

Tussen vinding en conventie

Een onderzoek naar de artistieke praktijk van Jan Stolker (1724-1785) en het achttiende-eeuwse concept van originaliteit



Claudia Steur (studentnr. 3872874)

Masterthesis Kunstgeschiedenis

Begeleider: dr. Annemieke Hoogenboom | Tweede lezer: prof. dr. Chris Stolwijk

Universiteit Utrecht

Voorwoord

In mijn studietijd raakte ik gefascineerd door kunst op papier uit de lange achttiende eeuw. Met dit thesisonderzoek heb ik deze fascinatie verder kunnen uitdiepen en met plezier voor mij nieuwe onderzoeksterreinen kunnen verkennen. In het onderzoeksproces bleek het een uitdaging te zijn om mijn neiging tot een detailgerichte benadering te doseren. Gelukkig heeft mijn begeleider mij meermaals op het eerder ingeslagen hoofdpad gewezen. Ik wil dan ook allereerst dr. Annemieke Hoogenboom bedanken voor haar enthousiaste en deskundige ondersteuning.

Van Museum Boijmans Van Beuningen kreeg ik de gelegenheid om aan de slag te gaan met enkele werken van de achttiende-eeuwse Jan Stolker uit haar collectie. De vragen over zijn oeuvre brachten direct een prikkelende zoektocht teweeg. Mijn dank gaat uit naar conservator Albert Elen voor het beschikbaar stellen van een deel van deze bijzondere collectie.

Daarnaast wil ik mijn vriend Wesley Broekhoven bedanken voor de steun en ruimte die hij mij in de afgelopen periode heeft gegeven. Tenslotte wil ik deze thesis opdragen aan mijn moeder Helena Maria Elisabeth Steur (1956-2016). Hoewel ze in haar laatste jaren vooral genoot van de schoonheid van de natuur, heeft ze mij van jongs af aan de liefde voor oude kunst bijgebracht.

Claudia Steur, februari 2020.

Afbeelding omslag: Jan Stolker, *Putto met een ovale lijst* (detail), ca. 1739 – ca. 1785, pentekening in inkt op met was geprepareerd papier, 111 x 134 mm (volledig blad), Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. MB 1992/T 2-97 (PK). Foto: auteur. Op deze tekening is te zien dat Stolker verschillende kopieertechnieken combineerde. De sporen van doorgriffeling en het kwadraatraster zijn duidelijk zichtbaar. Daarnaast is het papier met was transparant gemaakt om motieven te kunnen overtrekken.

Samenvatting

Doorheen de tijd zijn Jan Stolkers (1724-1785) kopieën en imitaties op verschillende manieren benaderd door kunsthistorici. In de eerste helft van de twintigste eeuw heeft de nadruk op originaliteit onder modernistische kunsthistorici bijgedragen aan een negatief oordeel over Stolker en zijn kopiërende werkwijze. Zijn toepassing van kopieermethoden werd in de vroegmoderne tijd echter nog beschouwd als een onderdeel van het artistieke proces.

Deze masterscriptie onderzoekt hoe de artistieke praktijk van Stolker zich verhoudt tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit. Hierbij is het verloop van het kunsthistorische debat over originaliteit en aanverwante begrippen als uitgangspunt genomen. Er blijken veel verschillende gradaties te zijn in de manier waarop een kopie of imitatie zich tot het origineel verhoudt. Deze variatie is ook terug te zien in de drie casestudies die gewijd zijn aan de thema's die door Stolker het meest intensief nagevolgd zijn. In zijn historiserende portretten heeft Stolker bestaande portretten nagebootst in een zelfbedachte compositie, terwijl hij in zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters de voorstellingen in hun geheel heeft overgenomen. Zijn werk naar Jacob de Wit (1695-1754) toont weer het hergebruik van losse motieven.

Als drijfveren voor de populariteit van kopieën en imitaties in de achttiende eeuw zijn in recente kunsthistorische onderzoeken een groeiend nationaal besef en de smaak van kunstverzamelaars aangedragen. In deze scriptie is voortgebouwd op het vermoeden dat Stolker als onderdeel van deze verzamelcultuur met zijn imitaties actief uitdrukking gaf aan zijn eigen historische belangstelling en geleerdheid. De door hem toegepaste kopieertechnieken in zijn tekeningen geven inzicht in zijn creatieve ontwerpproces. Een unieke collectie lijntekeningen van Stolker uit Museum Boijmans Van Beuningen toont de sporen van deze technische toepassing en vormt de rode draad in de casestudies. Om een zo volledig mogelijk beeld van Stolkers artistieke proces te reconstrueren, is gepoogd om deze tekeningen te koppelen aan de bijbehorende originelen en aan Stolkers uitgewerkte varianten.

Naast dat het onderzoek inzichten levert in de artistieke maatstaven en gangbare atelierpraktijken van de achttiende eeuw, draagt het bij aan een nieuwe manier van kijken naar de meermaals als 'kopiist' afgewimpelde Stolker. Vervolgonderzoek naar vergelijkbare kunstuitingen en artistieke werkprocessen uit dezelfde periode kan dit aanvullen.

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Samenvatting.....	2
Inleiding	5
Introductie.....	5
Status quaestionis	8
Indeling.....	13
Methoden.....	14

I

1. Theoretisch kader	15
1.1 Modernistische benadering van kopieën en imitaties	15
1.1.1 De vorming van moderne opvattingen rondom originaliteit	17
1.2 Postmodernistische benadering: gradaties en categorisering	19
1.2.1 De vroegmoderne toepassing van begrippen	22
1.2.2 Een mondiale kwestie	24

II

2. Kopiëren en imiteren in het atelier	26
2.1 Het atelier	26
2.1.1 De rol van kopieerpraktijken in het atelier.....	27
2.2 Beschrijving van overdrachtsmethoden	29
2.2.1 De ponstechniek of spolverotechniek en doorgriffeling	30

2.2.2 Overtrekken op transparant papier	32
2.2.3 Kwadrateren	33
2.2.4 Tegendruk	33

III

3. Kopiëren in de achttiende-eeuwse Republiek: naast smaak en noodzaak	36
3.1 Het verval en de kunstmarkt	36
3.2 Motieven van kunstverzamelaars	39

IV

4.1 Casestudy I: historiserende portretten	44
4.1.1 De veranderde rol van Stolkers historiserende portretten	44
4.1.2 Benadering van deze portretten	45
4.1.3 Visuele vergelijking van voortekeningen en uitgewerkte portretten	47
4.2 Casestudy II: werken naar zeventiende-eeuwse meesters	53
4.2.1 Kopiëren en aanpassen	53
4.2.2 Vergelijking van kopietekeningen naar Gabriël Metsu's <i>Briefschrijvende man</i>	54
4.3 Casestudy III: werk naar en in de stijl van Jacob de Wit	58
4.3.1 Benadering van het werk van en naar Jacob de Wit	58
4.3.2 Resultaten van het beeldonderzoek	60
4.3.3 Decoratieschilderkunst: Haringvliet 98	64
Conclusie	68
Bibliografie	71

Inleiding

Introductie

De interpretatie van het begrip originaliteit kan per context, periode en regio behoorlijk verschillen. Het is dan ook belangrijk om te beseffen dat de moderne Westerse opvatting van originaliteit pas enkele eeuwen geleden gevormd werd. Kunsthistoricus Richard Shiff omschrijft deze moderne lezing van het begrip als ‘the “finding” or the making of something (seemingly) out of nothing’.¹ Hiermee wordt een, al dan niet ogenschijnlijke, eerste handeling of het ontbreken van een voorloper geïmpliceerd.² Originaliteit wordt zo tegenwoordig vooral geassocieerd met vernieuwing en minder met tradities. Uit een classicistische interpretatie van originaliteit blijkt dat het begrip ook met imitaties in verband kan worden gebracht. Volgens Shiff wordt originaliteit bij zogenaamde selectieve imitatie gezien in het maken van doeltreffende combinaties van elementen uit verschillende bronnen.³

De veranderde visie op originaliteit heeft eraan bijgedragen dat kunsthistorici zich in de eerste helft van de twintigste eeuw negatief uitlieten over kopieën, imitaties en de bijbehorende atelierpraktijken. De praktijk van het kopiëren en imiteren is echter lange tijd een belangrijk onderdeel geweest van de Westerse kunsttraditie. In de loop van de twintigste eeuw is er meer aandacht gekomen voor de manieren waarop kopieën en imitaties verbonden kunnen zijn met artistieke kwaliteit. Door kunsthistorica Carmen Bambach is bijvoorbeeld naar voren gebracht dat exacte kopieermethoden deel uit kunnen maken van het creatieve ontwerpproces van de kunstenaar.⁴

Het dedain van modernistische kunsthistorici is nadelig geweest voor de reputatie van de achttiende-eeuwse kunstenaar Jan Stolker (1724-1785), die zich op uiteenlopende manieren baseerde op het werk van andere kunstenaars. In zowel uitgewerkte tekeningen en prenten als in schilderijen en decoratiestukken zijn de resultaten te zien van zijn nabootsende werkwijze. Het leverde Stolker onder kunsthistorici aanduidingen als ‘vervalser’ en ‘kopiist’ op.⁵ Halverwege de twintigste eeuw verwierp kunsthistoricus Michel Benisovich Stolker als vervalser in een artikel voor *Oud Holland* en schetst hij hem als een ‘imitator *sui generis*’.⁶ Het is echter opmerkelijk dat al in de

¹ Richard Shiff, ‘The Original, the Imitation, the Copy and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France’, *Yale French Studies* 66 (1984), p. 27.

² Richard Shiff, ‘Originality’, in: Robert S. Nelson (red.), *Critical Terms for Art History*, 2^{de} editie, Chicago/Londen 2003, p. 145.

³ Shiff 2003, p. 150.

⁴ Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, New York 1999.

⁵ Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie*, Den Haag 1952, dl 1, p. 241.

⁶ Michel N. Benisovich, ‘Notes sur Jan Stolker (1724-1785)’, *Oud Holland* 61 (1946), pp. 185-196.

vroeg negentiende eeuw door Roeland van Eynden en Adriaan van der Willigen verdeeld geoordeeld werd over het werk van Stolker. Zo werd opgemerkt dat het ‘scheppend vernuft bij hem het vermogen eener goede uitvoering niet evenaarde’.⁷ Anderzijds worden enkele van zijn samengestelde, historiserende portretten een ‘Meesterlijke vinding’ genoemd.⁸

In het kunsthistorisch discours is relatief weinig aandacht uitgegaan naar het kunstenaarschap van Stolker, ondanks dat zijn werk geliefd was onder achttiende-eeuwse kunstverzamelaars. In de loop van de eeuw heeft hij een omvangrijk en divers oeuvre opgebouwd. Stolker ging al vroeg in de leer bij portrettist en decoratieschilder Jan Maurits Quinkhard (1688-1772).⁹ Aanvankelijk vervaardigde hij vooral portretten en familiestukken, waaronder een familieportret van de Haastrechtse burgemeester Theodorus Bisdom van Vliet (1698-1777) en zijn gezin.¹⁰ In 1757 vestigde Stolker zich in Rotterdam, waar hij tussen 1766 en 1770 hoofdman werd van het Sint-Lucasgilde. Hier legde hij zich verder toe op het schilderen van zaalstukken naar en in de stijl van Jacob de Wit (1695-1754, afb. 57 en 58). Het voormalige Oudemannenhuis en het in de Tweede Wereldoorlog verwoeste Gereformeerde Burgerweeshuis behoorden tot zijn opdrachtgevers.¹¹ Portretten bleven een rol spelen in Stolkers artistieke praktijk. Vermeldenswaardig is zijn serie van circa honderdvijfenvijftig portretten van Nederlandse, Vlaamse en Duitse kunstenaars die sterk doet denken aan het Panpoëticon Batavûm van kunstschilder Arnoud van Halen (1673-1732).¹² Voor deze kleine, ovale op koper geschilderde portretten baseerde Stolker zich op bestaande voorbeelden.

Stolkers zwartekunstprenten en uitgewerkte tekeningen naar bestaande kunstwerken werden door meerdere achttiende-eeuwse kunstliefhebbers verzameld. Voor zijn historiserende portretten nam hij bestaande portretten over in een door hemzelf ontworpen setting (afb. 2, 4, 6 en 15), terwijl hij in zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters de gehele voorstelling overnam (afb. 21). Het werk van De Wit verwerkte Stolker soms in nieuwe composities voor verschillende toepassingsdoeleinden (afb. 58 en 66). Daarnaast bezat hij meerdere kunstboeken waarin hij zijn eigen werk en dat van andere kunstenaars op een doordachte manier combineerde.¹³ Het doet

⁷ Roeland van Eynden, en Adriaan van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst sedert de helft der XVIII eeuw*, Haarlem 1817, dl. 2, p. 184.

⁸ Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl. 2, p. 185.

⁹ Biografische gegevens ontleend aan: Van Eynden, en Van der Willigen 1817, dl. 2, pp. 181-186.

¹⁰ Zie voor Stolkers *Portret van Theodorus Bisdom van Vliet en zijn gezin* uit 1857: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-3830.

¹¹ Willem C. Mees, ‘Het koopmanshuis Haringvliet 98’, *Rotterdamsch Jaarboekje* 9 (1941), p. 169.

¹² Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl.2, p. 183. Zie enkele voorbeelden uit de reeks van 155 portretten op de website van het RKD onder nr. 259163: < <https://rkd.nl/nl/explore/images/259163> > (21 januari 2020).

¹³ Vlg. cat. P. en J. Holsteyn, *Catalogus van eene uitmuntende verzameling gecouleurde- en ongecouleurde tekeningen door en naar de beroemdste meesters, als mede eenige konstige schilderyen [...] nagelaaten door wylen den Heere Jan Stolker*, Rotterdam 27 maart 1786 – 4 april 1786, Lugt nr. 4010. Zie ook: Michiel Plomp, *Hartstochtelijk verzameld. 18^{de}-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, uitgave bij tent. Haarlem/Parijs (Teylers Museum/Fondation Custodia) 2001, p. 253.

vermoeden dat Stolker een actievere rol innam binnen de achttiende-eeuwse kunstverzamelcultuur dan tot op heden benadrukt is.

Een unieke collectie van circa tweehonderd tekeningen van Stolker die zich in museum Boijmans Van Beuningen bevindt, bevat het voorbereidende materiaal voor zijn kunstwerken.¹⁴ Er zijn onder meer lijntekeningen naar schilderijen van zeventiende-eeuwse meesters, eigen inventies, tekeningen naar en in de stijl van De Wit, losse schetsen en visuele notities in te vinden.¹⁵ Deze kwetsbare objecten tonen aan dat Stolker zich bediende van verschillende kopieertechnieken. Voor dit scriptieonderzoek is een deel van deze collectie ter beschikking gesteld voor een nadere bestudering.¹⁶

De collectie werd in 1918 door het Stadsarchief Rotterdam overgedragen aan het museum, maar de tekeningen werden pas in 1990 definitief toegeschreven aan Stolker.¹⁷ In 1994 werd hierop de tentoonstelling *Jan Stolker (1724-1785). Een herontdekte bundel tekeningen* georganiseerd. Deze heeft geleid tot enige hernieuwde belangstelling voor de kunstenaar. De nadruk is echter vooral gelegd op de documenterende waarde van zijn kopieën en imitaties die, in sommige gevallen, verloren geraakte kunstwerken weergeven en minder op de aspiraties van de kunstenaar. Toch is er ook in enkele artikelen nieuw licht geworpen op Stolkers eclectische manier van werken en op zijn gebruik van beeldcitaten.¹⁸

De verschillende opvattingen over het werk van Stolker en de nieuwe kunsthistorische visies op originaliteit en op de relevantie van kopieertechnieken maken een herinterpretatie van de artistieke praktijk van deze kunstenaar nodig. Dit scriptieonderzoek poogt in beeld te brengen hoe de artistieke praktijk van Stolker zich verhoudt tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit. Door middel van casestudies zijn de drie thema's die door hem het meest intensief zijn nagevolgd nader geanalyseerd. Respectievelijk behandelen de casestudies zijn historiserende portretten, zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters en zijn werken naar De Wit. Per categorie maakt Stolker op een andere manier gebruik van bestaand werk van andere kunstenaars. Elke casestudy geeft aan de hand

¹⁴ De collectie tekeningen bevindt zich in het Prentenkabinet Van Museum Boijmans van Beuningen onder de inventarisnummers MB 1992/T2-1 tot en met MB 1992/T2-219.

¹⁵ Albert J. Elen, 'Onverbloemd kopiist Jan Stolker en zijn kunsthistorische documentatie', *Delineavit et Sculptis* 41 (2017), p. 125 en p. 141.

