) in circa 1650 (afb. 114) en *Joost van den Vondel* (1587 – 1679) (afb. 115).²⁶⁷ Lievens maakte voor zover bekend in Holland slechts één portret van een kunstenaar, namelijk *Adriaen Hanneman* (1604 – 1671); dit portret is echter verloren gegaan.²⁶⁸ In Antwerpen vervaardigde hij daarentegen vijf portretten van leden uit zijn artistieke kring. Onbekend is of hij wel meerdere portretten heeft gemaakt en deze reeds verloren zijn gegaan of dat hij zich heeft geconcentreerd op andere lieden.²⁶⁹ De portretten die Lievens vervaardigde werden vanuit dezelfde compositie opgebouwd; de personen werden op informele wijze overwegend zittend verbeeld en kwamen ook qua toon overeen; het *Portret van René Descartes* (afb. 113) is hier een illustratie van. Een uitzondering binnen deze reeks is het portret van *Andries de Graeff* uit circa 1657 (afb. 112). Lievens koos hier voor een formele houding. Ook besteedde hij veel aandacht aan de uitwerking van de portrettekening van de Graeff in vergelijking met andere portretten. Dit was vermoedelijk omdat hij bij De Graeff in een goed daglicht wilde staan.²⁷⁰ Het portret dat Lievens van de toonaangevende dichter en toneelschrijver *Joost van den Vondel* (afb. 115) maakte, diende als voorblad voor een editie van Vondels gebundelde dichtwerk in 1650. Deze opdracht was van belang voor Lievens omdat het een extra vorm van publiciteit opleverde.²⁷¹ Lievens verbeeldde *Vondel* (afb. 115) in zijn portret in vergelijking met De Graeff een stuk informeler, met zijn gedichten opgerold in zijn handen. De houding en kleurtoepassing in de weergave van de draperieën van het portret komen overeen met andere portretten uit Lievens' serie, waaronder het portret van *René Descartes* (afb. 113). Ook de verbeelding van het landschap vertoont gelijkenissen met eerdere portretten van Lievens; het

²⁶⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 20. De diversiteit van de geportretteerden van Lievens is groot; echter is er maar een fractie van de portretten bekend. Een groot aantal van de gedocumenteerde portretten is verloren gegaan.

²⁶⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 251.

²⁶⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 251.

²⁷⁰ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 257.

²⁷¹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), pp. 220 – 221.

Antwerpse *Portret van Daniël Seghers* (afb. 5) is hier een voorbeeld van.²⁷² Vondel schreef een gedicht over het portret dat Lievens van hem maakte, *Op [Vondels] Prent door Livius van Leiden geteeckent en gesneden zo volleght Livus van Leiden Titiaan, en leert door zijne kunst u Vondels spraeck verstaen, die 't Grieksch en Roomsche tooneel in Neêrlant pooght te stichten. Men van uit's Dichters print wat treurspel hy wil dichten.*²⁷³ In dit gedicht suggereerde Vondel dat Lievens een opvolger was van Titiaan. Vondel legt echter niet uit wat hij met deze uitspraak bedoelde.²⁷⁴ DeWitt meent dat Vondel in zijn gedicht Lievens' werk verbond aan de werkwijze van de hofschilders die Lievens kende, Van Dyck en Rubens. Tevens toonde dit de ambities die Lievens gedurende zijn leven probeerde na te streven. DeWitt zegt dat [...] *The restraint, motionlessness and stoic mood of Lievens's work seem to derive from direct knowledge of Titian's work and desire to approximate that painter's style [...].*²⁷⁵ Hoewel Lievens ernaar streefde om met zijn schilderstijl in de buurt te komen van de stijl van Titiaan die hij bewonderde, zijn er geen directe ontlenen aan Titiaan te ontdekken. Hij maakte daarentegen net als Van Dyck schetsen naar werken van Titiaan, die Lievens in zowel in Londen als in Antwerpen in de kunstcollectie van Van Dyck kon bezichtigen.²⁷⁶

De vele portretopdrachten die Lievens verwierf tonen zijn succes in de Republiek en zijn verworven aanzien. Gekeken naar de wijze waarop hij de diverse portretten vervaardigde, is te zien dat hij gebruik maakte van de invloed van Van Dyck. Deze invloed geeft samen met Lievens' eigen inventie de geportretteerde een elegante uitstraling die past bij de Lievens' werkwijze in de Internationale stijl. Lievens behaalde succes als portretschilder doordat hij kennis had genomen van de Vlaamse Barok tijdens zijn verblijf in Antwerpen. Door deze ervaring bevatte zijn werk invloeden van deze stijl, die hij combineerde met de invloeden van zijn eigen stijl, die zijn oorsprong had in Holland. Het eclectische karakter van zijn portretten zorgde ervoor dat hij veel opdrachten verwierf omdat hij schilderde in de in Holland nieuwe stijl; dit straalde een internationaal karakter en rijkdom uit waar de geportretteerde zich graag mee wilde identificeren.

3.1.4 Landschapstekeningen en -schilderijen

In Antwerpen raakte Lievens geïnteresseerd in het uitbeelden van landschappen en hij liet zich hiervoor rijkelijk inspireren door de werken van Rubens, Brouwer en Teniers II. Hij vervaardigde in

²⁷² Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 221.

²⁷³ Gedicht *Poëzie*, J. van den Vondel, 1650 <

http://www.dbnl.org/tekst/vond001dewe05_01/vond001dewe05_01_0002.php > (30 mei 2012).

²⁷⁴ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 220.

²⁷⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 248.

²⁷⁶ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 248.