¹⁶ De tekeningen met de volgende inventarisnummers zijn ter plekke bestudeerd en gefotografeerd: MB 1992/T2-3 tot en met MB 1992/T2-10, MB 1992/T2-40 tot en met MB 1992/T2-49, MB 1992/T2-54, MB 1992/T2-73, MB 1992/T2-74, MB 1992/T2-76 tot en met MB 1992/T2-86, MB 1992/T2-88 tot en met MB 1992/T2-109, MB 1992/T2-111 tot en met MB 1992/T2-115, MB 1992/T2-117, MB 1992/T2-123, MB 1992/T2-151 tot en met MB 1992/T2-157 en MB 1992/T2-159.

¹⁷ Caspar Martens, *Jan Stolker (1724-1785). Een herontdekte bundel tekeningen*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans Van Beuningen) 1994, p. 1.

¹⁸ Robert-Jan A. te Rijdt, "'Een uitnemend geordonneerde en geteekende titel'" door Jan Stolker', *Delineavit et Sculptis* 3 (1990), pp. 28-32, Gerdien Wuestman, 'Een portret van Jan Six van Chandelier?', *Maandblad Amstelodamum* 98 (2011), pp. 147-154.

van zowel lijntekeningen als voltooide werken en de overgenomen voorbeelden een zo compleet mogelijk beeld van zijn artistieke proces. Dit onderzoek biedt inzicht in de artistieke maatstaven en gangbare atelierpraktijken van de achttiende eeuw en sluit aan op actuele vraagstukken over hoe naar oude kunst, en vroegmoderne kopieën en imitaties in het bijzonder, gekeken zou moeten worden. De veronderstelling is dat Stolker kopieermethoden bewust heeft aangewend als een artistiek middel om, in bepaalde werken, zijn geleerdheid te tonen.

Status quaestionis

De focus van het scriptieonderzoek is tweeledig. Enerzijds is het gericht op het dynamische concept van originaliteit en verwante begrippen, anderzijds staan het werk van de achttiende-eeuwse Jan Stolker en zijn atelierpraktijk centraal. In deze status quaestionis wordt dan ook een overzicht gegeven van de belangrijkste publicaties die voor beide invalshoeken geraadpleegd zijn.

Tot grofweg de jaren zestig van de twintigste eeuw heerste er onder modernistische kunsthistorici een negatieve waardering voor kopieën en imitaties. Dit komt bijvoorbeeld naar voren in essays en publicaties van kunsthistoricus Max Friedländer waarin originaliteit en kopiëren tegenover elkaar worden geplaatst.¹⁹ Ook het bekende werk *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung* (1919) van kunsthistoricus Joseph Meder brengt een negatief oordeel naar voren over tekeningen die sporen van exacte kopieermethoden weergeven.²⁰ In dezelfde periode wordt de, aan imitatie verwante, eclecticische methode te gekunsteld bevonden. Het verloop van de discussie rondom eclecticisme wordt geschetst door kunsthistoricus Daniël Unger in *Redefining Eclecticism in Early Modern Bolognese Painting* (2019).²¹ In zijn onderzoek poogt Unger bovendien opnieuw betekenis te geven aan het begrip.

In de loop van de twintigste eeuw is meer aandacht besteed aan het onderscheiden van verschillende vormen van kopiëren en imiteren. Onder invloed van het postmodernisme geldt originaliteit minder als een leidend criterium in de benadering van kunst. Door kunsthistorica Hélène Mund zijn in artikelvorm meerdere gradaties beschreven waarin een kopie of imitatie verwant kan zijn aan het voorbeeld.²² Ook het themanummer 'Kunstenaars op herhaling. Over kopieën, varianten en citaten' van *Openbaar Kunstbezit* belicht diverse praktijken van kopiëren en imiteren in

¹⁹ Max. J. Friedländer, 'Artistic Quality: Original and Copy', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78 (1941) nr. 458 (mei), pp. 143-151.

²⁰ Joseph Meder, *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*, Wenen 1919. Vert. door: Winslow Ames, *The Mastery of Drawing*, New York 1978.

²¹ 'The Dismissal of Eclecticism in the Twentieth Century', in: Daniel M. Unger, *Redefining Eclecticism in Early Modern Bolognese Painting: Ideology, Practice and Criticism*, Amsterdam 2019, pp. 180-202.

²² Hélène Mund, 'Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie', *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie* 5 (1983), p. 23.

verschillende contexten.²³

Daarnaast is meer onderzoek verricht naar de ontwikkeling en oorspronkelijke toepassing van aan imitatie verwante begrippen in vroegmoderne kunsttheorieën. Een voorbeeld hiervan is het artikel 'Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory' (2004) van kunsthistorica Maria Loh.²⁴ Hierin wijst zij op de oorspronkelijke begrippen die in de zeventiende eeuw in Italië gehanteerd werden om de eclectische methode mee aan te duiden. Het interdisciplinaire themanummer van *De Zeventiende Eeuw* dat gewijd is aan *imitatio*, *aemulatio* en *translatio* in de zestiende en zeventiende eeuw, belicht hoe deze drie begrippen functioneerden in diverse kunstvormen in de Nederlanden. Interessant hierin is het artikel van kunsthistoricus Eric Jan Sluijter, dat de tegenstellingen tussen de contemporaine theorievorming en de kunstpraktijk belicht.²⁵

Aandacht voor de terminologie heeft geleid tot bewustzijn van huidige waardeoordelen. In 'The 19th-century Art Trade: Copies, Variations, Replicas' (2000) licht kunsthistorica Patricia Mainardi toe in hoeverre negentiende-eeuwse aanduidingen van kunstenaarspraktijken verschillen van de manier waarop ze tegenwoordig omschreven worden.²⁶ Veranderingen hierin koppelt ze aan een onbewuste hiërarchie waarbij een voorkeur geldt voor eerste uitingen van een kunstenaar. De verandering van perspectief en de vorming van de moderne Westerse opvatting van originaliteit wordt door de eerder aangehaalde Richard Shiff in *Critical Terms for Art History* (2003) geschetst aan de hand van ontwikkelingen die in de negentiende eeuw plaatsvonden.

Ook wordt sinds enkele jaren in het kunsthistorisch discours met een meer kritische blik gekeken naar de waarde die tegenwoordig in het Westen wordt gehecht aan originaliteit. De huidige Westerse voorkeur voor innovatie kan immers een zorgvuldige bestudering van kunstwerken uit culturen waarin de verbinding met het verleden zwaarder weegt, bemoeilijken.²⁷ Steeds vaker wordt gewezen op de veranderlijkheid van de betekenis van begrippen als originaliteit, kopie en imitatie. In dit licht moet de essaybundel *Theorizing Imitation* (2015) van kunsthistoricus Paul Duro worden gezien, waarin door diverse auteurs geanalyseerd wordt hoe imitatietheorieën vanuit verschillende culturele contexten en tradities kunnen worden begrepen.²⁸ Het geeft een groot contrast weer met de manier waarop decennia geleden door kunsthistorici over kopieën en imitaties geschreven werd.

Kopieertechnieken komen meestal terloops aan bod in kunsthistorische studies. In de

²³ 'Kunstenaars op herhaling. Over kopieën, varianten en citaten', *Openbaar Kunstbezit* 23 (1979) nr. 4.

²⁴ Maria H. Loh, 'Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory', *The Art Bulletin* 86 (2004) nr. 3 (september), pp. 477-504.

²⁵ Eric Jan Sluijter, 'Over "rapen" en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', *De Zeventiende eeuw* 21 (2005) dl. 2, pp. 267-291.

²⁶ Patricia Mainardi, 'The 19th-century art trade: copies, variations, replicas', *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 63-74.

²⁷ Zie bijvoorbeeld: Hestia Bavelaar, *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization*, GlobeEdit 2015.

²⁸ Paul Duro (red.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts. Global Contexts*, Chichester 2015, p. 11.

essaybundel *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* wordt bijvoorbeeld vooral de rol van tradities belicht en is er minder aandacht voor technische aspecten.²⁹ Hoewel Meder in zijn korte hoofdstuk over ‘Hilfszeichnungen’ negatief oordeelt over deze tekeningen, biedt hij een informatief overzicht van kopieermethoden en recepten uit de vroegmoderne tijd.³⁰ Door Carmen Bambach is verandering gebracht in de manier waarop de kopieermethoden beschreven worden. In *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600* (1999) licht ze toe dat ze geïntegreerd kunnen zijn in de ontwerpfase van de kunstenaar.³¹ Haar studie naar frescotechnieken uit de Italiaanse renaissance en de barok toont kopieermethoden als een noodzakelijk en geaccepteerd onderdeel van de atelierpraktijk.

Verder zijn de technieken vooral beschreven in relatie tot grafische kunst. *Engraving and Etching 1400 – 2000* (2012) van kunsthistoricus Ad Stijnman is hiervan een bekend voorbeeld.³² Ook kunsthistorica Gerdien Wuestman beschrijft in *De Hollandse schildersschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw* (1998) hoe de technieken ingezet werden door zeventiende-eeuwse graveurs bij de vervaardiging van prenten.³³ Deze studies zijn van belang om de technische werkwijzen van Stolker te begrijpen.

Verreweg de meeste onderzoeken naar Stolker zijn in artikelvorm verschenen in kunsthistorische tijdschriften.³⁴ Veel artikelen zijn gericht op de iconografie of identificatie van enkele van werken of op de relatie tussen Stolker en zijn opdrachtgevers. De discussie rondom zijn artistieke originaliteit is hierbij zo nu en dan aangekaart. ‘Pasticheur-oui, faussaire-non’, oordeelde Benisovich in zijn artikel voor *Oud Holland*.³⁵ Volgens hem baseerde Stolker zich op werk dat in zijn

²⁹ Mariëtte Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006.

³⁰ Meder 1919.

³¹ Bambach 1999, p. 112.

³² Ad Stijnman, *Engraving and Etching 1400 – 2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londen/Houten 2012.

³³ Gerdien Wuestman, *De Hollandse schildersschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw* (PhD diss. Universiteit Utrecht), Utrecht 1998.

³⁴ Op chronologische volgorde: Benisovich 1946, Jan W. Niemeijer, ‘Jan Stolker’, in: Th. Laurentius, J.W. Niemeijer en G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, pp. 179-186, Te Rijdt 1990, J. van Tatenhove, ‘Jan Stolker’, *Delineavit et Sculpsit* 3 (1990), pp. 35-36, Caspar Martens, *Een map met lijntekeningen van Jan Stolker (1724-1785)* (masterthesis Universiteit Utrecht), Utrecht 1993, Caspar Martens, ‘Miscellanea 2. Jan Stolker (1724-1785)’, *Delineavit et Sculpsit* 9 (1993), Martens 1994, Erik P. Löffler, ‘Jan Stolker after Frans van Mieris I?’, *Oud Holland* 121 (2008), pp. 35-39, Albert J. Elen, ‘Emanuel de Witte pinxit, Jan Stolker delineavit. Documenterende kopietekeningen van geschilderde Hollandse kerkinterieurs’, in: Edwin Buijsen, Suzanne Laemers e.a. (red), *Kunst op papier*, Den Haag 2014, pp. 80-91, Nikki den Dekker, ‘Een bijzonder portret: Stolkers getekende biografie van Jan Six’, in: Menno Jonker en Mariëlla Beukers (red.), *Rembrandt en Jan Six: de ets, de vriendschap*, Amsterdam 2017, pp. 47-52 en Elen 2017.

³⁵ Benisovich 1946, p. 187.

tijd als authentiek kon worden beschouwd. Daarnaast wijst hij op de verschillende manieren van toeschrijving die vermeld worden in de veilingcatalogus van zijn kunstcollectie, waaronder 'naar' en 'in de manier van'.³⁶

In deze lijn heeft Albert Elen in zijn artikel 'Onverbloemd kopiist Jan Stolker en zijn kunsthistorische documentatie' Stolker waarschijnlijk willen onderscheiden van een vervalsers.³⁷ Hij benoemt dat Stolker signaturen en dateringen secuur overnam en dat afwijkingen hierin op vergissingen of een gebrek aan juiste informatie moeten hebben berust.³⁸ Elders pleit Elen ervoor dat een kunst- en cultuurhistorisch belang niet uitsluitend gevonden hoeft te worden in artistieke waarde of in sterke iconografische betekenissen.³⁹ De documenterende waarde die kopietekeningen te bieden hebben, is volgens hem evengoed van belang. Het is de vraag of deze benadering recht doet aan Stolker.

Kunsthistoricus Robert-Jan te Rijdt wijst in een artikel in *Delineavit et Sculptit* op de inventiviteit van Stolker. Hij beschrijft dat Stolker op een eclectische manier 'origineel gevonden composities' wist samen te stellen aan de hand van bestaande kunstwerken.⁴⁰ Hiermee verwijst Te Rijdt met name naar Stolkers historiserende kunstenaarsportretten. In een ander recent artikel brengt Wuestman Stolkers gebruik van beeldcitaten in verband met zijn geleerdheid. In haar analyse van zijn portret van dichter Jan Six van Chandelier (1620-1695, afb. 73) merkt zij op dat beeldcitaten zijn toegevoegd om een intellectueel spel te realiseren met zijn kennissenkring.⁴¹ Deze artikelen plaatsen Stolker in een actievere positie, aangezien achttiende-eeuwse kopieën en imitaties vaak vanuit een afhankelijkheid van de kunstmarkt zijn verklaard. Zo benoemde kunsthistoricus Adolph Staring dat veel kunstenaars zich in deze periode 'voor een welkome bijverdienste' toededen op reproductietekeningen.⁴² Benisovich merkte over Stolker op dat hij net als zijn leermeester Quinkhard het 'beroep van kopiist' op latere leeftijd rendabel moet hebben gevonden.⁴³

Ook in het afstudeeronderzoek van Caspar Martens naar Stolkers tekeningen zijn deze in verband gebracht met de heersende smaak onder verzamelaars.⁴⁴ Daarbij zou een groeiend nationaal bewustzijn leidend zijn in het navolgen van geliefde kunstenaars. Martens heeft in het kader van zijn onderzoek de gehele collectie van Stolkers lijntekeningen uit Boijmans Van Beuningen in kaart gebracht. Wat betreft Stolkers keuze voor bepaalde kunstenaars zouden er parallellen zijn

³⁶ Benisovich 1946, p. 190 en Holsteyn 1786.

³⁷ Elen 2017.

³⁸ Elen 2017, p. 130.

³⁹ Elen 2014, p. 80.

⁴⁰ Te Rijdt 1990, p. 28.

⁴¹ Wuestman 2011, p. 153.

⁴² Adolph Staring, *Jacob de Wit, 1695-1754*, Amsterdam 1958, p. 9.

⁴³ Benisovich 1946, p. 194.

⁴⁴ Martens 1993, p. 14.

met de door Arnold Houbraken (1660-1719) beschreven kunstenaars in *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (1717-1721).⁴⁵

Om een beter beeld te krijgen van de achttiende-eeuwse kunstmarkt zijn enkele titels geraadpleegd. In het recent verschenen *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750* (2015) benadert kunsthistorica Junko Aono imitatiepraktijken van achttiende-eeuwse kunstenaars vooral vanuit sociaaleconomische factoren.⁴⁶ Haar onderzoek is beperkt tot de periode tussen 1680 en 1750 en tot de genreschilderkunst. De financiële afhankelijkheid van een selecte groep van kunstverzamelaars vormt hierin een belangrijk speerpunt. In *Hartstochtelijk verzameld. Beroemde tekeningen in 18de-eeuwse Hollandse collecties* (2001) van kunsthistoricus Michiel Plomp en in de tentoonstellingscatalogus *Herhaling of vertaling? Natekeningen uit de achttiende en negentiende eeuw* (1987) wordt de populariteit van natekeningen onder achttiende-eeuwse verzamelaars in de Republiek verder belicht.⁴⁷ In zowel deze bronnen als in de studie van Aono wordt naar voren gebracht dat er een specifieke voorkeur bestond voor zeventiende-eeuwse beeldmotieven. Deze voorkeur wordt door de auteurs inderdaad in verband gebracht met een groeiend nationaal bewustzijn en met het proces van canonvorming.⁴⁸

De opstellenbundel *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (1992) koppelt de voorkeur voor zeventiende-eeuwse thema's aan de opkomst van het achttiende-eeuwse vervalbesef.⁴⁹ De herwaardering voor zeventiende-eeuwse kunst wordt geëxpliciteerd met achttiende-eeuwse kunsttheoretische geschriften. De kunsttheorievorming stond op haar beurt weer in verbinding met het verzamelaarswezen, blijkt uit het artikel 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de "Hollandse" iconografie' van kunsthistoricus Paul Knolle.⁵⁰

Uit de diverse bronnen komt naar voren dat er nog hiaten zijn in het kunsthistorisch onderzoek. Zo ontbreekt in studies die gericht zijn op originaliteit, kopieën en imitaties een diepte-analyse van de technische werkwijze van achttiende-eeuwse kunstenaars. Uit het geringe onderzoek dat naar Stolker is verricht, komen onduidelijkheden naar voren over zijn intenties en over de artistieke waarde van zijn werk.

⁴⁵ Martens 1993, p. 14 en Martens 1994, p. 13. Zie ook: Arnold Houbraken, *De grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 dln, Amsterdam 1717-1721.

⁴⁶ Junko Aono, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*, Amsterdam 2015.

⁴⁷ Plomp 2001 en Renske E. Jellema, *Herhaling of vertaling? Natekeningen uit de achttiende en negentiende eeuw*, tent. cat. Haarlem (Teylers Museum) 1987.

⁴⁸ Jellema 1987, p. 10. en Aono 2015, p. 68.

⁴⁹ Frans Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992.

⁵⁰ Paul Knolle, 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de "Hollandse" iconografie', *Oud Holland* 98 (1984) nr. 1, pp. 43-52.

Indeling

Met deze scriptie wordt een antwoord geformuleerd op de vraag hoe de artistieke praktijk van Jan Stolker zich verhoudt tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit. In het eerste hoofdstuk wordt aan de hand van een theoretisch kader dieper ingegaan op de voor het onderzoek relevante terminologie. Omdat discussies en vraagstukken omtrent originaliteit samenvallen met kwesties rondom kopiëren en imiteren, worden deze er ook in opgenomen. Ook de onenigheid rondom de term eclecticisme geeft een laag uit het debat weer. Om het verschil in de kunsthistorische behandeling van deze begrippen te verduidelijken, is ervoor gekozen om dit hoofdstuk op te delen in de modernistische en in de postmodernistische benadering.

De technische aspecten rondom de totstandkoming van kopieën en imitaties in de vroegmoderne tijd komen aan bod in het tweede hoofdstuk. Gekeken wordt in hoeverre exacte en minder exacte kopieerpraktijken verbonden waren met de gangbare werkwijzen van kunstenaars en hun leerlingen. Op die manier kan een beeld worden geschetst van het verband tussen de vervaardiging van kopieën en imitaties en de traditionele atelierpraktijk. Om de werkwijze van Stolker beter te begrijpen, worden daarnaast de volgende door hem toegepaste kopieermethoden belicht, te weten de ponstechniek en doorgriffeling, het overtrekken op transparant papier, het kwadrateren en de toepassing van de tegendruk. Het derde hoofdstuk behandelt de economische, sociale en historische factoren die van invloed kunnen zijn geweest op de vervaardiging van kopieën en imitaties in de achttiende-eeuwse Republiek. Hierbij worden achttiende-eeuwse ideeën over de positie van eigentijdse kunst ten opzichte van kunst uit de voorgaande Gouden Eeuw belicht. Verder staat de smaak van kunstverzamelaars centraal. Deze lijkt gevoed te zijn door een nationaal besef en historische belangstelling. Gekeken wordt naar de positie van Stolker, als kunstenaar-verzamelaar, in dit veld.

In het laatste hoofdstuk worden de resultaten gedeeld van het casestudieonderzoek naar Stolkers kopieer- en imitatiepraktijken. De casestudies behandelen respectievelijk enkele van zijn historiserende portretten, zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters en zijn werken naar en in de stijl van Jacob de Wit. In zijn historiserende portretten nam hij bestaande portretten over in een door hemzelf ontworpen setting, terwijl hij in zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters de gehele voorstelling overnam. Motieven uit het werk van De Wit combineerde Stolker tot nieuwe composities voor verschillende toepassingsdoeleinden. De drie categorieën representeren geliefde thema's onder achttiende-eeuwse kunstverzamelaars en maken het mogelijk om een breed beeld te schetsen van zijn artistieke praktijk.

Voor de selectie van de werken in de casestudies is in de eerste plaats uitgegaan van de beschikbaarheid van voorbereidende tekeningen van Stolkers hand. Deze tekeningen vormen een

unieke bron van informatie over de toepassing van achttiende-eeuwse kopieermethoden. Daarnaast is de aanwezigheid van uitgewerkte versies van belang om een zo volledig mogelijk werkproces te tonen. Om de overeenkomsten en verschillen met de nagevolgde werken bloot te kunnen leggen, is het nodig dat de laatstgenoemde ook behouden en toegankelijk zijn gebleven. Het bleek niet eenvoudig te zijn om zulke combinaties te maken. Met behulp van de combinaties wordt bekeken welke elementen ten opzichte van de voorbeelden door Stolker zijn toegevoegd, aangepast of weggelaten en wat het effect daarvan is. Ook wordt gekeken hoe de bevindingen uit het theoretisch kader zich hiertoe verhouden. De laatste casestudy bevat bovendien resultaten van het beeldonderzoek naar overeenkomsten tussen Stolkers lijntekeningen uit museum Boijmans Van Beuningen en werken van De Wit.

In de conclusie worden de resultaten van het gehele onderzoek geformuleerd om vervolgens terug te keren naar de overkoepelende vraag hoe de artistieke praktijk van Stolker zich verhoudt tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit. De bevindingen van de casestudies worden hiervoor naast elkaar geplaatst om een algeheel beeld te vormen van de artistieke praktijk van Stolker. Daarnaast wordt gereflecteerd op de waarde van dit scriptieonderzoek en worden enkele aanbevelingen voor vervolgonderzoek doorgenomen.

Methoden

Voor dit onderzoek zijn verschillende onderzoeksmethoden gehanteerd. Voor het eerste, tweede en derde hoofdstuk is literatuuronderzoek verricht aan de hand van de hierboven beschreven bronnen. In het vierde hoofdstuk is ervoor gekozen om casestudies te behandelen. Vergelijkende casestudies uit het oeuvre van Stolker bieden de mogelijkheid om zijn werk op een gedetailleerde manier te analyseren. De in de eerdere hoofdstukken gepresenteerde inzichten worden hierbij naast zijn werkwijze gelegd. Zo kan bekeken worden hoe de artistieke praktijken van Stolker zich verhouden tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit.

In de casestudies zijn verschillende onderzoeksmethoden toegepast. Het eerder verrichte literatuuronderzoek wordt hier aangevuld met bronnen die direct betrekking hebben op Stolker. Verder bestaan de casestudies grotendeels uit een empirische toetsing en analyse. Voor de laatste casestudy is beeldonderzoek gedaan in digitale collecties van musea, archieven en instituten. Met behulp van het beeldonderzoek zijn verschillende voorbeelden gevonden waar Stolker zijn lijntekeningen uit museum Boijmans Van Beuningen op kan hebben gebaseerd. Met name de RKD Viewer van het RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis is voor dit onderdeel een vermelding waard.

1. Theoretisch kader

Introductie

De inhoud van het begrip originaliteit kan per context, regio en periode variëren. Ook de waarde die gehecht wordt aan artistieke originaliteit kan behoorlijk uiteenlopen. Zoals eerder is beschreven, wordt originaliteit tegenwoordig vooral geassocieerd met vernieuwing en geldt deze invulling van het concept als een belangrijke maatstaf voor artistieke kwaliteit. Tot grofweg de negentiende eeuw lag er in de vervaardiging van kunst meer nadruk op tradities en op aansluiting bij het verleden. In meerdere of mindere mate is dit waarneembaar in gekopieerde en geïmiteerde werken en in de technieken waarmee deze tot stand zijn gekomen.

De eerste paragraaf behandelt de modernistische benadering van het debat rondom kopieën en imitaties. Hieruit komt een projectie van eigentijdse waardeoordelen op kunsthistorische analyses naar voren. Vervolgens wordt aan de hand van negentiende-eeuwse ontwikkelingen geschetst hoe moderne opvattingen zich gevormd hebben. De daaropvolgende paragrafen beschrijven postmodernistische benaderingen van kunsthistorische kwesties rondom kopieën, imitaties en verwante begrippen als eclecticisme. Een voorbeeld van deze benadering kan gezien worden in het onderverdelen van de artistieke toepassingen van deze begrippen in verschillende gradaties en categorieën. Zulke onderverdelingen zijn bijvoorbeeld gemaakt op basis van de intenties van de kunstenaar of waargenomen creativiteit. Verder wordt de betekenis van begrippen soms herzien naar aanleiding van contemporaine geschriften. Deze benadering wordt geïllustreerd aan de hand van enkele onderzoeken die gericht zijn op vroegmoderne kunstuitingen. Tot slot wordt het denken over originaliteit kort als mondiale kwestie belicht. De ideeën die daaruit voortkomen, brengen het debat in stroomversnelling.

1.1.1 Modernistische benadering

In kunsthistorische debatten over kopieën en imitaties is vaak de hiërarchische positie ten opzichte van het overgenomen voorbeeld, het zogeheten origineel, aan bod gekomen. Hoewel het begrip origineel in de basis naar een bron of oorsprong verwijst, kan het in de kunstgeschiedenis ook een modernistisch waardeoordeel blootleggen.⁵¹ Binnen de modernistische hiërarchie ligt er een fixatie op de eerste artistieke uitingen van kunstenaars en worden deze als het meest origineel of authentiek beschouwd.

⁵¹ Shiff 1984, p. 27. In dit onderzoek wordt de term 'origineel' gebruikt om het voorbeeld mee aan te duiden en niet om een verschil in kwaliteit mee aan te geven.

In grofweg de eerste helft van de twintigste eeuw komt in het denken over kunst een sterke scheiding tussen de kopie en het origineel naar voren. Volgens Friedländer contrasteren zowel de kopie als de nabootsing of imitatie met het origineel: 'das Substantiv 'Original' bezeichnet ja unzweideutig den Gegensatz zu Kopie und Nachahmung'.⁵² In zijn essay 'Artistic Quality: Original and Copy' (1941) plaatst hij de kopiïst tegenover de 'creatieve schepper'.⁵³ Hij brengt enige nuance door te stellen dat iedere schilder tot op zekere hoogte een imitator en een kopiïst is en dat kopiëren als term denigrerend is.⁵⁴ Maar het kopiëren is volgens hem vooral een slaapverwekkende taak waar 'feminine devotion' voor nodig is.⁵⁵ Ondanks de inspanningen laat het eindproduct tenslotte tekortkomingen zien. Friedländer maakt geen onderscheid tussen de termen kopie en imitatie en maakt gretiger gebruik van kopie als aanduiding.

Volgens Mainardi geeft deze benadering een begrippenverstrengeling weer waarbij alleen een eerste uiting van een kunstenaar de benaming 'origineel' verdient. In haar onderzoek naar negentiende-eeuwse kunstenaarspraktijken merkt ze op dat het niet terecht is om alleen de eerste, 'nieuwe', uitingen van kunstenaars als originelen aan te merken en om deze vervolgens het meest te waarderen.⁵⁶ 'Herhalingen', waarbij een kunstenaar zijn eigen werk herhaalt, werden destijds als originelen op zich beschouwd.⁵⁷ Later zouden deze door kunsthistorici zijn aangeduid als 'varianties' om ze zo voldoende originaliteit en superioriteit te geven ten opzichte van een kopie.⁵⁸ Andere werken werden weer afgedaan als replica's. Het heeft ervoor gezorgd dat alle andere versies dan de eerste onnodig uitgebreid uitgelegd of verantwoord moeten worden voordat ze gewaardeerd kunnen worden.

De sterke scheiding tussen het origineel en de kopie of imitatie kan ook in verband worden gebracht met kwesties rondom authenticiteit en met de romantische notie van de kunstenaar. In een tijdperk van industrialisatie en mechanisatie werd het noodzakelijk om het werk van de kunstenaar te onderscheiden van overige uitingen of producties.⁵⁹ Meders beschrijving van *Hilfszeichnungen*, of 'werktekeningen', kan in het licht hiervan worden gezien. In zijn beroemde *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung* (1919) wijdt hij slechts een hoofdstuk aan tekeningen die met semi-mechanische kopieermethoden vervaardigd zijn. De technieken waarmee kunstwerken gekopieerd of herhaald zijn, kunnen vrij exact en mechanisch van aard zijn. 'Das Gros [der Abklatsche, red.] ist

⁵² Max. J. Friedländer, *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenner's*, Berlijn 1929, p. 48.

⁵³ Friedländer 1941.

⁵⁴ Friedländer 1941, p. 144.

⁵⁵ Friedländer 1941, p. 147.

⁵⁶ Mainardi 2000, pp. 66-69.

⁵⁷ Mainardi 2000, p. 66.

⁵⁸ Mainardi 2000, p. 63 en p. 69.

⁵⁹ Zie: Charles Reeve, 'Is an artist? Art, autobiographies, and humanity's disappearance', *Reading Room: A Journal of Art and Culture*, 1 (2007), p. 31.

glücklicherweise zugrunde gegangen', vermeldt hij over de zogenaamde tegendruk.⁶⁰ De omschrijving staat in schril contrast met de manier waarop Meder zich uitlaat over de 'gewone' tekening: 'Für uns [...] bedeutet die Handzeichnung nur die Vorstufe zu einer höheren künstlerischen Ausdrucksweise'.⁶¹

Een andere laag uit het brede debat over kopiëren en imiteren vormt de discussie over het begrip eclecticisme. De eclectische methode werd vanaf de negentiende eeuw meer geassocieerd met academische middelmatigheid en met rationele gekunsteldheid.⁶² Daarnaast zou deze indruisen tegen de steeds urgentere wens om ongecontroleerde gevoelens en gedachten weer te geven. In de twintigste eeuw werd het eclecticisme afgedaan als een mislukte academische poging om goede kunst te produceren door te veel tegengestelde stijlen te combineren.⁶³ Door kunsthistoricus Denis Mahon werd vervolgens geopperd om het begrip te schrappen, omdat de 'bezoedelende' term niet neutraal genoeg zou zijn om de artistieke waarde van kunstwerken mee te beschrijven.⁶⁴

Volgens Unger geeft Mahon echter een veel te beperkt beeld van eclecticisme door het af te doen als een overbodig label.⁶⁵ Hiermee zou Mahon de rijke discussie over het bestaan van meerdere stijlen in een enkel werk negeren.⁶⁶ Unger wijst hierbij op het bestaan van het concept van eclecticisme voordat het door Winckelmann geformuleerd werd. De term werd door Winckelmann aan de filosofie ontleend om de kunst van de Carracci mee te beschrijven, waarin elementen uit de klassieke oudheid en de renaissance werden gecombineerd.⁶⁷ Voor Winckelmann was imitatie, en eclecticisme in het verlengde daarvan, een volstrekt geaccepteerde methode. Ook aan de Royal Academy in Londen werd de eclectische werkwijze onderschreven door kunstschilder Joshua Reynolds (1723-1792).⁶⁸

1.1.2 Vorming van moderne opvattingen

In de negentiende eeuw hebben verschillende veranderingen plaatsgevonden in het denken over het concept originaliteit en over kopiëren en imiteren. De vorming en ontwikkeling van de moderne opvatting van originaliteit gaat terug op ontwikkelingen die in deze periode hebben

⁶⁰ Meder 1919, p. 541.

⁶¹ Meder 1919, p. 8.

⁶² Unger 2019, p. 175.

⁶³ Unger 2019, p. 180.

⁶⁴ Christine Bolus-Reichert, *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885*, Columbus 2009, p. 258. Zie ook: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

⁶⁵ Unger 2019, p. 191.

⁶⁶ Unger 2019, p. 200.

⁶⁷ Bolus-Reichert 2009, p. 23.

⁶⁸ Bolus-Reichert 2009, p. 32.

plaatsgevonden.⁶⁹ Ook het onderscheid tussen de begrippen kopiëren en imiteren zou vanaf de negentiende eeuw verdwenen zijn.⁷⁰

Zoals in de inleiding is omschreven, kan de moderne opvatting van originaliteit worden omschreven als het, ogenschijnlijk, creëren van iets nieuws.⁷¹ Shiff wijst er verder op dat verschillende opvattingen over originaliteit elkaar niet chronologisch opvolgen, maar dat deze naast elkaar kunnen bestaan. Zo wordt door zowel classicisten als romantici en modernisten een concept van originaliteit onderschrijven, maar de invulling ervan verschilt. Door romantici en modernisten wordt originaliteit geassocieerd met een autonome expressie die innovatief moet lijken, terwijl het begrip door classicisten in verband is gebracht met selectieve imitatie.⁷² De originaliteit van selectieve imitatie ligt hierbij in het maken van doeltreffende combinaties van elementen uit verschillende bronnen. In de negentiende eeuw zouden veranderingen in de klassenstructuur hebben gezorgd voor een verschuiving van een classicistische visie naar een romantische visie.⁷³ Vanuit deze romantische visie richtten kunstenaars zich direct tot de natuur om daar, zonder invloed van de kunstacademie, een bron van originaliteit te vinden.