Antwerpen zijn eerste op zichzelf staande landschapschilderijen. Het feit dat Lievens in Antwerpen een start maakte met dit genre scheidt de verwachting dat hij meerdere landschapschilderijen zou vervaardigen in de Republiek. DeWitt vermeldt desalniettemin dat er van de dertien gedocumenteerde landschappen slechts drie werken gemaakt zijn na 1644. Hij doelt op *Landschap met weg en kerktoren* van omstreeks 1645 (afb. 116), *Boslandschap met Hagar en de Engel* uit circa 1645 (afb. 117) en tot slot het *Boomlandschap met bedelaars en wandelaars* van omstreeks 1650 (afb. 118).²⁷⁷ Een ander werk dat DeWitt dateert in Lievens' Antwerpse periode maar door Wheelock gedateerd wordt omstreeks 1645 - 1650 is, het *Duinlandschap met drie bomen* (afb. 119). Aan dit aantal kan eveneens een recent ontdekt landschapschilderij van Lievens worden toegevoegd, Het *Berglandschap met kerktoren* van omstreeks 1652 (afb. 18).²⁷⁸ Gekeken naar de uitwerking van de boompertijen en het idyllische karakter van de werken, vertonen ze stilistische overeenkomsten met Lievens' Antwerpse landschappen, zoals het *Landschap met boeren* (afb. 49).²⁷⁹ Het kleurgebruik van Lievens' Antwerpse werken verschilt echter van zijn Hollandse landschappen.²⁸⁰ Lievens zocht in de uitbeelding van zijn landschapschilderijen naar een expressie van de ruige oneffenheden in de natuur, zoals in zijn *Duinlandschap met drie bomen* (afb. 119) waar hij de bomen in het landschap uit doet wijken in onvoorspelbare richtingen.²⁸¹ Ondanks het Vlaamse karakter van Lievens werken liet hij zich voor Het *Duinlandschap met drie bomen* (afb. 119) inspireren door de compositie van Rembrandts prent *De drie bomen* van omstreeks 1643 (afb. 120). Lievens nam het centrale motief over van een verhoging met bomen en een vergezicht op de achtergrond.²⁸² Het werk is echter door Lievens vervaardigd in zijn Antwerpse periode.²⁸³ Wellicht kende hij Rembrandts prent al of berustte op toeval.

Anders dan landschapschilderijen maakte Lievens in de Republiek wel een grote hoeveelheid landschapstekeningen.²⁸⁴ Hij tekende in totaal 106 landschappen, waarvan er tenminste nog 85 bewaard zijn gebleven. Deze tekeningen hebben een geheel ander karakter dan Lievens' landschapschilderijen.²⁸⁵ Zijn landschapstekeningen zijn meer afgemeten en subtiel weergegeven

²⁷⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 251 - 252.

²⁷⁸ Eigen ontdekking; het schilderij was te zien op de TEFAF 2012 bij stand 343: Haboltdt & CO. Op dit moment bevindt het schilderij zich in Museum het Rembrandthuis, die het werk in bruikleen hebben. Deze gegevens worden bevestigd door Van der Veen. Zie Van der Veen 2012 (zie noot 134).

²⁷⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 252.

²⁸⁰ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 152.

²⁸¹ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 162.

²⁸² C. Vogelaar, G. J.M. Weber (red.) en B. Bakker e.a., *Rembrandts landschappen*, tent.cat. Leiden (Museum de Lakenhal) 2006, p.33.

²⁸³ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 160.

²⁸⁴ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 19.

²⁸⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 252 - 253.

doordat de bomen en gebouwen in lange parallellen uitkomen, zoals te zien in *Ruïne van kasteel Brederode* uit circa 1645 – 1655 (afb. 121). De gebouwen als het landschap krijgen in de compositie en uitwerking van de tekening gelijke aandacht.²⁸⁶ Hij wist zich met deze tekeningen aan te passen aan de kunstmarkt in Amsterdam.²⁸⁷ Deze hoeveelheid landschappen illustreert Lievens' gegroeide interesse in het vervaardigen van landschappen; het zou kunnen dat deze toegenomen interesse samenhang met Rembrandts ontwikkelingen in zijn werk. Omstreeks het midden van de jaren veertig ging Rembrandt zich nader toeleggen op landschapstekeningen en wandelingen maken door Amsterdam die hij vastlegde op papier.²⁸⁸ Het zou echter ook andersom kunnen zijn gegaan; wellicht raakte Rembrandt, gezien zijn reeds genoemde interesse voor Lievens landschappen en het bijzondere karakter van Lievens' landschapstekeningen, door de komst van Lievens naar Holland geïnspireerd om een nieuwe wending aan zijn carrière te geven. Er zijn echter geen bronnen die deze gedachte kunnen bevestigen.

De tekeningen die Lievens maakte waren geen voorbereidende studies voor schilderijen maar waren rechtstreeks voor de vrije markt bestemd. Dit blijkt uit de kostbaarheid van het papier dat Lievens gebruikte: Japans kalfsperkament.²⁸⁹ Het gebruik van het Japanse papier versterkt in Lievens' tekeningen het atmosferische karakter van de bespiegeling van de natuur.²⁹⁰ Lievens en Rembrandt waren de enige kunstenaars in Holland die op dit zeldzame papier werkte. De fascinatie die beide kunstenaars voor dit papier hadden, zorgde ervoor dat zij in de periode 1640 – 1650 met elkaar in contact kwamen.²⁹¹ Sumowski geeft aan dat Lievens niet net als Rembrandt in de open buitenlucht tekende naar de natuur, zoals door Schneider veronderstelt werd. Lievens maakte vermoedelijk alleen snelle schetsen in de openlucht en werkte deze tekeningen verder uit in zijn atelier.²⁹² Het was gebruikelijk in de zeventiende eeuw dat een schilder naar buiten ging als hij specifieke elementen van een landschap nodig had.²⁹³ Een illustratie van een voorstudie van Lievens is *Oude boomstam voor een bos* van omstreeks 1655 – 1665 (afb. 122), waar één element van een landschap schetsmatig is neergezet. Een verklaring voor het feit dat Lievens zijn schetsen in zijn atelier verder

²⁸⁶ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 162.