Imitatie werd in de vroegmoderne tijd als een normale, loffelijke en onvermijdelijke activiteit beschouwd. Mainardi stelt dat imiteren in de klassieke context gedefinieerd kan worden als het zich laten inspireren door de hoogste standaarden van oude kunst.⁷⁴ Ook beschrijft Shiff dat de klassieke betekenis van imitatie een vorm van creativiteit en vrije interpretatie veronderstelt.⁷⁵ Ondanks dat een bestaand cultureel thema behouden bleef tijdens het imiteren, werd van de kunstenaar verwacht dat hij veranderingen zou aanbrengen. Shiff beschrijft dat de traditionele vorm van imitatie in morele zin vooral gericht was op de elite, terwijl kopiëren voor iedereen toegankelijk was. Het wegvallen van het onderscheid kan daarmee worden gezien als een teken van het opheffen van de klassieke, aristocratische hiërarchie.⁷⁶ Met het oog op de politieke en sociale context van Frankrijk zouden de begrippen 'kopiëren' en 'imiteren' dus in de loop van de negentiende eeuw doelbewust door elkaar zijn gebruikt.

Tegenwoordig wordt onder kopiëren het zo exact mogelijk reproduceren van het werk van een kunstenaar verstaan, beschrijft Mainardi. Deze interpretatie van kopiëren kan tot in de negentiende eeuw vooral in verband gebracht worden met het curriculum van de

⁶⁹ Shiff 2003, pp. 146-147.

⁷⁰ Zie: Shiff 1984, p. 28 en Mainardi 2000, p. 64.

⁷¹ Shiff 1984, p. 27.

⁷² Shiff 2003, p. 150.

⁷³ Shiff 2003, pp. 146-147.

⁷⁴ Mainardi 2000, p. 69.

⁷⁵ Richard Shiff, 'Ingemination', in: Duro 2015, p. 167.

⁷⁶ Shiff 2015, pp. 168-169.

kunstenaarsopleiding.⁷⁷ Binnen de academie werd de student door middel van het maken van kopieën naar oude meesters vertrouwd gemaakt met traditionele technische werkwijzen. Daarnaast zou op die manier zijn inventiviteit vergroot worden.⁷⁸

De studiekopie wordt in *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1970) door kunsthistoricus Albert Boime uitgebreid behandeld in de context van de Franse Académie. De zogenoemde *executive copy* omschrijft hij als een getrouwe en nauwgezette reproductie van het origineel waarbij veel aandacht uitgaat naar de uitvoering.⁷⁹ Voor deze vorm van kopiëren werd het door de Académie aangemoedigd om het werk van voorgangers te overtreffen.⁸⁰ Door veranderingen in de algemene smaak en ontwikkelingen in schildertechnieken ontstond er echter behoefte aan een andere vorm van kopiëren binnen de Académie. Boime meent dat de nieuwe voorkeur voor het spontane en het originele tegen het einde van de negentiende eeuw zichtbaar werd in de kopieën van academische kunstenaars. Deze meer schetsmatige kopieën rekt hij tot de categorie van de *generative copy*.⁸¹ Via deze lossere manier van kopiëren zou het voor de leerling mogelijk zijn om nog dichterbij de inventieve processen van de oude meesters te komen. Bovendien kon de student dankzij deze vrijere kopie beter zijn individuele integriteit behouden, meent Boime.

Frappant is dat de negentiende-eeuwse waardering voor de uitdrukking van de gevoelswereld ook zorgde voor aantrekkingskracht tot tekeningen die met exacte kopieermethoden vervaardigd waren. Een opmerking over de tegendruk van schrijver en kunstcriticus Edmond de Goncourt (1822-1896) legt dit gevoel bloot: 'dans une contre-épreuve il n'y a pas la fleur du dessin, mais il y a, si l'on peut dire ainsi, un peu de son âme'.⁸² Zijn citaat geeft aan dat een verlies van schoonheid voor lief werd genomen.

1.2 Postmodernistische benadering: gradaties en categorisering

In de kunstwereld zijn er verschillende manieren waarop een zogenoemde kopie of imitatie verwant kan zijn aan het overgenomen voorbeeld. De neiging bestaat om de term kopie als een soort totaalbegrip te hanteren waarmee verwezen wordt naar elk werk dat ofwel geheel ofwel gedeeltelijk overeenkomt met een oud of eigentijds voorbeeld.⁸³ In de loop van de twintigste eeuw is door

⁷⁷ Mainardi 2000, p. 64.

⁷⁸ Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londen 1971, p. 42.

⁷⁹ Boime 1971, p. 122.

⁸⁰ Boime 1971, p. 125.

⁸¹ Boime 1971, p. 132.

⁸² Thomas Ketelsen en Michael Venator, 'Der Abklatsch zwischen Berührung und Distanz. Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Selben in der Zeichenkunst', in: Jonas Beyer en Thomas Ketelsen (red.), *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum), 2014, p. 14. Zie ook: E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'oeuvre d'Antoine Watteau*, Parijs 1875, p. 346.

⁸³ Zie o.a.: Mund 1983, p. 23.

kunsthistorici gepoogd om verschillende vormen van kopiëren en imiteren te definiëren.

Mund merkt in 'Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie' (1983) op dat eenduidigheid uitblijft omdat iedere auteur eigen nuances en interpretaties hanteert.⁸⁴ Ze beschrijft het fenomeen kopiëren aan de hand van schilderijen van de Vlaamse school uit de vijftiende en zestiende eeuw. Voor het opstellen van een terminologie heeft Mund in de eerste plaats gelet op verschillen in locatie en datering tussen het voorbeeld en het overgenomen werk.⁸⁵

De replica staat hierin volgens haar het dichtst bij het voorbeeld, omdat deze geheel of gedeeltelijk door dezelfde kunstenaar, of door zijn atelier, is vervaardigd. Daarna volgt de exacte kopie, welke er vergelijkbaar uitziet als het voorbeeld en eventueel ook op iconografisch vlak sterk overeenkomt.⁸⁶ Anders dan de replica is deze door een geheel andere hand op een later moment vervaardigd. Mund vervolgt met de 'interpretatieve' of vrije kopie.⁸⁷ Hierbij is het voorbeeld geheel of gedeeltelijk overgenomen. Indien de voorstelling volledig is overgenomen, is het geheel uitgevoerd in een persoonlijke, specifieke stijl en aangepast aan de huidige smaak. Dit kan beschouwd worden als een transformatie of een bewerking. Tot slot vermeldt Mund de imitatie, waarbij het voorbeeld slechts nog een bron van inspiratie vormt. Ook in de catalogus voor de tentoonstelling *Herhaling of vertaling?* (1987) vormt de datering een criterium in de definiëring van begrippen.⁸⁸ De kopie wordt hierin omschreven als een herhaling die in dezelfde techniek, op hetzelfde formaat en, uitgezonderd de studiekopie, kort na het origineel vervaardigd is. Natekeningen van schilderijen worden omschreven als 'transcripties' of 'vertalingen' van voorstellingen in een andere techniek.

De praktijk van imiteren en kopiëren is door kunsthistorici daarnaast onderverdeeld in categorieën. Bewust handelen en het creëren van iets nieuws worden hierbij aangehaald als graadmeters van creativiteit. Een voorbeeld hiervan is Ungers benadering van het eclecticisme, wat hij beschouwt als het imiteren, herhalen of lenen van het werk van anderen om het te combineren, samen te voegen of te vermengen in één kunstwerk.⁸⁹ Op basis van het zeventiende-eeuwse kunsthistorisch discours onderscheidt hij drie varianten: 'arbitrary eclecticism', 'non-assimilated eclecticism' en 'assimilated eclecticism'.⁹⁰ De eerste categorie bestaat uit lukraak samenvoegen en combineren zonder inzicht of beoordelingsvermogen.⁹¹ Onder 'non-assimilated eclecticism' verstaat Unger het bewust combineren van verschillende stijlen. Bij 'assimilated eclecticism' worden die

⁸⁴ Mund 1983, p. 22.

⁸⁵ Mund 1983, p. 27.

⁸⁶ Mund 1983, p. 25 en p. 30.

⁸⁷ Mund 1983, p. 27.

⁸⁸ Jellema 1987, p. 7.

⁸⁹ Unger 2019, p. 41.

⁹⁰ Unger 2019, pp. 41-52.

⁹¹ Unger 2019, p. 46.

verschillende stijlen ook bewust gecombineerd, maar samengevoegd tot één homogene, ‘geassimileerde’, stijl. In zijn pleidooi voor het herstel van de term poogt hij verder aan te tonen dat eclecticisme niet enkel als een stilistische uiting werd beschouwd. Hiervoor legt hij verbanden met diverse zeventiende-eeuwse geschriften die wijzen op het concept van eclecticisme als een ideologisch hulpmiddel in kunst.⁹²

Ook Bambach maakt gebruik van een categorisering om in haar onderzoek naar semi-mechanische kopieertechnieken verschillende toepassingsvormen te duiden. Per categorie verhoudt het uiteindelijke werk zich op een andere manier tot originaliteit. Ze verdeelt de toepassing van kopieermethoden in een ‘replicatieve’ en in een ‘functionele’ categorie.⁹³ Binnen de eerste categorie wordt de eigenlijke ontwerpfase overgeslagen en wordt de vervaardiging van kunstwerken of kopieën direct aangevangen met kopieermethoden. De ontwerpen worden daarbij met behulp van deze technieken overgenomen uit bestaande werken van anderen. Binnen de functionele categorie worden de kopieertechnieken al ingezet in de ontwerpfase van de kunstenaar en maken ze zo deel uit van een creatief proces dat leidt tot een definitief kunstwerk.⁹⁴

Hoewel Bambach benoemt dat haar categorisering van werkwijzen tot veel grijs gebied kan leiden, is het interessant dat zij beredeneert dat de toepassing van zulke exacte kopieertechnieken deel kan uitmaken van het creatieve proces van de kunstenaar. Haar benadering toont een groot verschil ten opzichte van de vroeg-twintigste-eeuwse beschrijving van ‘werktekeningen’ door Meder.⁹⁵ Ook in een recent verschenen artikel over de toegepaste kopieermethoden van de Deense kunstenaar Nicolai Abildgaard (1743-1809) worden deze in verband gebracht met zijn persoonlijke ontwerpproces. De kunstenaar zette de semi-mechanische kopieertechnieken onder meer in om composities uit te testen. Zijn toepassing wordt nu omschreven als ‘ongedwongen’ en ‘creatief’.⁹⁶

Nieuwe benaderingen van kopieertechnieken hebben recent zelfs geleid tot een tentoonstelling. In het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen was *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich* (2014) volledig gewijd aan de tegendruk.⁹⁷ In de bijbehorende tentoonstellingscatalogus stellen de auteurs dat de door hen *Abklatsch* of tegendruk beschouwd moet worden vanuit een functionele context in een brede, artistieke praktijk.⁹⁸ In die context verwijst de kopie naar een keten van verdere handelingen. De tegendrukken zouden meer als ‘sporen’ van de overgenomen voorbeelden gelezen

⁹² Unger 2019, p. 20.

⁹³ Bambach 1999, pp. 112-117.

⁹⁴ Bambach 1999, p. 112.

⁹⁵ Meder 1919, p. 541.

⁹⁶ Niels Borring, ‘Semi-mechanical transfer methods in Nicolai Abildgaard’s drawings’, in: Helen Evans en Kimberley Muir (red.), *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper*, Kopenhagen 2015, p. 127.

⁹⁷ Beyer en Ketelsen 2014.

⁹⁸ Thomas Ketelsen en Michael Venator, ‘Der Abklatsch zwischen Berührung und Distanz. Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Selben in der Zeichenkunst’, in: Beyer en Ketelsen 2014, pp. 5-23.

moeten worden en niet als vervangers ervan beschouwd moeten worden. Daarnaast wordt gepleit voor een esthetische herwaardering van de tegendruk. De kenmerkende zwakke contourlijnen van de tegendruk worden daarbij vergeleken met het gewaardeerde *sfumato*.⁹⁹

1.2.1 Analyse van de toepassing van begrippen in de vroegmoderne tijd

Meerdere hedendaagse kunsthistorici wijzen erop dat oude kunst niet vanuit een modern perspectief beoordeeld moet worden. De bestudering van contemporaine kunsttheorieën en termen is een methode om de oorspronkelijke betekenisnuances van een ander esthetisch universum beter te begrijpen.¹⁰⁰ In de vroegmoderne tijd bestond kunstgeschiedenis nog niet als een wetenschappelijke discipline. Een groot deel van de huidige kennis over kunst uit deze periode is gebaseerd op bevindingen van contemporaine kunstenaarsbiografen, kunsttheoretici, kunstcritici en kunstverzamelaars.¹⁰¹

In een artikel voor het symposium *Retaining the Original* (1985) wijst kunsthistoricus Richard Spear erop dat tot dusverre te weinig aandacht is uitgegaan naar de mate waarin originaliteit als maatstaf voor artistieke kwaliteit gold onder kunstenaars en opdrachtgevers. Aan de hand van een citaat van kunstschilder en kunsttheoreticus Jonathan Richardson (1667-1745) laat Spear zien dat het achttiende-eeuwse begrip van originaliteit kon samengaan met een waardering voor kwalitatieve kopieën: 'a copy of a very good picture is preferable to an indifferent original; for there the invention is seen almost entire[ly]'.¹⁰² Richardson waardeerde kopieën van 'goede' voorbeelden op basis van de inventiviteit die hij erin waarnam. Het citaat geeft ook weer dat het originaliteitsdenken gekoppeld werd aan het begrip inventie. De term originaliteit zou pas in de achttiende eeuw uitgevonden zijn, terwijl het begrip inventie in de Renaissance vanuit de klassieke retorica werd overgenomen in kunsttheorieën.¹⁰³

Achttiende-eeuwse ideeën over originaliteit van een Nederlandse kunstcriticus zijn door kunsthistoricus Lyckle De Vries naar voren gebracht in een analyse van *De Nieuwe Schouburg* van

⁹⁹ Ketelsen en Venator, p. 20.

¹⁰⁰ Mainardi 2000, p. 64 en p. 69. Zie ook: Richard E. Spear, 'Notes on Renaissance and Baroque Originals and Originality', in: Kathleen Preciado e.a., *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Studies in the History of Art, vol. 20, Washington, D.C. 1989, pp. 97-99. 'If our modern emphasis on the importance of artistic originality or our sense of what defines the original work of art versus a copy differs from that held during the Renaissance and baroque periods, then we run a very large risk of imposing inappropriate values on many earlier artistic products', p. 97.

¹⁰¹ Lyckle de Vries, "'De gelukkige Schildereeuw". Opvattingen over de schilderkunst van de Gouden Eeuw in Nederland, 1700-1750', in: Grijzenhout en Van Veen 1992, p. 72.

¹⁰² Spear 1989, p. 97. Zie ook: Jonathan Richardson, 'The Essay on the Art of Criticism' in: J. Richardson, *The Works of Jonathan Richardson*, Londen 1773, p. 226.

¹⁰³ Loh 2004, p. 477.

Johan van Gool (1685-1763).¹⁰⁴ De Vries schaaft deze ideeën onder de noemer inventie, waarmee volgens hem de conceptie en de uitvoering van een geheel kunstwerk werd bedoeld. Van Gool uitte zijn waardering hiervoor door te benoemen of kunstenaars bijvoorbeeld '(eigen) vindingen' toepasten.¹⁰⁵ Verder werden inventiviteit en creativiteit door hem in verband gebracht met een goede schikking of compositie, een aspect waar hij in de beoordeling van een kunstwerk veel waarde aan hechtte.¹⁰⁶ Op basis van een vergelijking van meerdere kunstwerken verwoordde hij de creativiteit die hij waarnam.

Dat originaliteit en imitatie in de vroegmoderne tijd verbonden waren, poogt Loh aan te tonen aan de hand van begrippen die in de zeventiende eeuw in Italië gehanteerd werden om de eclectische methode mee aan te duiden. Het begrip 'misto' drukte bijvoorbeeld een stilistische herhaling door middel van een weloverwogen selectie uit.¹⁰⁷ De mooiste elementen werden door de kunstenaar gekozen om zo dicht mogelijk het idee van perfectie te benaderen. De beste kwaliteiten konden niet in slechts één persoon of in één voorbeeld gevonden worden, omdat de schoonheid van de natuur zich zou openbaren in duizenden lichamen.¹⁰⁸ Loh beargumenteert hiermee dat eclecticisme niet alleen esthetisch van aard was, maar ook moreel. Ze stelt dat wat in moderne ogen misschien een simpel 'knip-en-plak-werk' lijkt, destijds beschouwd werd als een unieke constructie.¹⁰⁹

Ook Sluiter gaat in op de beeldvorming over imitaties. Hij verwoordt dat ontleningen in de loop der tijd ontorecht zijn omschreven als 'invloeden'. Deze aanduiding veronderstelt passiviteit, terwijl kunstenaars bewuste keuzes maakten uit bestaande beeldtradities en iconografische conventies. Met behulp van motieven en onderdelen van inventies werd iets nieuws en iets eigens gecreëerd.¹¹⁰ Via navolging was het bovendien mogelijk om andere kunstenaars te overtreffen of om met hen te wedijveren. De praktijk laat hierbij vaak een herkenbare vorm van ontlenen zien.¹¹¹ Opmerkelijk genoeg worden in contemporaine theorieën herkenbaar ontlenen en overtreffen via navolging alleen beschreven in relatie tot het leerproces.

Het belang van wedijver werd in het algemeen wel vaak benoemd. Uit zeventiende-eeuwse richtlijnen komt naar voren dat ontleningen enerzijds onherkenbaar afgebeeld dienden te worden en dat anderzijds verlangd werd dat de deze een hommage aan de nagevolgde meester vormden.¹¹² Dit

¹⁰⁴ Lyckle de Vries, 'Jan van Gool als kunstcriticus', *Oud Holland* 97 (1983) 4, p. 273. Zie ook: Johan van Gool, van Gool, *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*, Den Haag 1750-51, 2 dln.

¹⁰⁵ De Vries 1983, p. 273.

¹⁰⁶ De Vries 1983, p. 274.

¹⁰⁷ Loh 2004, p. 484.

¹⁰⁸ Loh 2004, p. 486.

¹⁰⁹ Loh 2004, p. 481.

¹¹⁰ Sluiter 2005, p. 271.

¹¹¹ Sluiter 2005, p. 284.

¹¹² Sluiter 2005, p. 273.

geeft een opvallende tegenstrijdigheid aan. Sluijter benoemt verder dat erkende, gevestigde meesters via imitatie deel uit konden maken van een intellectueel spel. Het gaat hier om nabootsingen van specifieke kenmerkende elementen van andere kunstenaars, zoals figuurtypen, houdingen, iconografische motieven en elementen van compositie en lijnvoering.¹¹³ De status van de kunstenaar leek dus van invloed te zijn op de toegang tot bepaalde vormen van ontlening.

1.2.2 Een mondiale kwestie

In het licht van globalisering wordt sinds enkele jaren in het kunsthistorisch discours meer aandacht gevestigd op de veranderlijkheid van het concept van originaliteit. Het Westerse kunstconcept dat gericht is op originaliteit, innovatie en verandering laat zich immers lastig rijmen met kunstwerken uit culturen waarin de verbinding met tradities en het verleden zwaarder weegt. In *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization* (2015) vraagt kunsthistorica Hestia Bavelaar zich dan ook af of Westerse kunstcriteria moeten worden aangepast voor verschillende kunstwerken met een niet-Westerse achtergrond.¹¹⁴

Daarnaast zou het problematisch kunnen zijn om imiteren slechts te beschouwen als een activiteit die grotendeels gebaseerd is op het bestuderen van klassieke voorbeelden en oude meesters.¹¹⁵ In *Theorizing Imitation* (2015) beschrijft Duro dat dat een beeld zou opleveren dat niet inclusief genoeg is in mondiale context. Een imitatie beschouwt hij grotendeels als het resultaat van een dynamische, creatieve activiteit.¹¹⁶ De termen imitatie en kopie, die nauw verwant lijken aan elkaar, kunnen in verschillende contexten uiteenlopende betekenissen hebben.

Een ander aandachtspunt vormt de neiging om kunst uit andere culturen onterecht te bestempelen als onorigineel, imitatief of meer traditioneel. Zo is vroegere Chinese schilderkunst en kalligrafie vaak omschreven als een tegenpool van 'originale' Westerse kunst.¹¹⁷ Er is zelfs gesteld dat vroege Chinese kunsttheoretische noties van originaliteit opzettelijk werden gemaskeerd bij twintigste-eeuwse vertalingen naar het Engels.¹¹⁸ Kunsthistorica Winnie Won Yin Wong vraagt zich af of deze noties uit de Ming-periode wel in overeenstemming gebracht zouden moeten worden met het moderne Westerse concept van originaliteit.¹¹⁹ Anderzijds meent ze dat visies op originaliteit niet

¹¹³ Sluijter 2005, p. 278.

¹¹⁴ Bavelaar 2015, p. 22.

¹¹⁵ Duro 2015, p. 14.

¹¹⁶ Duro 2015, p. 28.

¹¹⁷ Winnie Won Yin Wong, *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation. Dafen Village, Shenzhen, China (1989- 2010)* (PhD diss. Massachusetts Institute of Technology), Cambridge 2010, p. 44.

¹¹⁸ Wong 2010, p. 47. Zie ook: Katherine P. Burnett, *Dimensions of Originality. Essays on Seventeenth Century Chinese Art Theory and Criticism*, Hongkong 2013.

¹¹⁹ Wong 2010, p. 48.

als afzonderlijke, geografisch gebonden kwesties benaderd zouden moeten worden. Er is sprake van één mondiale kwestie.

Besluit

Samenvattend kan worden gesteld dat het denken over originaliteit, kopieën en imitaties een terugkerend en veelomvattend thema is in het kunsthistorisch discours. De kentering die in de loop van de twintigste eeuw plaatsvond, heeft ertoe geleid dat begrippen als imitatie en eclecticisme zijn herzien. De praktijk van het imiteren wordt beschouwd als een activiteit die niet losstaat van originaliteit en die gepaard gaat met bewuste overwegingen. Maar ook een kopie kan in verschillende gradaties verwant zijn aan het voorbeeld. Wellicht leent het begrip imitatie zich beter als totaalbegrip dan kopie, omdat deze term meer een idee van eigen inbreng of bewerking onderschrijft. Contemporaine bronnen geven inzicht in de richtlijnen van vroegere perioden, maar deze zijn soms lastig te verbinden zijn aan de praktijk. De manier waarop kopieertechnieken door een kunstenaar toegepast zijn, kunnen verder ophelderen hoe kopieën of imitaties zich tot originaliteit verhouden.

2. Kopiëren en imiteren in het atelier

Introductie

Om de artistieke praktijk van de achttiende-eeuwse Stolker beter te kunnen belichten, is het van belang om meer context te bieden over de technische aspecten van het kopiëren en imiteren in de vroegmoderne tijd. Door deze lange periode als uitgangspunt te nemen, is het mogelijk om te analyseren hoe traditioneel de kopiërende werkwijzen van Stolker zijn. De diversiteit aan kopieermethoden geeft aan dat er geen sprake was van een eenduidige kopieerpraktijk. De kunstenaar moest zelf beslissen welke methoden hem het beste kon dienen in zijn artistieke proces. Keuzes hierin hingen onder andere samen met het medium, het aantal voorbeelden en de wens om deze voorbeelden bijvoorbeeld te spiegelen, te combineren of aan te passen in formaat.

De eerste paragrafen zijn gericht op de kenmerken van het vroegmoderne atelier en op de vraag in hoeverre tradities verbonden waren met de gangbare werkwijzen van kunstenaars en hun leerlingen. Van belang is dat er sprake was van een verandering in het zelfbeeld van de kunstenaar en dat tegelijkertijd eeuwenoude kopieerpraktijken behouden bleven. Vervolgens worden de door Stolker toegepaste kopieermethoden beschreven. Respectievelijk komen de pons- en doorgriffeltechniek (2.2.2), het overtrekken op transparant papier (2.2.3), kwadrateren (2.2.4) en de tegendruk (2.2.5) aan bod. Deze methoden waren niet uitsluitend bedoeld om te kopiëren en te imiteren naar andermans werk, maar ook om voorstellingen, of delen van voorstellingen, over te brengen op een andere drager. Een kunstenaar kon de technieken dus ook inzetten om het eigen werk te herhalen of te laten herhalen.

2.1 Het atelier

Het kunstenaarsatelier kan enerzijds als de ‘kraamkamer’ van de kunst worden gezien en anderzijds als een nuchtere werkplaats.¹²⁰ Grofweg kan worden gesteld dat ateliers langer geleden ‘werkplaatsachtiger’ waren en dat ze, naarmate de tijd vorderde, een grotere publieke rol kregen.¹²¹ Een keerpunt in deze ontwikkeling kan worden gesitueerd rond 1630, omdat destijds de eerste geschilderde voorstellingen van schilders in hun atelier verschenen.¹²² Daarmee veranderde het atelier van een particuliere werkplaats in een soort toonzaal, waarna deze plek alsmaar openbaarder werd.

¹²⁰ Mariëtte Haveman, ‘De smederij van Venus’, in: Haveman 2006, p. 16.

¹²¹ Haveman 2006, p. 15.

¹²² Haveman 2006, p. 17. Haveman verwijst hierbij naar het essay van Arjan de Koomen. Zie: Arjan de Koomen, ‘Pictieve bezoekers’, in: Haveman 2006, pp. 234-253.

In het essay 'Origins of the Studio' (2005) wordt door Cole en Pardo aan de hand van een termenkwesatie dieper ingegaan op deze verandering.¹²³ Ze expliciteren dat met de Engelse term *studio*, of het Franse *atelier*, tegenwoordig ten onrechte wordt verwezen naar de werkplaats van de renaissancekunstenaar.¹²⁴ Deze betekenis is namelijk pas in de negentiende eeuw aan het begrip studio gekoppeld. In het Italiaans werd de werkplaats van de kunstenaar tot ver in de zeventiende eeuw aangeduid als *bottega*, terwijl onder een 'studio' de kamer van een geleerde verstaan werd. In de studio lag de nadruk op contemplatie en intellectuele activiteiten. Beide vertrekken waren waarschijnlijk fysiek van elkaar gescheiden, al impliceert dat niet dat de studieruimte en de *bottega* niet in verbinding met elkaar stonden.¹²⁵

De uitbreiding van de term *studio* weerspiegelt desondanks een belangrijke ontwikkeling. Deze geeft weer dat de nadruk in de werkruimte van een kunstenaar verschoof van productie naar studie. Vanaf het midden van de zestiende eeuw leefde het idee dat de intellectuele werkplek van een kunstenaar verschilde van die van een ambachtsman.¹²⁶ De zichtbaarheid van werkplek van de kunstenaar nam toe doordat deze het onderwerp werd van schilderijen. Later werden deze ateliervoorstellingen door kunstenaars gebruikt om zichzelf te etaleren. Andersom was er ook sprake van een absorptie van de buitenwereld in de ruimte van de kunstenaar, die zich uitte in uiteenlopende verzamelpraktijken.¹²⁷

2.1.1 Kopieerpraktijken in het atelier

Het gebruiken van en het werken naar voorbeelden van andere kunstenaars was in de vroegmoderne tijd een gangbare praktijk. De overname van motieven, of zelfs gehele composities, was 'meer regel dan uitzondering', beschrijft kunsthistoricus Paul van den Akker.¹²⁸ Of, zoals Cole en Pardo het omschrijven: 'the heavy burden of tradition crushes them [artists, red.] back into conformity'.¹²⁹ De vroegmoderne kunstenaar zou zijn gelokt door 'the myth of creative autonomy', terwijl hij was overgeleverd aan conventionele ateliergebruiken.¹³⁰ Deze bestonden uit het perfectioneren van beeldschema's door middel van uitgebreide kopieerpraktijken. In hoeverre de kunstenaar zich hierin daadwerkelijk beperkt of benadeeld moet hebben, is natuurlijk niet meetbaar.

¹²³ Michael Cole en Mary Pardo, 'Origins of the Studio', in: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/Londen 2005, pp. 1-35.

¹²⁴ Cole en Pardo 2005, p. 3.

¹²⁵ Cole en Pardo 2005, p. 19.

¹²⁶ Christopher S. Wood, 'Indoor/Outdoor: The Studio around 1500', in: Cole en Pardo 2005, p. 36.

¹²⁷ Cole en Pardo 2005, p. 25.

¹²⁸ Paul van den Akker, 'Tekeningen op de grond', in: Haveman 2006, p. 147.

¹²⁹ Cole en Pardo 2005, p. 32. Cole en Pardo gebruiken deze omschrijving in relatie tot het artikel van Christopher S. Wood in de essaybundel. Zie: Wood 2005.

¹³⁰ Cole en Pardo 2005, p. 32.

Een ander belangrijk aspect dat in de vroegmoderne tijd de relatie tussen de praktijk in het atelier en kopieermethoden weerspiegelt, is de opleiding van jonge kunstenaars. Van den Akker beschrijft in 'Het atelier als school' dat het nauwkeurig kopiëren van tekeningen aan de basis stond van het leerproces van kunstenaarsleerlingen.¹³¹ Door na te tekenen, konden zij de stijl van hun leermeester onder de knie krijgen en vertrouwd raken met een degelijk repertoire. Volgens Van den Akker gaf in het bijzonder de uitbreiding van ontwerpprocessen op papier een impuls aan het onderwijs in natekenen.¹³² In navolging van de Italiaanse atelierpraktijk kregen deze voorstadia van kunstwerken vanaf circa 1500 een grotere rol in de Nederlanden en zodoende was deze ontwikkeling ook van invloed op het onderwijs. In de praktijk werden composities dus in verschillende fases voorbereid op papier. Tekeningen werden in dit 'constructiewerk' gebruikt om composities mee samen te stellen. Het uit het hoofd samenstellen van samenhangende taferelen gold dan ook meer als een denkbeeldig ideaal.¹³³

In dit uitgebreide ontwerpproces konden semi-mechanische overdrachtstechnieken als tijdbesparende middelen dienen. Toch veronderstelt Bambach in haar uitgebreide studie naar de spolverotechniek dat deze methode niet hoofdzakelijk is gebruikt om composities uitgebreid samen te stellen, maar dat de nadruk vooral lag op het herhalen of overbrengen van composities.¹³⁴ Voorstellingen konden zo in verschillende media op grote schaal verspreid worden.¹³⁵ Ook was de methode goed geschikt om details mee uit te werken en om onderdelen van de kunstproductie te kunnen uitbesteden aan leerlingen of assistenten. Bambach vermeldt dat expliciet bronnenbewijs uit de Renaissance hiervoor ontbreekt, maar ze acht het heel aannemelijk dat het uitvoeren van de spolverotechniek onder de eerste taken van een jonge leerling in de *bottega* viel.¹³⁶ Leerlingen namen verder vaak de ontwerpgewoonten, waaronder exacte overdrachtsmethoden, van hun meesters over. Bovendien gold de spolverotechniek als een essentiële vaardigheid binnen de tekenopleiding.

Om te kunnen bevatten hoe wijdverbreid semi-mechanische overdrachtstechnieken onder kunstvormen en ambachten waren, is het zinvol om te weten door wie de methoden precies werden toegepast. Bambach beschrijft dat de ponstechniek in de Renaissance als overdrachtsmethode werd toegepast door kunstschilders, tekenaars, borduurwerkers, miniaturisten en boekverluchters.¹³⁷ Verder werd de techniek gebruikt om voorontwerpen voor keramiek, tapijten, prenten en vloeren

¹³¹ Paul van den Akker, 'Het atelier als school', in: Haveman 2006, p. 224.

¹³² Van den Akker 2004, p. 224.

¹³³ Van den Akker 2004, p. 149.

¹³⁴ Bambach 1999, p. 93.

¹³⁵ Bambach 1999, p. 117.

¹³⁶ Bambach 1999, p. 30.

¹³⁷ Bambach 1999, p. 32.

met inlegwerk te vervaardigen. Het gebruik van dit soort kopieermethoden verdeelt ze, zoals eerder is beschreven, in een 'replicatieve' en in een 'functionele' categorie.¹³⁸ Binnen de laatstgenoemde maakten ze deel uit van het ontwerpproces van de kunstenaar.

2.2 Beschrijving van technieken

Uit de collectie lijntekeningen van Stolker die zich in museum Boijmans Van Beuningen bevindt, kan worden opgemaakt welke technieken hij gebruikte om voorstellingen over te nemen. Zo geven de tekeningen sporen weer van doorgriffeling (afb. 69) en kwadraatrasters (afb. 18) en is een groot aantal vervaardigd op transparant geolied papier.¹³⁹ Ook produceerde Stolker spiegelbeeldige afdrukken van schilderijen door de verso-zijde van een vel papier ertegenaan te drukken (afb. 13 en 14). Op de recto-zijde werd door hem vervolgens de voorstelling overgetrokken (afb. 12).¹⁴⁰

Om de precieze uitvoering van overdrachts- of kopieertechnieken uit de vroegmoderne tijd te kunnen reconstrueren, baseren huidige kunsthistorici zich op divers bronnenmateriaal uit die periode. Bambach wijst op de bruikbaarheid van kunsttraktaten, handleidingen, handwerkboeken, woordenboeken, inventarissen, losse brieven en contractuele documenten.¹⁴¹ Uit een vergelijking van zulk materiaal komt volgens Bambach naar voren dat in de loop der tijd weinig veranderd is in de uitvoering van technieken. Dat betekent dat recenter materiaal evengoed nuttig kan zijn voor inzicht in toepassingen en materialen.