²⁸⁷ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 252 - 253.

²⁸⁸ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 73.

²⁸⁹ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 75.

²⁹⁰ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 162.

²⁹¹ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 75.

²⁹² W. Sumowski, 'Observations on Jan Lievens' landscape drawings', *Master Drawings* 18 (1980) nr. 4, p. 370. Zie Schneider en Ekkart 1973 (zie noot 5), p. 73.

²⁹³ B.C. van den Boogert en M. de Boer e.a. (red.), *Buiten tekenen in Rembrandts tijd*, tent.cat. (Museum het Rembrandthuis) Amsterdam 1998, pp. 14 – 15.

uitwerkte en Rembrandt niet, was dat Lievens' landschappen bestemd waren voor de verkoop en daardoor als op zichzelf staande, afgeronde kunstwerken zouden kunnen worden beschouwd.²⁹⁴

Lievens' tekeningen verkochten goed op de markt; de stijl waarin ze vervaardigd waren, toonde overeenkomsten en verschillen met die van Hollandse tijdgenoten als Rembrandt, Jacob Ruisdael (1628 – 1682) of Jan van Goyen (1596 – 1656).²⁹⁵ Bij een nadere blik op Lievens' tekeningen wordt duidelijk dat een aantal composities beantwoorden aan de Hollandse idealen.²⁹⁶ De Hollandse landschappen werden poëtisch en imposanter weergegeven dan in werkelijkheid en zijn nauwkeurig gecomponeerd, door doorkijkjes in het landschap en idyllische gebouwen in het landschap.²⁹⁷ De tekening van de *Dubbele watermolen* van omstreeks 1638 – 1682 (afb. 123) van Ruisdael komt qua opzet van de compositie van het landschap overeen met Lievens' *Roomshuis in het Haagse bos* van omstreeks 1654 – 1658 (afb. 124). Lievens' werkwijze van omstreeks 1660 sloot echter net als zijn schilderijen beter aan op zijn Vlaamse tijdgenoten Brouwer, Rubens en Teniers II. De invloeden van deze kunstenaars zijn in Lievens' *Dichtbebost landschap met een vijver* van omstreeks 1660 (afb. 125). terug te zien in het dichte gebladerte, de gedraaide boomstammen, en de grote boompertijen.²⁹⁸ In Rubens' *Entree van een bos* van omstreeks 1635 - 1638 (afb. 126) zijn gelijkenissen te zien in de verbeelding van de boompertijen en detaillering van de bladeren; Lievens verbeeldde, net als Rubens, een natuurgetrouw landschap met een atmosferisch idyllisch karakter.²⁹⁹ Lievens maakte veel tekeningen met pen en inkt, waarmee hij door een dialoog van penstreken beweging en atmosfeer verbeeldde.³⁰⁰

Bijgevolg kan gesteld worden dat de landschapstekeningen die Lievens in Holland maakte zich onderscheiden van vergelijkbaar werk van zijn Hollandse tijdgenoten door de Vlaamse wijze waarop Lievens het landschap verbeeldde. Dit was gunstig voor Lievens' positionering op de markt. Wanneer gekeken wordt naar de hoeveelheid opdrachten die Lievens na 1644 verwierf, is te concluderen dat Lievens veel profijt had van zijn langdurige verblijf in Antwerpen. Er was op de vrije markt veel vraag naar zijn landschapstekeningen, doordat zijn Vlaamse stijl in de smaak viel.³⁰¹ Lievens' artistieke succes is niet alleen terug te zien in zijn verkregen opdrachten, maar ook in de invloed van Lievens' stijl op andere kunstenaars in zijn tijd, een aspect dat hieronder behandeld wordt.

²⁹⁴ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 73.

²⁹⁵ DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 252 - 253.

²⁹⁶ Wheelock Jr., Dickey en Gifford e.a. 2008 (zie noot 66), p. 261.

²⁹⁷ Van den Boogert en de Boer 1998 (zie noot 293), pp. 4 – 5.

²⁹⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 253. Het gebruik van pen en inkt was geliefd bij de Vlaamse kunstenaar; in Holland werd vaak de voorkeur gegeven aan krijt.

²⁹⁹ Brown 1996 (zie noot 18), pp. 90 - 91.

³⁰⁰ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 253.

³⁰¹ Van der Veen 2008 (zie noot 186), pp. 35 – 37.

3.2 Lievens' artistieke invloed in de Republiek

In de negen jaar dat Lievens in Antwerpen woonde heeft hij slechts één leerling, Hans van den Wijngaert, gehad die voor een periode van zes jaar bij hem werkzaam was. Toen Lievens in Holland arriveerde veranderde dit. Omstreeks 1666 nam hij Jonas Witsen (1647 – 1675), de zoon van Cornelis Jansz, de stadssecretaris van Amsterdam, in dienst. In deze periode was zijn zoon Jan Andrea al bij hem in de leer. In 1669 kwamen hier ook Jacob Cardoso Ribero (? -?) en Aron de Chavez (? - ?) bij, tegen betaling van 100 gulden per jaar. Een jaar later volgde ook Dionys Godijn (1652/7 – ?) voor een tijdsbestek van twee jaar.³⁰² Het leerlingenaantal van Lievens is echter in vergelijking met de hoeveelheid leerlingen van Rembrandt, die geschat wordt op veertig leerlingen, erg weinig.³⁰³ Hoewel Lievens weinig leerlingen in de leer had, is de toename van leerlingen na 1644 mogelijk te verklaren door een diversiteit aan factoren. Het zou kunnen samenhangen met zijn toegenomen succes in de Republiek door de Vlaamse stijl die in populariteit was gestegen. Anderzijds kan het ook een praktische reden zijn geweest. Lievens kende diverse periodes in zijn leven waarin hij kampte met financiële problemen. Leerlingen konden dienen als een extra bron van inkomsten. Een vraag die hier echter direct bij gesteld kan worden, is de volgende: als Lievens vanuit financiële overwegingen leerlingen in dienst nam, waarom deed hij dit dan niet in Antwerpen? Hij kampte immers aan het einde van zijn Antwerpse periode ook met geldproblemen. Een antwoord hierop zou kunnen zijn dat Lievens niet genoeg aanzien in Antwerpen had verworven om een groot aantal leerlingen in dienst te nemen. Er zijn echter geen bronnen die deze bevinding onderbouwen. Als het leerlingenaantal beschouwd wordt als een indicator van Lievens' succes, dan zou Lievens wellicht met zijn toegenomen succes in de Republiek van invloed kunnen zijn geweest op andere kunstenaars.