Regelmatig wordt *Il Libro dell'Arte* (ca. 1437) van Cennino Cennini in stukken over kopieertechnieken aangehaald.¹⁴² Hij beschreef als eerste de ponstechniek als methode om patronen over te brengen.¹⁴³ Cennini kan volgens Bambach omschreven worden als de eerste auteur die de middeleeuwse en renaissancistische kunstpraktijk overbrugt. Verder is het *Traité de la miniature* (1625) van miniaturiste Catherine Perrot waardevol voor het onderzoek naar de ponstechniek.¹⁴⁴ Door Perrot worden verschillende varianten van deze kopieermethode onderscheiden. Een belangrijke achttiende-eeuwse bron is *Méthode pour apprendre le dessin* (1755) van uitgever Charles-Antoine Jombert (1712-1784).¹⁴⁵ Wuestman en Stijnman baseren zich bij de beschrijving van de doorgriffelmethode in relatie tot vroegmoderne reproductietechnieken weer op een etstraktaat

¹³⁸ Bambach 1999, pp. 112-117.

¹³⁹ Zie het overzicht van de collectie in: Martens 1993.

¹⁴⁰ Zie: Elen 2017, p. 126. En zie noot 5 op p. 88 in Elen 2014.

¹⁴¹ Bambach 1999, p. 22.

¹⁴² Bambach 1999, p. 356.

¹⁴³ Bambach 1999, p. 28.

¹⁴⁴ Bambach 1999, p. 31, 34, 58, 80. Zie: Catherine Perrot, *Traité de la miniature*, 1625.

¹⁴⁵ Zie: Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Parijs 1755, pp. 123-136.

van kunstenaar Abraham Bosse (1604-1676).¹⁴⁶ Voor de beschrijving van de kopieertechnieken in de volgende paragrafen is informatie geput uit recente literatuur.

Een ander hulpmiddel in het onderzoek naar semi-technische overdrachtsmethoden kan gevonden worden in wetenschappelijke technieken. Infraroodreflectografie (IRR) is bijvoorbeeld effectief gebleken om de ondertekeningen van schilderijen in beeld te brengen. Maar ook voor de bestudering van tekeningen is IRR succesvol gebleken.¹⁴⁷ De techniek kan gedeeltelijk door de bovenste verflagen heen dringen om een infraroodreflectogram te creëren. Op deze opname is het vervolgens mogelijk om, in grijstinten, fijne lijntjes of stipjes waar te nemen die kunnen wijzen op de doorgriffel- of ponsmethode.

Het is belangrijk om te weten dat de technieken in praktijk ook gecombineerd werden (afb. 40 en 42), bijvoorbeeld bij vervolgebruik van een vervaardigde kopie. Bovendien waren de technieken niet noodzakelijk gebonden aan een specifiek medium of aan een bepaalde kunstvorm.¹⁴⁸ Wel is de meerderheid van de overgebleven kartons en tekeningen die sporen weergeven van semi-mechanische overdrachtstechnieken vervaardigd op papier. Hierbij werd de voorkeur gegeven aan papier met een neutrale en lichte kleur zodat de contouren contrastrijk en helder zichtbaar waren.¹⁴⁹ Blootstelling aan licht heeft er in de loop van de tijd voor gezorgd dat veel van zulke papieren donkerder verkleurd zijn.

2.2.1 De ponstechniek of spolverotechniek en doorgriffeling

In de vroegmoderne tijd waren zowel het ponsen als het doorgriffelen gebruikelijke methoden om een voorstelling over te brengen op een nieuwe drager. Michelangelo Buonarroti (1475-1564) paste beide methoden toe bij de vervaardiging van zijn fresco's.¹⁵⁰ Wel verruilde hij na enige tijd de spolverotechniek voor het doorgriffelen. Hoewel de kunstenaar bij beide methoden het blad met de over te brengen voorstelling aantast, dan wel door *doorprikken* of *doortrekken*, zijn de verschillen in uitvoering en toepassing redelijk groot.

De pons- of spolverotechniek bestaat als overdrachtsmethode uit twee essentiële handelingen. Het ponsen zelf duidt op het doorprikken van gaatjes langs de contouren van een compositie op het origineel. Vervolgens wordt door middel van de geprikte gaatjes een stippellijn achtergelaten op een secundaire drager.¹⁵¹ De stippen worden gecreëerd door een *ponszakje*, een

¹⁴⁶ Wuestman 1998, p. 129, Stijnman 2012, p. 156.

¹⁴⁷ Bambach 1999, pp. 25-26.

¹⁴⁸ Bambach 1999, p. 347.

¹⁴⁹ Bambach 1999, pp. 34-35.

¹⁵⁰ Bambach 1999, p. 56.

¹⁵¹ Bambach 1999, p. 33.

tasje gevuld met houtskool of krijt in poedervorm, over de geprikte gaatjes te laten stuiven. Tenslotte hoeven slechts de puntjes van de overgebrachte stippellijn aan elkaar verbonden te worden. Indien de achterzijde van het originele, doorgeprikte blad schoon is, wijst dat er waarschijnlijk op dat een tussenblad tussen het origineel en de nieuwe drager geplaatst is. Zo is het origineel niet bevuild geraakt waardoor het vaker gebruikt kan worden.

De ponstechniek werd minder vaak toegepast in de prentkunst dan in de schilderkunst. Bij de vervaardiging van prenten werd de voorkeur gegeven aan het doorgriffelen. Bambach meent dat er geen aanwijzingen voor zijn dat het ponsen een rol heeft gespeeld bij het overbrengen van een ontwerp op een houten blok of een koperen plaat.¹⁵² Wuestman verwijst echter naar het boek *The Mysteries of Nature and Art* (1634) van instrumentmaker John Bate, waarin praktische instructies voor graveren worden gegeven.¹⁵³ Bate vermeldt dat met de ponstechniek stippellijnen konden worden aangebracht op een met was ingewreven plaat.

Tussen 1500 en 1520 werd het doorgriffelen als overdrachtsmethode in de Italiaanse schilderkunst populairder dan de ponstechniek.¹⁵⁴ Bambach veronderstelt dat deze voorkeur samenhangt met de nieuwe status van vrije kunst en de publicatie van kunsttraktaten. Het ponsen werd gezien als een meer mechanische en arbeidsintensieve methode dan de snelle doorgriffeltechniek. Cennini beschreef bijvoorbeeld dat een 'lichte hand' voor het doorgriffelen nodig was.¹⁵⁵ Het ponsen bleef wel een geprefereerde methode om kleine details mee over te brengen.¹⁵⁶ Verder bleef deze methode vooral in gebruik onder ambachtslieden en de oudere generatie van kunstschilders.

Bij de doorgriffelmethode worden de contourlijnen van een tekening met een scherp voorwerp doorgetrokken om de voorstelling over te brengen op een andere drager. De insnijdingen dienen snel en op een vloeiende manier gemaakt te worden.¹⁵⁷ Verder kunnen ze in uiterlijk sterk verschillen, beschrijft Bambach. Of de insnijdingen nauwelijks waarneembaar of juist heel duidelijk zichtbaar zijn, hangt onder andere af van de flexibiliteit van het papier, de scherpte van het object waarmee gegriffeld is en de druk die daarmee uitgeoefend is.¹⁵⁸

Wuestman beschrijft het doorgriffelen van tekeningen als de meest gebruikelijke manier om een ontwerp op een koperplaat over te brengen.¹⁵⁹ Dat betekent echter niet dat sporen van

¹⁵² Bambach 1999, p. 119.

¹⁵³ Wuestman 1998, p. 129. Zie ook: John Bate, *The Mysteries of Nature and Art*, Londen 1634, p. 139.

¹⁵⁴ Bambach 1999, p. 355.

¹⁵⁵ Bambach 1999, p. 356. Verwezen naar de Engelse vertaling van Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte* door: Daniel V. Thompson, *The Craftsman's Handbook. The Italian "Il Libro dell'Arte"*, New York 1960, p. 113.

¹⁵⁶ Bambach 1999, p. 360.

¹⁵⁷ Bambach 1999, p. 354.

¹⁵⁸ Bambach 1999, p. 335.

¹⁵⁹ Wuestman 1998, p. 129.

doorgriffeling op een tekening vanzelfsprekend wijzen op het gebruik ervan voor de prentkunst. Indien de tekening wel dienstdeed als modeltekening voor een prent, werd allereerst de achterzijde van de tekening ingewreven met een laagje houtskool of krijt. Vervolgens werd het blad met de gekleurde achterzijde naar onderen bevestigd op een met witte was bedekte koperplaat. Daarop werden de contourlijnen aan de voorzijde van de tekening met een puntig voorwerp doorgegriffeld. Op de plekken waar de druk werd uitgeoefend, hechtte de houtskool of het krijt dat zich op de achterzijde van de tekening bevond, zich aan de waslaag op de koperplaat. Om de tekening zo veel mogelijk in tact te laten, werd doorgaans een blanco blad tussen de tekening en de plaat gelegd.

De methode resulteert in een afdruk die spiegelbeeldig is aan de plaat. Wuestman beschrijft dat veel zeventiende-eeuwse graveurs geen acties ondernamen om dit te vermijden.¹⁶⁰ Wel werd er door kundige graveurs op gelet dat op de afdruk geen figuren met onlogische linkshandige bewegingen afgebeeld zijn. Zo zijn muzikanten vaak alsnog in de juiste richting weergegeven. Ook waren er verschillende manieren om een spiegelbeeldige afdruk in zijn geheel te vermijden.

2.2.2 Overtrekken op transparant papier

Om voorstellingen over te trekken op een manier die minder destructief hoefde te zijn voor het origineel, kon gebruik gemaakt worden van transparant papier.¹⁶¹ Deze doorzichtigheid of transparantie kon worden bereikt door het papier te laten impregneren met verschillende materialen. Onder andere bijenwas en lijnzaadolie werden geadviseerd als ingrediënten om het papier mee te doordrenken. In de studie van Wuestman wordt verwezen naar verschillende vroegmoderne recepten.¹⁶²

Het transparante papier werd bevestigd op een lichtbak, op een raam of rechtstreeks op een ander werk. Van Stolker zijn enkele lijntekeningen bekend die direct op het schilderij waren geplaatst.¹⁶³ De voorstelling kon direct op dezelfde schaal als het originele werk worden overgenomen. Vaak werd deze alsnog met behulp van de ponstechniek of doorgriffeling of een kwadraatraster overgenomen op een nieuwe drager. Het combineren van deze technieken werd ook aanbevolen in traktaten uit de vroegmoderne tijd.¹⁶⁴

Het doorzichtige blad kon bovendien worden gebruikt om voorstellingen, of delen van

¹⁶⁰ Wuestman 1998, p. 135.

¹⁶¹ Kathleen Mühlen Axelsson, 'Transparent papers: A review of the history and manufacturing processes', *Paper History* 20 (2016), p. 22 en Huigen Leeftang, 'Van ontwerp naar prent. Tekeningen voor prenten van Nederlandse meesters (1550-1700) uit de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit te Leiden', *Delineavit et Sculpsit* 27 (2003), p. 6.

¹⁶² Wuestman 1998, p. 133, noot 72.

¹⁶³ Elen 2014, noot 17 op p. 90.

¹⁶⁴ Bambach 1999, p. 134.

voorstellingen, te spiegelen en te draaien. Uit het overgebleven materiaal van Abildgaard blijkt dat hij door middel van transparant papier figuren uit verschillende schetsen bijeenbracht om composities uit te proberen.¹⁶⁵ Toch heeft transparant papier ook enkele minder gunstige eigenschappen. Kenmerkend voor het geïmpregneerde papier is het verlies van transparantie wanneer het papier gevouwen wordt of gekreukt raakt.¹⁶⁶ Dit effect is ook terug te zien in tekeningen van Stolker (afb. 70). Het materiaal is verder doorgaans behoorlijk fragiel en breekbaar. Naarmate de tijd vordert, zorgt het ingrediënt waarmee het blad doordrenkt is ervoor dat het blad geel verkleurt.

2.2.3 Kwadrateren

Met behulp van een zogenaamd *kwadraatnet* of *raster* wordt een voorstelling met horizontale en verticale lijnen verdeeld in regelmatige vierkanten van gelijke grootte. Dit maakt het mogelijk om de voorstelling van vierkant tot vierkant verhoudingsgewijs na te maken op een nieuwe drager. Omdat met zo een raster de juiste verhoudingen behouden blijven, kan de compositie ook direct vergroot of verkleind worden overgenomen op het nieuwe medium.¹⁶⁷ Van de in dit hoofdstuk beschreven overdrachtsmethoden is deze het minst 'mechanisch', aangezien de kunstenaar met de vrije hand de voorstelling kan natekenen.¹⁶⁸

Het kwadraatraster kan met behulp van draden over het origineel en de nieuwe drager worden gespannen of het kan rechtstreeks met een meetlat worden getekend op beide werken. Als het raster zich bovenop een voorstelling bevindt, betekent dat dat het daar geplaatst is na de voltooiing van het werk. Dat maakt het betreffende werk het voorbeeld waar waarschijnlijk een vervolgvorm van vervaardigd is. Indien het raster zich onder de voorstelling bevindt, is het daar voorafgaand aan het kopiëren aangebracht. In dat geval moet er een voorbeeld van bestaan of hebben bestaan.¹⁶⁹ Als het raster zich op de achterzijde van een tekening bevindt, is het blad vermoedelijk gebruikt voor reproductiegrafiek.¹⁷⁰

2.2.4 Tegendruk

Bij de tegendruk is er sprake van direct fysiek contact tussen het origineel en de nieuwe drager. Dat contact gaat gepaard met een, al dan niet opzettelijke, uitoefening van druk. Kenmerkend zijn de

¹⁶⁵ Borring 2015, p. 121.

¹⁶⁶ Mühlen Axelsson 2016, p. 25.

¹⁶⁷ Borring 2015, p. 123.

¹⁶⁸ Bambach 1999, p. 130.

¹⁶⁹ Borring 2015, p. 123.

¹⁷⁰ Stijnman 2012, p. 157.

zwakke contourlijnen die op de nieuwe drager verschijnen. In *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich* (2014) worden veel verschillende varianten van de tegendruk op papier onderscheiden. Een toevallige, of *autopoietische*, tegendruk kan bijvoorbeeld ontstaan in een dichtgeklapt schetsboek.¹⁷¹ Op de tegenoverliggende pagina van de schets verschijnt dan de voorstelling in spiegelbeeld in lichtere tinten. Overige varianten van de tegendruk worden in de tentoonstellingscatalogus gecategoriseerd op basis van gebruikte materialen en toegepaste methoden. Een afbakening van de term blijkt niet eenvoudig te zijn, omdat er uiteenlopende voorbeelden zijn waarin beeldmateriaal door middel van direct contact is overgedragen.¹⁷²

Bij een bewuste poging om een tegendruk op papier te creëren, werd meestal een dun blad zo gelijkmatig mogelijk tegen het origineel gedrukt.¹⁷³ Om een deel van het pigment van het origineel los te doen laten op een nieuw vel papier, was vaak veel druk nodig. Hiervoor werden, afhankelijk van het originele medium, een drukpers en specifieke wrijvingstechnieken aangeraden. De methode van de tegendruk werd veel door prentmakers gebruikt als een tussenfase in de prentproductie. Van een verse prent kon direct een tegendruk vervaardigd worden, al waren er ook methoden om de inkt van oudere prenten te doen loslaten.¹⁷⁴ De ontstane spiegelbeeldige voorstelling, inclusief linkshandige figuren en arceringen, leende zich direct voor de vervaardiging van een prent.¹⁷⁵ Op de prent zelf was de voorstelling dan immers weer in de juiste richting zichtbaar. Sporen van doorgriffeling op de contouren op de tegendruk kunnen een goede indicatie zijn van het gebruik door prentmakers, al is dit beslist geen vaststaand bewijs.

Van een schilderij kon een tegendruk worden geproduceerd door een vochtig blad er slechts voorzichtig tegenaan te duwen. Om een *contourtegendruk* of een *knijpafdruk* te produceren, werden vooraf de contouren van het schilderij op het vernis ingesmeerd met een donker olieachtig pigment.¹⁷⁶ Na uitoefening van druk verscheen de voorstelling vervolgens in spiegelbeeld op het blad. Kenmerkend voor de toepassing van wrijvingstechnieken zijn de onderbrekingen in de lijnvoering.¹⁷⁷ Door het gebruik van vochtig papier kan de tegendruk verder sneller gevoelig zijn voor kreukels of scheuren. Deze specifieke contourmethode, die ook door Stolker is toegepast, wordt vooral waargenomen in de Nederlandse kunstproductie van de zeventiende eeuw.¹⁷⁸ Door Stolker werden deze tegendrukken op de voorzijde overgetrokken met pen in bruine inkt (afb. 12).¹⁷⁹ De

¹⁷¹ Ketelsen en Venator, p. 8.

¹⁷² Thomas Klinke, 'Face to face. Im Kontakt mit Papier', in: Beyer en Ketelsen 2014, p. 24.

¹⁷³ Ketelsen en Venator, p. 11.

¹⁷⁴ Stijnman 2012, p. 159.

¹⁷⁵ Meder 1919, p. 539.

¹⁷⁶ 'Quetschabdruck' of 'Konturabklatsche', zie: Ketelsen en Venator, p. 13. De term 'Quetschabdruck' is ontleend aan 'Quetschzeichnung' van Meder, zie: Meder 1919, p. 538.

¹⁷⁷ Klinke 2014, p. 25.

¹⁷⁸ Ketelsen en Venator, p. 14, Meder 1919, p. 541.

¹⁷⁹ Elen 2014, noot 5 op p. 88.

methode leende zich vooral voor nauwkeurige overnames van zeventiende-eeuwse schilderijen. Met behulp van de afdrukken vervaardigde Stolker vervolgens uitgewerkte tekeningen of zwartekunstprenten.

Besluit

Kopieertechnieken kennen een lange geschiedenis en vormen de basis van een breed aantal kunstvormen en ambachten. In de renaissance en barok maakten ze bovendien deel uit van de opleiding van jonge kunstenaarsleerlingen in het atelier. Het gebruik van de technieken veranderde de kunstenaar niet in een ambachtsman, aangezien het onderscheid tussen beiden al in de vroegmoderne tijd evident was. De kopieermethoden hadden verschillende functies en doeleinden, afhankelijk van de wensen van de kunstenaar. Sommige waren minder mechanisch en vereisten een losse hand. De technieken maakten het onder andere mogelijk om op een snelle manier ontwerpen over te brengen op andere dragers en konden daarnaast worden ingezet tijdens het ontwerpproces, bijvoorbeeld om composities samen te stellen. Stolker week in zijn keuze voor deze kopieermethoden niet af van gangbare atelierpraktijken, maar de vraag blijft open welke positie de technieken innamen in zijn ontwerpproces.

3. Kopiëren in de achttiende-eeuwse Republiek: naast smaak en noodzaak

Introductie

De vervaardiging van kopieën en imitaties in de achttiende-eeuwse Republiek is vaak in verband gebracht met bepaalde artistieke voorkeuren en met sociaaleconomische en historische factoren. Door een stagnerende kunstmarkt zou de kunstenaar financieel afhankelijker zijn geworden van de voorkeuren van een selecte groep van kunstverzamelaars. Een groeiend nationaal bewustzijn dreef de smaak van deze verzamelaars richting zeventiende-eeuwse beeldmotieven. Aan de hand van bewaard gebleven verzamelgegevens en kunsttheoretische geschriften is door kunsthistorici in beeld gebracht in hoeverre een artistieke en historische belangstelling onder hen leefde. Onderbelicht is de positie van Stolker, als destijds geprezen verzamelaar en gewaardeerd kunstenaar, in dit veld.

De eerste paragraaf brengt het navolgen en kopiëren in verband met het achttiende-eeuwse vervalbesef en de verslechterde sociaaleconomische positie van de kunstenaar. Een verheerlijking van de Nederlandse zeventiende eeuw zou hebben bijgedragen aan een voorkeur voor 'eigen' zeventiende-eeuwse thema's. Opvallend is dat in dit klimaat ook de weelderige interieurschilderingen en tekeningen van Jacob de Wit populariteit genoten. De gemengde voorkeuren en de veranderde kunstmarkt doen afvragen in hoeverre er een werkelijke belangstelling voor het verleden leefde onder kunstverzamelaars en -liefhebbers. Op de motieven van kunstverzamelaars, en van Stolker als kunstenaar-verzamelaar, wordt dieper ingegaan in de laatste paragraaf. Stolkers atelierveiling geeft een beeld van zijn diverse verzamelpraktijken, waarin zowel eigen als bestaande werken een rol speelden.¹⁸⁰ Zijn rol is tot op heden onderbelicht. Daarnaast laten geschriften van kunstverzamelaar Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798) verbanden zien tussen imitatiepraktijken en kunsttheorievorming.¹⁸¹

3.1 Het verval en de kunstmarkt

Uit contemporaine bronnen kan worden opgemaakt dat achttiende-eeuwse kunstenaars en schrijvers de zeventiende eeuw steeds meer beschouwden als een voorbije bloeiperiode, terwijl de aandacht voor eigentijdse kunst afnam.¹⁸² De Vries meent dat achttiende-eeuwers zo zelf sterk

¹⁸⁰ Holsteyn 1786.

¹⁸¹ Knolle 1984.

¹⁸² Lyckle de Vries, "'De gelukkige Schildereeuw". Opvattingen over de schilderkunst van de Gouden Eeuw in Nederland, 1700-1750', in: Grijzenhout en Van Veen 1992, pp. 55-78.

hebben bijgedragen aan een negatief oordeel over kunst uit hun periode. Er werd geschreven over het verval van kunst in de eigen tijd, over de bloei van de voorgaande eeuw en over de noodzaak om die periode tot voorbeeld te nemen.¹⁸³

Het verval van kunst in de achttiende eeuw werd in de negentiende eeuw opgevat als een achteruitgang in kwalitatief opzicht. De Vries beschrijft dat deze visie verschilt van de manier waarop door achttiende-eeuwse kunsttheoretici het verval van de eigentijdse kunst geïnterpreteerd werd.¹⁸⁴ Het verval werd door hen niet zozeer beschouwd als een achteruitgang van kunst in kwalitatief, artistiek of stilistisch opzicht, maar als een verslechtering van omstandigheden voor eigentijdse kunstenaars. De vraag naar eigentijds werk was sterk gekrompen en kunstenaars waren afhankelijker geworden van beschermheren. Het hoge niveau en de grote omvang van de zeventiende-eeuwse kunstproductie werden zo ook beschouwd als gevolgen van gunstige omstandigheden.¹⁸⁵

Met het oog op deze veranderende kunstmarkt is het begrijpelijk dat achttiende-eeuwse kunstenaars aansluiting zochten bij het geliefde werk van hun voorgangers, stelt De Vries.¹⁸⁶ Door Aono wordt verder ingegaan op het verband tussen de verslechterde sociaaleconomische positie van kunstenaars en hun imitatiepraktijken in de periode van 1680 tot 1750. Aan de hand van onderzoek van kunsthistoricus Koenraad Jonckheere beschrijft ze dat kunstenaars door een economische terugval en een overaanbod van schilderijen te maken kregen met een stagnerende kunstmarkt.¹⁸⁷ Er ontstond een selectieperiode die verband hield met smaakontwikkelingen. Door zich te baseren op bestaande beeldtradities konden kunstenaars een eigen positie in de canon bemachtigen.¹⁸⁸

Voor de ontwikkeling van voorkeuren moeten vermeldingen van kunstenaars in biografieën en kunsttheoretische geschriften een belangrijke rol hebben gespeeld. De Vries beschrijft dat in de zeventiende eeuw, op basis van de grote beschikbare hoeveelheid aan schilderijen, geleidelijk een *communis opinio* werd gevormd onder handelaars en verzamelaars.¹⁸⁹ Houbraken gaf met zijn *Groote Schouburgh* de smaak weer van de voorgaande eeuw en stuurde de voorkeuren van latere generaties.¹⁹⁰ Het navolgen van bepaalde kunstenaars lijkt grotendeels synchroon te lopen aan deze smaakvorming. De belangstelling voor Johannes Vermeer (1632-1675) nam pas in het laatste kwart van de achttiende eeuw toe en in deze periode verschenen ook de eerste Vermeer-imitaties,

¹⁸³ De Vries 1992, p. 55.

¹⁸⁴ De Vries 1992, p. 66.

¹⁸⁵ De Vries 1992, p. 76.

¹⁸⁶ De Vries 1992, p. 70.

¹⁸⁷ Aono 2015, p. 13. Zie ook: Koenraad Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings: Elite International Art Trade at the End of the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008.

¹⁸⁸ Aono 2015, p. 68.

¹⁸⁹ De Vries 1992, p. 58.

¹⁹⁰ Houbraken 1717-1721, 3 dln. Zie ook: Filip Vermeylen, Maarten van Dijck en Veerle de Laet, 'The Test of Time: Art Encyclopedias and the Formation of the Canon of 17th-century painters in the Low Countries', *Empirical Studies of the Arts* 31 (2013) 1, pp. 81-105.

waaronder van Stolkers hand.¹⁹¹

Meerdere auteurs dragen verder aan dat achttiende-eeuwse imitaties van zeventiende-eeuwse genrestukken in verband gebracht kunnen worden met een groeiend nationaal bewustzijn.¹⁹² Door historicus Niek van Sas wordt beschreven dat er vanaf de achttiende eeuw een continue plaatsbepaling van de eigen tijd ten opzichte van de zeventiende eeuw gaande was.¹⁹³ Van Sas duidt dit aan als een 'fixatie' op de zogenoemde Gouden Eeuw, die van grote invloed was op de achttiende-eeuwse kunstbeoefening. Binnen de kunst werd gezocht naar definities van een nationaal karakter en een nationale smaak. Volgens hem uitte de waardering voor de eigenheid en de nationaliteit van een Hollandse schildersschool in een periode van modern nationalisme zich in het schilderen in een zeventiende-eeuwse stijl. Ook de vervaardiging van genrestukken die qua trant en aankleding gesitueerd werden in de zeventiende eeuw kan in dat licht beschouwd worden.¹⁹⁴

Van Sas beschrijft dat de opkomst van een nationaal bewustzijn verbonden was met het Nederlandse verlichtingsdenken en het vervalbesef.¹⁹⁵ Idealen van een verlichte samenleving, waaronder burgerlijke deugdzzaamheid en kennisverspreiding, werden gezien als middelen tegen achteruitgang. Het verval werd niet alleen gezien in het verlies van een internationale machtspositie, maar ook in een morele achteruitgang. In de tweede helft van de achttiende eeuw werden kunstgenootschappen opgericht voor de vorming en de ontwikkeling van de burger en voor de verbetering van de maatschappij. Daarbij werd met een idee van vooruitgang gepoogd om de zeventiende-eeuwse bloei te herstellen.¹⁹⁶

In een periode waarin kunstenaars te maken kregen met een verslechterde economische positie ten opzichte van de voorgaande eeuw, wist de katholieke De Wit uit te groeien tot de best betaalde kunstenaar van zijn tijd.¹⁹⁷ Tot zijn klantenkring behoorden onder meer het stadhoudelijk hof, kooplieden, pastoors en burgemeesters. Zijn luchtige mythologische, allegorische en religieuze schilderijen sierden onder andere de interieurs van grachtenpanden, buitenplaatsen, paleizen en kerken. Daarnaast kwamen zijn tekeningen vanaf de jaren vijftig van de achttiende eeuw voor in vrijwel alle tekeningenverzamelingen. Ook kunstverzamelaar Ploos van Amstel was een groot bewonderaar van De Wit.¹⁹⁸ Zijn kenmerkende grisailleschilderingen werden nagevolgd door

¹⁹¹ Martens 1993, p. 6. Zie Stolkers lijntekeningen naar Vermeer uit de collectie van Boijmans Van Beuningen met de volgende inventarisnummers: inv.nr. MB 1992/T 2-31 en inv.nr. MB 1992/T 2-32.

¹⁹² Jellema 1987, p. 10, Martens 1993, p. 14, Aono 2015, p. 68.

¹⁹³ Niek C. F. van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in: Grijzenhout en Van Veen 1992, p. 85.

¹⁹⁴ Van Sas 1992, p. 85.

¹⁹⁵ Van Sas 1992, p. 88.

¹⁹⁶ Van Sas 1992, p. 89.

¹⁹⁷ Zie het hoge jaarinkomen van De Wit ten opzichte van zijn tijdgenoten in 1742 in: Richard Harmanni, *Jurriaan Andriessen (1742-1819): 'behangsel schilder'* (proefschrift Universiteit Leiden), Leiden 2006, dl. 1, p. 35.

¹⁹⁸ Plomp 2001, p. 40 en Staring 1958, p. 17.

meerdere tijdgenoten, waaronder door Stolker, Quirijn van Briemen (1693-1774) en Dirk van der Aa (1731-1803).¹⁹⁹

3.2 Motieven van kunstverzamelaars

Kunstliefhebbers en kunstverzamelaars kregen een meer bepalende rol in de achttiende-eeuwse kunstmarkt. Veel van hen waren afkomstig uit de stedelijke elite, het regentenpatriciaat en de gegoede burgerij.²⁰⁰ De banden die zij onderhielden met kunstenaars lijken zowel professioneel als vriendschappelijk te zijn geweest. Stolker onderhield goed contact met Ploos van Amstel, die aan contemporaine kunstenaars opdracht gaf tot het vervaardigen van natekeningen. De manier waarop Stolker zijn collecties aanlegde, doet vermoeden dat hij vanuit gelijkwaardige kennis handelde.

Voor het verzamelen van kunst hadden liefhebbers verschillende redenen. Plomp beschrijft vooral esthetisch-recreatieve en educatieve motieven.²⁰¹ Het verzamelen zorgde voor hoogwaardige ontspanning, vermaak en morele verheffing. Ook werd werk bijeengebracht voor een verbetering van de collectie en om bij te dragen aan de bescherming en bloei van de kunst.²⁰² Vermoedelijk werd door deze groep mensen niet verzameld met het oog op winstbejag. Uit de geschriften van Ploos van Amstel kan verder een altruïstisch motief worden opgemaakt. Volgens hem dienden verzamelaars aan eigentijdse kunstenaars toegang te verlenen tot navolgenswaardige werken uit hun collectie.²⁰³ Stolker werd bijvoorbeeld toegestaan om kunstwerken uit de collecties van Ploos van Amstel, Gerrit Braamcamp (1669-1771), Gerrit van der Pot (1732-1807) en Jan Snellen (1711-1787) na te volgen.

Getekende portretten waren in de achttiende eeuw geliefde verzamelobjecten.²⁰⁴ Stolkers uitgewerkte historiserende portretten werden door verzamelaars en door hemzelf in kunstboeken en portefeuilles geplaatst. De inhoud van deze boeken en mappen sloot vaak aan op de voorgestelde personen. Zo plaatste Ploos van Amstel Stolkers fantasieportret van Roelant Roghman (1627-1692, afb. 72) voorin in een van de kunstboeken waarin hij diens kasteeltekeningen bewaarde.²⁰⁵ Stolker combineerde zijn kunstenaarsportretten van eigen hand in portefeuilles met getekend werk van de geportretteerde. Plomp beschrijft dat eigen werk en oude tekeningen op 'doordachte wijze'

¹⁹⁹ Staring 1958, p. 97.

²⁰⁰ Plomp 2001, p. 60. Het is overigens een misverstand dat enkel rijke kooplieden actieve verzamelaars waren. Zie hiervoor: Robert-Jan A. te Rijdt, 'Een 'nieuw' portret van een 'nieuwe' verzamelaar van kunst en naturaliën: Jan Snellen geportretteerd door Aert Schouman in 1746', *Oud Holland* 111 (1997) 1, p. 44.

²⁰¹ Plomp 2001, p. 53. De op schrift gestelde motieven leggen volgens Plomp weinig persoonlijke drijfveren bloot.

²⁰² De Vries 1992, p. 72.

²⁰³ Plomp 2001, p. 54.

²⁰⁴ Plomp 2001, p. 253.

²⁰⁵ Plomp 2001, p. 45.

gecombineerd werden.²⁰⁶ Het aanleggen van zo een collectie ging bovendien gepaard met veel zorg en aandacht. In de veilingcatalogus van Stolkers kunstcollectie wordt beschreven dat hij als “verdienstelyken Verzamelaar’ met ‘byna voorbeeldelooze vlyt gepaard met kennisse en bekwaamheid [...] in een zeer gevorderden leeftyd, zulk eenen aanzienelyken Kunst-schat van en voor zich zelve heeft kunnen overgaeren’.²⁰⁷ Opvallend is dat in dezelfde periode zijn tekeningen naar andere meesters en zijn historiserende portretten vervaardigd zouden zijn.²⁰⁸

Van Eynden en Van der Willigen melden dat Stolker ‘eene aanzienlyke Verzameling van Kunstwerken en onderscheidene liefhebberijen’ bezat en ‘daar hij een beminnar der fraaije letteren was, eene tamelijk uitgebreide en nette Boekerij’.²⁰⁹ Zijn boekencollectie, die uit Latijnse, Franse en Nederduitse boeken bestond, was ook voorzien van ‘fraaije Teekeningen’.²¹⁰ Stolkers kunstcollectie omvatte onder meer aparte kunstboeken met tekeningen van en naar De Wit, met tekeningen van en naar ‘de beroemdste Nederlandsche Meesters’ en een met zeegezichten en landschappen.²¹¹ De gekleurde tekeningen naar Nederlandse meesters zijn op extra groot formaat vervaardigd.²¹² Ook een omvangrijke verzameling van prentkunst behoorde tot zijn collectie.