In de eigentijdse en recente literatuur ontbreekt er informatie over de impact die Lievens met zijn schilderstijl heeft gehad op zijn tijdgenoten. Een mogelijke reden hiervoor is de grote mobiliteit van Lievens gedurende zijn carrière waardoor hij voor korte periodes op één plek verbleef. Eveneens kende zijn werk door het eclectische karakter geen eenduidige identiteit, wat van invloed zou kunnen zijn geweest op zijn navolging. Ondanks deze verklaringen zijn er wanneer er nader gekeken wordt naar zijn werken toch een aantal mogelijke voorbeelden te noemen van Lievens' impact. Een voorbeeld is Lievens' invloed op Rembrandt ten tijde van zijn verblijf in Antwerpen. Lievens liet zich, zoals eerder gezegd, inspireren tijdens zijn bezoek aan Leiden omstreeks 1639 en het zien van het *Offer van Izaäk* (afb. 31) van Rembrandt. Anderzijds maakte Rembrandt voor een

³⁰² DeWitt 2006 (zie noot 7), pp. 199 – 200.

³⁰³ Museum het Rembrandthuis, < < <http://rembrandthuis.nl/index> > (25 juni 2012).

ontwerp in 1635 van vier tronies van exotische figuren, gebruik van een reeks tronies die Lievens omstreeks 1630 – 1631 maakte en in Antwerpen publiceerde. Rembrandt kopieerde zijn *Eerste Oosterse hoofd* (afb. 127) van *Een oude man van voren* (afb. 128) van Lievens. Daarnaast was Rembrandt in het bezit van enkele karakteriserende werken van Lievens uit zijn Antwerpse periode, waaronder een afbeelding van Lievens' *Offer van Izaäk* (afb. 30), een prent van het *Hoofd van een priester* (afb. 129), één maanlandschap en twee landschappen waarvan de titels ontbreken, wat verdere identificatie onmogelijk maakt.³⁰⁴ Deze artistieke uitwisseling toont onder meer het belang aan van Lievens' werk voor zijn Noordelijke tijdgenoot. Naast Rembrandt was ook Rembrandts leerling Bol geïnteresseerd in het werk van Lievens. Lievens en Bol werkten allebei mee aan de decoraties het Stadhuis en werkten in de Vlaamse stijl. De *Lezende apostel* in circa 1636 – 1639 (afb. 130) van Bol werd door de gelijkenissen in uitbeelding voorheen aan Lievens toegeschreven. Ook een andere werk van Bol vertoont invloeden van Lievens en Lastman. De compositie van Bols *Offer van Izaäk* van omstreeks 1646 (afb. 131) komt sterk overeen met *Het offer van Izaäk* van omstreeks 1616 (afb. 132) van Lastman; hetzelfde geldt voor de houding van Izaäks benen. Bol verbeeldde daarnaast Izaäk ineenkrimpend tegen zijn vaders schouder aan, die zijn arm beschermend om zijn zoon geslagen heeft. Het enige werk dat als voorbeeld kan hebben gediend voor deze uitbeelding was het *Offer van Izaäk* (afb. 30) van Lievens.³⁰⁵ Het gebaar van de omarming van Abraham door Lievens werd gewaardeerd. Schilder en schrijver Phillip Angel vermeldt in 1642 een lofrede [...] *Soo yet bysonders; doch natuerlicx heb'ick bevonden in een graentje van Jan Lievensz. daer hy de offerhanden des Patriarchs Abraham in affghemaelt hadd', doch gansch onghemeen, en evenwel eygentlick [...]*.³⁰⁶

Lievens was buiten Rembrandt en zijn leerlingen ook een voorbeeld voor zijn eigen zoon en leerling Jan Andrea. Wheelock vermeldt dat er een reeks samenwerkingsverbanden heeft plaatsgevonden tussen vader en zoon.³⁰⁷ De reden voor deze bewering ligt onder meer in de gelijkenissen tussen de werken van Lievens' zoon en zijn eigen werken. Een opdracht die zij samen vervulde was *De Geograaf* (afb. 76); dit werk leverde Lievens slechts 300 gulden op, wat in vergelijking tot andere opdrachten weinig was. Een reden voor deze lage betaling is wellicht de deelname van Lievens' zoon aan het schilderij; zijn zoon kwam wellicht kwaliteiten tekort ten

³⁰⁴ Rembrandts boelinventory 24/25 juli 1656, < http://stadsarchief.amsterdam.nl/presentaties/uitgelicht/rembrandt_prive/rembrandt_van_rijn/rembrandts_inboedel/pag_3.nl.html > (17 juni 2012).

³⁰⁵ A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680): Rembrandt's pupil*, Doornspijk 1982, p. 31.

³⁰⁶ P. Angel, *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642, p. 48. Angel haalt Josef den Joodse Historie schrijver aan die deze passage over Lievens schreef.

³⁰⁷ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 23.

opzichte van Lievens.³⁰⁸ Jan Adrea vervaardigde ook enkele portretten, net als zijn vader. Een portret dat veel overeenkomsten vertoont met Lievens' portret van *Adriaen Trip* (afb. 104) is het *Portret van Engel de Ruyter (1649-1683)* van omstreeks 1660 (afb. 133) van Lievens' zoon Jan Andrea. De elegante stijl waarin Lievens Trip in zijn portret verbeeldde nam zijn zoon over, evenals de gedraaide pose en de gedetailleerde stofuitdrukking. Andrea voegde aan zijn portret in tegenstelling tot Lievens op de achtergrond nog architectuur en een landschap toe. Deze verbeeldingsvorm heeft een overeenkomst met Lievens' *Zelfportret* (afb. 110). De uitbeelding van het uiterlijk van het landschap is echter anders; Lievens gaf een idyllisch landschap weer in heldere kleuren. Andrea koos voor een Hollands landschap met wolken en de zee in de verte. Andrea schoot echter in de weergave van het gezicht in vaardigheden te kort en slaagde er niet in om zijn geportretteerde van een sprekende gezichtsuitdrukking te voorzien zoals zijn vader in zijn portret van *Trip* (afb. 104) deed.

Naast het portret van Jan Andrea zijn er ook bij andere portretten van Noordelijk-Nederlandse tijdgenoten van Lievens aspecten van zijn werkwijze te ontdekken. De compositie van het portret van *Prins William van Oranje en zijn leraar Cats*, datering onbekend (afb. 134) is ontleend aan Lievens' portret van *Prins Charles Louis met zijn tutor* van omstreeks 1631 (afb. 135). Er heerst echter onduidelijkheid over de maker van dit werk; het is voorheen toegeschreven aan Flinck evenals aan een andere leerling van Rembrandt, Gerbrand van den Eeckhout (1621 – 1674).³⁰⁹ Flinck werkte in zijn portretten net als in zijn historiestukken in de Vlaamse stijl. Een illustratie hiervan is het *Portret van Margaretha Tulp* in circa 1655 (afb. 136), waarin een duidelijk andere werkwijze zichtbaar is dan die Rembrandt aannam in zijn portret van *Jacob Trip* (afb. 108); de werkwijze van Flinck komt echter veel meer overeen met de wijze waarop Lievens te werk ging. Lievens en Flinck kenden elkaar aangezien zij aan een aantal dezelfde projecten gewerkt hadden, zoals zoals de Oranjezaal, Schloß Oranienburg en het Amsterdams Stadhuis. De pose die Flinck verbeeldde in zijn portret kan volgens Hilbert Lootsma in een artikel van 2007 geen ontlening zijn aan Lievens, aangezien deze pose niet in deze vorm in Lievens' portretten voortkomt.³¹⁰ Hoewel de pose niet ontleend is aan Lievens, zou het wel kunnen dat Flinck naar Lievens' portretten keek. De invulling van de achtergrond op het portret van Flinck is eveneens een doorkijk naar een landschap als in Lievens' *Zelfportret* (afb. 110). Ook de stofuitdrukking van Flinck, de grijs-witte lichtvlakken en heldere kleuren die afsteken tegen de achtergrond lijken op Lievens' werkwijze. Hoewel deze aspecten in de werken van de kunstenaars

³⁰⁸ Wheelock Jr. 2008 (zie noot 3), p. 24.

³⁰⁹ Von Moltke 1965 (zie noot 305), p. 236. Het werk werd voor het laatst in 1871 door G.F. Waagen te St. Petersburg aan Flinck toegeschreven. In een latere catalogus 1958 kwam het werk niet meer voor. De huidige toeschrijving van het werk is onbekend.

³¹⁰ H. Lootsma, 'Tracing Pose: Govert Flinck and the emergence of the van Dyckian Mode of Portraiture in Amsterdam', *Simiolus* 33 (2007/2008) nr. 4, p. 225.

overeenkomen, zijn er andere kunstenaars die qua verbeelding dichterbij Lievens staan. Met name de wijze waarop Lievens de achtergrond in zijn zelfportret verbeeldde kende mogelijk navolging onder Van den Eeckhout in *Portret van een hoge functionaris bij de Oost-Indische Compagnie* van omstreeks 1669 (afb. 137), Jan Van Mieris (1660-1690) in *Portret van Willem Backer* uit circa 1682 (afb. 138) en Nicolaes Maes (1634 – 1693) in *Portret van Cornelis Munter* van omstreeks 1679 (afb. 139). In alle drie de portretten is de geportretteerde in een nonchalante maar elegante pose verbeeld. De uitbeelding van de gezichtsuitdrukking van de geportretteerde verschilt echter van Lievens. De portretten zijn allen opgesteld met de geportretteerde op de voorgrond op een veranda of voor het raam afgebeeld. Op de achtergrond is een uiteen gestrekt idyllisch landschap te zien met diverse kleuren en gebouwen. Dit landschap doet denken aan een buitenlands landschap door het exotische karakter.

Hoewel de impact van Lievens over het geheel genomen moeilijk te meten is, biedt één aspect van zijn oeuvre, zijn landschapstekeningen, meer duidelijkheid. In de catalogus van 2009 wordt door Rubinstein een nieuwe generatie kunstenaars genoemd, waaronder Jacob Koninck (1615 – 1695), Pieter de With (1625/1645 – 1689), Abraham Rutgers (1632 – 1699) en Johannes Leupenius (1646/7 – 1694), die zich door Lievens lieten inspireren.³¹¹ Deze uitspraak wordt niet door Rubinstein verder uitgewerkt. Het *Parklandschap met figuren op bankje aan de waterkant* van Rutgers, waarvan de datering onbekend is (afb. 140) werd voorheen aan Lievens toegeschreven.³¹² De kunstenaars Koninck en DeWith worden daarentegen in de literatuur in verband gebracht met de tekeningen van Rembrandt. Pieter Schatborn plaatste in 2008 de landschappen van De With in de traditie van Rembrandt.³¹³ Daarentegen zijn, gekeken naar de verbeelding van de boomprijen in het *Geïdealiseerd landschap met fluit spelende schapenherders* door Pieter de With, waarvan de datering onbekend is (afb. 141), Titiaans-Venetiaanse invloeden te ontdekken die ook in Lievens' landschappen te bespeuren zijn.³¹⁴ Eveneens doet de compositie en uitwerking van het *Boslandschap van Jacob Koninck van omstreeks 1665* (afb. 142) sterk denken aan Lievens' *Dicht beboste landschap met hert* van omstreeks 1660 (afb. 143).³¹⁵ Ook een aantal landschappen van Leupenius, waaronder het *Kasteel Nijenrode aan de Vecht in de zomer* van omstreeks 1665 (afb. 144), vertonen atmosferische effecten die afgeleid kunnen zijn van landschappen van Lievens, zoals *Ruïne van*

³¹¹ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 76.

³¹² Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie < <http://www.rkd.nl/rkddb> > (20 juni 2012).

³¹³ P. Schatborn, 'Getekende landschappen van Pieter de With', in: J.E. Abrahamse, M. Carasso-Kok en E. Schmitz (red.), *De verbeelde wereld*, Bussum 2008, pp. 78 - 79.

³¹⁴ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, New York 1992 (deel 10), pp. 5422 – 5423.

³¹⁵ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, New York 1982 (deel 6), pp. 2886 – 2887.

kasteel Brederode uit circa 1645-1655 (afb. 121).³¹⁶ Een andere kunstenaar die in zijn landschapstekeningen zichtbaar beïnvloed is door Lievens is zijn zoon, Jan Andrea. Met name de landschapstekeningen van Jan Andrea vertonen veel gelijkenissen, zelfs zo veel dat sommige tekeningen van Lievens voorheen aan zijn zoon werden toegeschreven en andersom. *De heilige familie in een landschap* (afb. 145), waarvan de datering onbekend, is vervaardigd door Jan Andrea toont gelijkenissen met zijn vaders werk. De weergave van de boomstam en bladeren komt overeen met Lievens' schilderijen.³¹⁷

Concluderend kan gesteld worden dat de invloed van Lievens, zo blijkt uit bovengegeven voorbeelden, in veel gevallen niet met zekerheid vast te stellen is, door het beperkte aantal geschreven bronnen. Een mogelijke verklaring hiervoor zou het eclectische karakter van Lievens' werk kunnen zijn. Lievens ontwikkelde zich gedurende zijn leven en maakte zich verschilde stijlen eigen. Hij nam de in Antwerpen opgedane elementen van de Vlaamse stijl mee naar Holland, wat in de smaak viel en hem diverse opdrachten opleverde. Lievens ging een artistieke dialoog aan met andere kunstenaars om zich te blijven ontwikkelen.³¹⁸ De diversiteit die Lievens realiseerde in zijn schilderijen zorgde er weliswaar voor dat hij opdrachten verwierf, maar het nadeel was dat Lievens' werk door dit eclectische karakter geen duidelijk herkenbare identiteit had.³¹⁹ Zoals ook als door Wheelock in het vorige hoofdstuk aangekaart is, had Lievens zich geen genre of stijl volledig eigen gemaakt. Dit verklaart mogelijk dat zijn werk maar beperkte navolging kende. Schilders lieten zich wellicht liever inspireren door kunstenaars die uitblonken in hun genre, als in Rembrandts historiestukken en de karakteristieke portretten Van Dyck.

³¹⁶ W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school*, New York 1983 (deel 7), pp. 3468 – 3469.

³¹⁷ Rubinstein 2008 (zie noot 68), p. 74.

³¹⁸ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 260.

³¹⁹ DeWitt 2006 (zie noot 7), p. 259.

Conclusie

Lievens' verblijf in de periode 1635 – 1644 te Antwerpen is van grote invloed geweest op zijn ontwikkeling als schilder en zijn verdere carrière. Hoewel het aantal werken dat Lievens vervaardigde in Antwerpen ten opzichte van zijn gehele oeuvre slechts een klein aantal van 64 werken bedraagt, is het belang van deze reis vele malen groter. Lievens' ultieme doel van zijn reis was om zich verder te ontplooiën als schilder door te leren van de grote Antwerpse meesters. Dit blijkt ook uit het feit dat Lievens zich nieuwe genres en technieken trachtte eigen te maken. Lievens maakte in Antwerpen een ontwikkeling door. Naast het feit dat Lievens' schilderstijl veranderde ten opzichte van de Hollandse stijl waarin hij werkte voordat hij naar Antwerpen vertrok, deed hij ook nieuwe artistieke contacten op en ontwikkelde hij zich op het gebied van nieuwe genres, onderwerpen en technieken.

Lievens' Antwerpse corpus van werken

In Antwerpen vervaardigde Lievens diverse monumentale historiestukken, waaronder negen Bijbelse, één mythologische en één historische voorstelling. Deze schilderijen verschilden van zijn vroegere historiestukken in schilderstijl, formaat en onderwerp. Lievens bekeerde zich in Antwerpen tot het katholicisme, waardoor hij twee belangrijke opdrachten ontving voor de Jezuïetenkerken in Antwerpen en Brussel. Het lukte Lievens niet om opdrachten te verwerven voor het Hof van Brussel, wat hij voorheen wel in Londen had gedaan. Hij kreeg echter wel een opdracht voor het Hollandse hof. De monumentale historiestukken die Lievens produceerde vertonen invloeden van de composities of uitbeelding van de figuren in werken van Van Dyck, Rubens en Jordaens met een soortgelijk thema.

Lievens bouwde tevens in Antwerpen een artistiek netwerk op doordat hij in contact kwam met Adriaen Brouwer en zijn artistieke kring, bestaande uit onder meer De Heem, Teniers II, Van Creasbeeck, Van der Hecke, Seghers en Cossiers. Deze nieuwe contacten zorgde ervoor dat Lievens ging werken in andere genres. Hij vervaardigde twee genretaferelen die pasten in de Vlaamse iconografische traditie en gelijkenissen vertoonden met Brouwer, Teniers II en Van Creasbeeck. Een nieuw type genre dat zijn interesse wekte was het landschap. Hij vervaardigde één tekening, één houtsnede en elf op zichzelf staande landschapschilderijen waarbij hij zich liet inspireren door de landschappen van Brouwer, Rubens en Teniers II en ook zijn eigen inventie hieraan toevoegde. Lievens produceerde tevens een reeks iconografieportretten, een genre waar hij in Londen via Van Dyck al mee in aanraking was gekomen. Hij gebruikte Van Dycks format en vervaardigde tekeningen

en etsen van vijf leden uit zijn artistieke kring. Naast kunstenaarsportretten maakte Lievens ook zeven portretten, waaronder vier tronies en slechts één portret in opdracht. Ook hield Lievens zich bezig met diverse etsen en tekeningen. Een van de artistieke hoogtepunten van de werken die Lievens in Antwerpen maakte, zijn de tien houtsneden die hij vervaardigde. Hij werkte acht tronies, één mythologische voorstelling en één landschap uit in hout. Dit was voor Lievens een nieuw medium dat hij zichzelf eigen maakte, waarbij hij zich liet inspireren door de werken van Rubens en Jegher. De houtsneden van Lievens tonen een hele andere kant van zijn veelzijdige artistieke geest.

Deze korte opsomming van Lievens' werken impliceert de diversiteit van de werken die hij in Antwerpen had vervaardigd. Na zijn terugkeer in 1644 naar de Nederlandse Republiek zette hij een aantal genres waar hij reeds in Antwerpen mee was begonnen verder voort. Zo produceerde Lievens naast een aantal grote monumentale historiestukken ook diverse portretten en landschappen.

De artistieke ontwikkeling van Lievens in Antwerpen

De schilderstijl die Lievens zich in Antwerpen eigen maakte bevat verschillende invloeden. Lievens liet zich voor de verbeelding van zijn monumentale historiestukken vooral inspireren door Rubens en Jordaens. De grootste impact op Lievens maakte de verfijnde en elegante schilderstijl van Van Dyck. Deze verfijnde stijl bracht Lievens tot uiting in *Het offer van Izaäk* (afb. 30). Karakteristiek voor Lievens is het feit dat hij slechts ten dele de stijl van Van Dyck aannam en ook zijn eigen inventie toevoegde. In *Abraham en Izaäk offeren het lam* (afb. 29) nam Lievens alleen in de definitieve verflaag de elegante zachtheid van Van Dyck over. Daar voegde hij zijn eigen robuuste stijl en gedurfde compositie aan toe, waardoor het werk op zichzelf stond. Naast de elegantie van Van Dyck diende ook het heldere kleurenpalet van deze kunstenaar als inspiratie voor Lievens. De weergave van het licht op het lichaam van Christus in *De bewening van Christus* (afb. 20) is hier een expliciet voorbeeld, netals de kleuren van de kledij in *Abraham en Izaäk offeren het lam* (afb. 29). en *Jacob ontvangt Jozefs bebloede jas* (afb. 41). Een interessante toevoeging aan deze twee werken is het gebruik van de veelzijdige zachte kleuren van de verbeelding van het landschap op de achtergrond. Deze verbeeldingsvorm van het landschap is ook terug te zien in Titiaans *Europa* (afb. 33).

Hoewel Lievens zich in Antwerpen liet inspireren door de elegantie van Van Dyck en het monumentale karakter en de verbeelding van de werken van Rubens en Jordaens, behield hij ook enkele Hollandse idealen. Deze zijn met name terug te zien in de uitwerking van zijn figuren, die een samensmelting van de elegantie van de Vlaamse stijl met het directe karakter van de Hollandse stijl belichamen. De expressie en detaillering van de figuren hebben een veel realistischer uitgewerkt

karakter dan de figuren van Van Dyck, die koos voor een klassieke uitstraling; een voorbeeld hiervan Lievens' *Bewening van Christus* (afb. 20). Ditzelfde deed Lievens ook bij andere genres. Zo verbeeldde hij in zijn portretten de geportretteerde met de elegantie van Van Dyck en gaf hij tegelijk op realistische wijze de expressie weer, als te zien in het *Portret van Brouwer* (afb. 3). Een ander voorbeeld van Lievens waarbij hij zich ten dele liet inspireren door Adriaen Brouwer was de atmosferische weergave en het kleurenpalet van het *Rivierlandschap met visserman* (afb. 50). Het expressieve karakter van het werk komt meer overeen met de landschappen die Rubens verbeeldde. Lievens werkte bij de eerste landschappen die hij maakte ook op deze manier, maar creëerde bij latere landschappen zijn eigen werkwijze, een vrije verftoets en een divers kleurpalet, wat een vrij en experimenteel karakter opleverde in vergelijking met zijn andere werken.

Typerend voor Lievens is de wijze waarop hij al de hierboven genoemde invloeden verwerkte in zijn schilderijen en zich eigen maakte. Het eclectische karakter van zijn werk is kenmerkend voor de kunstenaar die hij was. Lievens' schilderstijl zoals hij die ontwikkelde in Antwerpen wordt in de literatuur aangeduid als de Internationale stijl door het veelzijdige en internationale karakter. Lievens' stijl kan omschreven worden als een samensmelting van het Hollandse realisme met de monumentaliteit van Rubens en Jordaens, de elegantie van Van Dyck en het kleurenpalet van Titiaan. Deze combinatie resulteert in een unieke eigen schilderstijl voorzien van een monumentaal en classicistisch karakter met elegante figuren en een realistische verbeelding van expressies en een helder kleurenpalet.

Lievens' terugkeer en impact in de Republiek

De terugkeer van Lievens naar de Republiek in 1644 viel samen met een smaakverandering in Holland. De realistische Hollandse stijl was in populariteit gedaald en de vraag naar de monumentale Vlaamse barok was toegenomen. Het lukte Lievens mede door zijn Antwerpse scholing om aan enkele prestigieuze decoratiecyclussen in de Republiek deel te nemen, zoals de Oranjezaal en het Stadhuis op de Dam. Ook slaagde hij erin om een grote hoeveelheid portretten voor de rijke burgerij te vervaardigen en produceerde hij diverse landschapstekeningen voor de vrije markt.

De internationale stijl waarin Lievens werkte kon hij op verschillende manieren tot uiting brengen in de Republiek; het veelzijdige karakter van Lievens' schilderstijl werkte in zijn voordeel. Lievens was in staat om voor de opdracht van de Oranjezaal de Vlaamse aspecten van zijn eigen stijl in te zetten in de verbeelding van *De vijf Muzen* (afb. 89). Het succes van Lievens' *Brinjo op het schild gegeven* (afb. 97) kwam deels door het Vlaamse karakter van het werk, maar anderzijds ook door

enkele Hollandse aspecten, die te zien zijn in Lievens' verbeelding van de figuren en de compositie die hij ontleend had aan Rembrandt. De diversiteit van Lievens' stijl is ook terug te zien in de portretten en landschappen die hij vervaardigde. Een voorbeeld is het portret van *Sir Robert Kerr* (afb. 106). Hoewel het portret in de houding en weergave de elegantie vertoont van de Vlaamse stijl bevat het werk ook het realisme van de Hollandse stijl in de expressie van het gezicht en het gebruik van licht- en donkercontrasten. Deze combinatie van verschillende idealen zorgde ervoor dat Lievens in de smaak viel bij zijn opdrachtgevers. Hij ontving voor de Oranjezaal en het Stadhuis op de Dam hetzelfde bedrag als andere kunstenaars als Jordaens, Flinck en Bol, wat betekende dat Lievens goed gerespecteerd werd in Holland; dit blijkt eveneens uit de toebedeling van deze grote opdrachten. Dat Lievens succes had in de Republiek is duidelijk; moeilijker is echter vast te stellen wat de impact van Lievens unieke en veelzijdige stijl was op zijn Noord-Nederlandse tijdgenoten. Lievens had in zijn gehele carrière, voor zover bekend, slechts zes leerlingen in de leer, waarvan vijf na 1644. De navolging van deze leerlingen is door hun beperkte bekendheid moeilijk na te gaan. Lievens' zoon en leerling Jan Andrea is de enige leerling waarvan concrete werken te vinden zijn. In een aantal van deze werken zijn invloeden van Lievens terug te vinden. Tevens kunnen bij werken van Rembrandt, Flinck en Bol evenals in portretten Van den Eckhout, Van Mieris, Maes en Jan Andrea enkele aspecten of invloeden van Lievens worden ontdekt. De meeste navolging hadden Lievens' landschapstekeningen bij onder meer Koninck, De With, Rutgers, Leupenius en Jan Andrea.

Een mogelijke reden waarom Lievens slechts een beperkt aantal leerlingen verwierf gedurende zijn loopbaan en tevens waarom hij beperkte navolging kende in de Noordelijke Nederlanden schuilt in het eclectische karakter van zijn werk. Lievens' stijl bevatte door de Vlaamse, Hollandse en Venetiaanse invloeden geen eigen identiteit. Het gebrek aan een eigen identiteit in Lievens' stijl werd ook al door Wheelock en DeWitt, zoals eerder in hoofdstuk 2 naar voren kwam, aangekaart. Wheelock meende dat Lievens, hoewel zijn stijl uit verschillende stijlen bestond, er niet in was geslaagd om zich één genre of stijl volledig eigen te maken en zijn werk vertoonde zowel Hollandse als Vlaamse eigenschappen. Het eclectische karakter van Lievens' oeuvre wordt daarentegen door Gifford juist beschreven als een kwaliteit.

Concluderend kan gesteld worden dat hoewel Lievens zich geen stijl volledig eigen heeft gemaakt, en daardoor niet uitblonk in één specifieke stijl, dit ook niet paste bij het doel dat Lievens zich aan het begin van zijn reis naar Antwerpen had gesteld. Lievens wilde zichzelf verder ontplooiën als schilder en leren van de grote Vlaamse meesters. Bovendien kan het eclectische karakter van Lievens' werk ook beschouwd worden als een kwaliteit en maakt het Lievens' werk uniek. Het nadeel

van deze veelzijdigheid berust echter op de beperkte navolging die Lievens kreeg in de Noordelijke Nederlanden en zijn onderbelichting in de literatuur. Hoewel de meningen kunnen verschillen over de kwaliteit van Lievens oeuvre, valt het belang van Lievens Antwerpse periode op zijn ontwikkeling als schilder niet te ontkennen. Het is dan ook ten onrechte dat er voorheen in de literatuur alleen in beperkte vorm geschreven is over Lievens' verblijf in Antwerpen. De invloeden die hij opdeed en de ontwikkeling die hij als schilder doormaakte resulteerden in de Republiek in een succesvolle carrière. Er kan dan ook gesteld worden dat deze Antwerpse periode Lievens heeft gevormd tot de eclectische kunstenaar waar hij toe uitgroeide, wat zich uitte in een veelzijdig en uniek oeuvre, zoals al in 1641 door Orlers werd opgemerkt [...]uyt alle het gene ick tot hier toe int gros gheseyt hebbe van onsen Leytschen Mr. Ian Lievensz. Kan een yder verstant van de Konst hebbende oordeelen, dat van hem metter tijt noch vele Konstighe stucken gemaect zullen werden[...].³²⁰

³²⁰ Orlers 1641 (zie noot 19), p. 376.