Opvallend is Stolkers zelf aangelegde atlas omtrent belangrijke figuren uit de remonstrantse geschiedenis. Deze ‘met zeer veele Vlyt en Kosten verkregen en byeenverzamelde Atlas’ bestond onder andere uit gegraveerde en door hem getekende portretten. De veilingcatalogus vermeldt dat de portretten personen weergeven ‘wier afbeeldingen, niet in Plaatdruk bekend, of zeer zeldzaam zyn aantetreffen’. Voorbeelden hiervoor zijn ‘met veele moeiten opgespoort’. Stolker heeft ervoor gezorgd dat zij aan ‘der vergetelheid zyn ontrukkt’.²¹³ Deze beschrijvingen benadrukken nogmaals zijn inspanningen en geven enkele motieven weer. Zijn remonstrantse geloofsovertuiging moet ongetwijfeld ook een rol hebben gespeeld.

Zoals in de inleiding is beschreven, bezat Stolker daarnaast een aan het Panpoëticon Batavûm verwante serie van honderdvijfenvijftig kunstenaarsportretten. Ook voor deze kleine schilderijen baseerde Stolker zich op bestaande voorbeelden. De op koper geschilderde portretjes

²⁰⁶ Plomp 2001, p. 253.

²⁰⁷ Zie het voorwoord in: Holsteyn 1786, p. 4. Zie ook Plomp 2001, p. 253.

²⁰⁸ Vanaf 1774 zou hij zich hebben toegelegd op het ‘teekenen met sapverwen en het wasschen met Oostindischen inkt’, wat overeenkomt met de techniek van zijn natekeningen en samengestelde portretten. Zie: Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl. 2, p. 182.

²⁰⁹ Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl. 2, p. 184.

²¹⁰ Vlg. cat. P. en J. Holsteyn, *Catalogus van een uitmuntende Verzameling van Latynsche, Fransche, doch meest Nederduitsche boeken, in veelerly Wetenschappen, waar in een groot aantal voornaame Werken uitmunten, en onder dezelve eenige verciert met extra fraaije Teekeningen [...] Nagelaten door den Heere Jan Stolker*, Rotterdam 21 november 1785.

²¹¹ Zie Kunstboek A t/m F in: Holsteyn 1786.

²¹² Holsteyn 1786, p. 33.

²¹³ Alle citaten over de atlas zijn afkomstig van: Holsteyn 1786, p. 138.

bewaarde hij, geordend naar geboortjaar, in een bruin kabinet met zestien lades.²¹⁴ Conclusies over zijn overige verzamelmotieven zijn lastig te trekken. Mogelijk vervulden de verzamelingen een rol in het etaleren van zichzelf als kunstenaar, of als kunstenaar-verzamelaar, evenals het geval is met geschilderde ateliervoorstellingen. Of hij droeg bij aan het opstellen en bevestigen van een canon en poogde daar zelf ook onderdeel van te worden. Stolker's verzameling onderscheidt zich in ieder geval van de gemiddelde kunstenaarscollectie, die overwegend uit eigen materiaal en studievoorbeelden bestond. Plomp merkt op dat Stolker divers werk uit esthetisch genoeg verzamelde.²¹⁵

Achter de populariteit van het verzamelen van tekeningen in het bijzonder schuldten nog enkele praktische redenen. Zo namen de papieren vellen weinig plaats in en konden ze gemakkelijk worden opgeborgen in kunstboeken. Tekeningen konden soepeler worden gehanteerd en bestudeerd dan schilderijen. Daarnaast bracht het verzamelen van deze kunstvorm minder kosten met zich mee.²¹⁶ Onder achttiende-eeuwse tekeningenverzamelaars bestond een voorkeur voor uitgewerkte tekeningen van eigen bodem. De nadruk lag daarbij op zeventiende-eeuwse kunst. Deze voorkeur toont een groot verschil ten opzichte van vroegere, overwegend Italiaans georiënteerde, collecties in de Republiek.²¹⁷

De prijzen waren in de achttiende eeuw respectievelijk het hoogst voor tekeningen van genretaferelen, landschappen en stillevens.²¹⁸ Binnen de genrekunst was met name het werk van Gerrit Dou (1613-1675), Frans van Mieris (1635-1681) en Gabriel Metsu (1629-1667) erg geliefd. Na de zeventiende-eeuwse varianten waren de eigentijdse het meest in trek. Van achttiende-eeuwse kunstenaars werd onder andere het werk van De Wit, Cornelis Troost (1696-1750), Isaac de Moucheron (1667-1744) en Bernard Picart (1673-1733) verzameld. Ook de topografische tekeningen van Cornelis Pronk (1691-1759) en Abraham Rademaker (1677-1735) en de natuurtekeningen van Aert Schouman (1710-1792) waren gewild. Daarnaast werden onder andere portretten van de hand van Stolker en Nicolaas Verkolje (1673-1746) verzameld. Met name kunstenaarsportretten stegen in populariteit.²¹⁹

De natekening omschrijft Plomp als een 'karakteristiek achttiende-eeuws fenomeen'.²²⁰ Hij verwijst hierbij naar de zeventiende-eeuwse schilderijen die in kleur werden overgenomen op papier. In veel collecties bestond de helft van de achttiende-eeuwse genretekeningen uit dit soort natekeningen, die soms in opdracht vervaardigd werden. In een levensbeschrijving van Schouman

²¹⁴ Holsteyn 1786, p. 13.

²¹⁵ Plomp 2001, p. 44.

²¹⁶ Plomp 2001, p. 60.

²¹⁷ Knolle 1984, p. 45.

²¹⁸ Plomp 2001, p. 254.

²¹⁹ Plomp 2001, p. 197.

²²⁰ Plomp 2001, p. 242.

vermeldt Ploos van Amstel dat hij hem schilderijen uit de collectie van Prins Willem V heeft 'laten copieeren'.²²¹ Bij het navolgen van zeventiende-eeuwse meesters waardeerde hij de eigen inbreng van Schouman: 'dit alles deed hy met die gemaklyke ongedwongenheid, die hem eigen was, en waar door, in hem, de vrye Naarvolger van den Schroomachtigen Naarbootzer onderscheiden word'.²²² Ook in een ander geschrift laat Ploos weten 'geen Copy, maar eene overkünstige imitatie in de manier van dien grooten Meester' te waarderen.²²³ Het 'navolgen by imitatie' verschilt volgens hem van het 'bloote copieeren': 'het eerste brengt ons het treffende uitwerkzel der Vryheid onder 't oog; en 't laatste geeft ons zichtbaar de slaaverny der hand te kennen'.²²⁴

De waardering voor het navolgen kan wellicht ook in verband worden gebracht met een nieuwe vorm van aandacht voor de manier van uitvoering. Knolle verklaart in dit licht aan de hand van Ploos van Amstels geschriften de opvallende achttiende-eeuwse voorkeur voor genretaferelen. Binnen de classicistische normen, die het kunstonderwijs in de achttiende eeuw domineerden, golden genretaferelen als 'lage' onderwerpen. Knolle wijst erop dat Ploos van Amstel als mededirecteur van de stadstekenacademie in zijn redevoeringen de nadruk verlegde van onderwerp naar uitvoering.²²⁵ In de *Vaderlandsche Letteroefeningen* wordt dit het meest expliciet geformuleerd: 'de waarheid van houding, licht en donker, en de kragt der uitdrukking; met één woord: die de waare Kunstverdiensten zo wel in een laag en boersch, dan in een verheven, Onderwerp kunnen gewaar worden'.²²⁶ Door Knolle wordt deze verschuiving beschouwd als een belangrijk keerpunt in de kunsttheorie die daarnaast veel opheldert over Ploos' voorkeuren en zijn collectie.

Wel plaatst Knolle de visie van Ploos van Amstel in een opkomende Europese waardering voor het 'lagere' genre.²²⁷ Doordat er binnen de kunst minder nadruk op verfraaiing en idealisering kwam te liggen, konden nabootsingen van de zichtbare werkelijkheid meer gewaardeerd worden. Door Frans Grijzenhout wordt deze internationale verschuiving verklaard als een nieuwe visie op de

²²¹ Cornelis Ploos van Amstel, 'Schets van het leeven en de verrichtingen van den heere Aart Schouman, als konstschilder beschouwd [...]', *Vaderlandsche letteroefeningen* (1792), p. 436 (via Nathalie Dufais, 'Een bijzondere opdracht. Zestien kopieën in aquarel van Aert Schouman (1710-1792) in opdracht van Cornelis Ploos van Amstel', *RKD Bulletin* (2012), p. 37).

²²² Ploos van Amstel 1792, p. 438.

²²³ Cornelis Ploos van Amstel, 'Berigt wegens den beroemden kunstoeffenaar, den heer Chretien Guillaume Ernest Dietricy, vermaard hofschilder te Dresden [...]', *Vaderlandsche letteroefeningen* (1789), p. 579.

²²⁴ Ploos van Amstel 1789, p. 579.

²²⁵ Knolle 1984, p. 48. Zie: Cornelis Ploos van Amstel, *Redenvoering over den Aart en de Beoefening van de Poezy der Schilderkunst, gedaan den 30sten may, 1781*, Amsterdam 1781 en '*Redenvoering over 't bevallige in de eenvoudige natuur. Gedaan den 4den may, 1785*', Amsterdam 1785.

²²⁶ Cornelis Ploos van Amstel, 'Bericht, wegens een Prentwerk, volgens de Nieuwe Uitvinding van den Heere Cornelis Ploos van Amstel', *Vaderlandsche letteroefeningen* (1787), p. 640. Zie een vergelijkbare opmerking in: Ploos van Amstel 1785, p. 308 (via Knolle 1984, p. 30).

²²⁷ Knolle 1984, p. 49. In dat opzicht kan Ploos van Amstel als een verspreider of gids van nieuwe ideeën in de Republiek worden beschouwd of als een 'pleitbezorger' van de Hollandse iconografie.

betekenis en werking van kunst.²²⁸ Zo zouden ook Nederlandse genrestukken populairder zijn geworden om hun natuurnabootsing en weergave van eenvoud en waarheid.²²⁹

Door Ploos van Amstel wordt de aandacht in overige uitingen onder andere nog verlegd naar het coloriet en het clair-obscur in kunst.²³⁰ Ondanks deze indicaties van kunsttheoretische verschuivingen bleven classicistische maatstaven relatief lang de norm in de Republiek. Hoewel vaderlandse gevoelens als motief lastig te bewijzen zijn, vermoeden meerdere auteurs dat deze een rol hebben gespeeld. In die lijn wordt ook de afname van de populariteit van het De Wit verklaard. Tegen de eeuwwisseling zou zijn werk sterker gekoppeld worden aan de internationale rococostijl dan aan het eigen artistieke verleden.²³¹

Besluit

Het lijkt erop dat niet uitsluitend smaak en noodzaak richtinggevend waren voor de vervaardiging van kopieën en imitaties in de achttiende eeuw. Er was weliswaar sprake van een verslechtering van omstandigheden voor eigentijdse kunstenaars, wat beschouwd werd als een vorm van verval. Ook bestond er vanuit de veranderde kunstmarkt een sterke oriëntatie op zeventiende-eeuwse beeldmotieven. Maar daarnaast was er een breed gedragen wens om het verleden in beeld te brengen. Stolker nam hier als kunstenaar-verzamelaar actief aan deel en vervaardigde beslist niet uitsluitend in opdracht kopieën en imitaties. Persoonlijke motieven zijn lastig te vast te stellen, maar het lijkt erop dat hij vanuit kennis, belangstelling en zorgvuldigheid handelde. Gezien zijn toewijding op hogere leeftijd lijkt er ook een zekere urgentie aan te kleven.

Het navolgen of kopiëren kan verder in verband worden gebracht met groeiende aandacht voor de uitvoering van kunstpraktijken. Wellicht gaf verzamelaar Ploos van Amstel in die context de voorkeur aan een vrije manier van navolgen. In kunsttheoretische geschriften liet hij zijn waardering blijken voor, volgens de classicistische maatstaven, 'lagere' genres. Al kwam er ook op internationaal vlak minder nadruk te liggen op idealisering. In achttiende-eeuwse tekeningenverzamelingen was een herwaardering voor zeventiende-eeuwse genretaferelen en landschappen duidelijk zichtbaar. Daarnaast waren eigentijdse navolgingen van deze zeventiende-eeuwse genres goed vertegenwoordigd. Een gemengde voorkeur blijkt uit de populariteit van De Wit, wiens werk zowel zichtbaar was in het interieur van de katholieke elite als in tekeningencollecties van verzamelaars.

²²⁸ Frans Grijzenhout, 'Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland, 1660-1800', in: Grijzenhout en Van Veen 1992, p. 46.

²²⁹ Grijzenhout 1992, p. 52.

²³⁰ Knolle 1984, p. 47.

²³¹ Plomp 2001, p. 83.

4.1 Casestudy I: Stolkers historiserende portretten

Introductie

Deze casestudy behandelt de historiserende portretten die Stolker vervaardigde van bekende Nederlanders. Deze personen, waaronder kunstenaars, schrijvers en dichters, zijn door hem meestal afgebeeld in een authentiek ogende zeventiende-eeuwse omgeving of in een lijst of medaillon met daaromheen bijwerk. Daarbij nam hij geheel of gedeeltelijk bestaande voorbeelden over. Volgens Van Eynden en Van der Willigen legt deze categorie uit Stolkers oeuvre een 'Meesterlijke vinding' bloot.²³² Ook het 'fraaije en eigenaardige bijwerk' werd door hen gewaardeerd.²³³ Opvallend is dat zijn geportretteerden soms gebaseerd blijken te zijn op portretten van onbekende of andere personen. Daarnaast blijken ook weleens details zoals jaartallen niet kloppend te zijn. In de loop der tijd is hierdoor veel twijfel gerezen over de authenticiteit van Stolkers portretten.²³⁴ Recent is er echter hernieuwde aandacht ontstaan voor de artistieke betekenis van deze portretten.

Deze casestudy gaat eerst in op de veranderende rol en benadering van zijn getekende portretten. Vervolgens wordt aan de hand van voortekeningen en uitgewerkte tekeningen van Rembrandt van Rijn (1606-1669, afb. 1), marineschilder Ludolf Bakhuizen (1630-1708, afb. 3) en de remonstrantse predikant Passchier de Fijne (1588-1667, afb. 5) geïllustreerd dat Stolker zelfbedachte combinaties creëerde van ontleningen aan bestaande voorbeelden en eigen toevoegingen. Zijn portretten met lijsten of medaillons passen binnen een bredere traditie, maar deze zijn op verschillende manieren en met verschillende intenties door hem tot stand gebracht.

4.1.1 De veranderde rol van Stolkers historiserende portretten

In de achttiende eeuw was er behoefte aan afbeeldingen van bekende personen, met name om in portefeuilles of kunstboeken te plaatsen.²³⁵ Wanneer hiervoor geen geschikte portretten in omloop waren, konden Stolker en zijn tijdgenoten aan die behoefte voldoen. Naderhand hebben zulke afbeeldingen van, tot dan toe, 'gezichtsloze' bekende figuren de basis gelegd voor een vaste beeldtraditie. In gedrukte vorm zijn deze immers verder verspreid en op andere manieren toegepast.

Doordat enkele van Stolkers portretten onjuistheden weergeven, hebben deze in de loop der

²³² Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl. 2, pp. 184-185.

²³³ Van Eynden en Van der Willigen 1816, dl. 1, p. 379.

²³⁴ Zie o.a.: Lieke van Deinsen, 'Achter het masker van de Muiderkring: Een nieuw portret voor Roemer Visscher (1547-1620)', *Oud Holland* 131 (2018) nr. 1, pp. 37-56 en Van de Waal 1952, dl 1, p. 241.

²³⁵ Niemeijer 1980, p. 183.

tijd opschudding veroorzaakt. Zijn gefingeerde portret van natuuronderzoeker Jan Swammerdam (1637-1680) is daar een goed voorbeeld van. In een vroeg-twintigste-eeuws artikel getiteld 'Iconographic Honesty' wordt dit portret omschreven als een 'fraudulent transformation'.²³⁶ Voor de weergave van Swammerdam heeft Stolker namelijk het gezicht van chirurgijn Hartman Hartmansz. (1591-1659) overgenomen uit Rembrandts *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632).²³⁷ De auteur meent dat het portret zonder een grondige identificatie nooit gebruikt had mogen worden voor geschiedenisboeken. Stolker zelf bewaarde zijn uitgewerkte getekende versie achter de voorrede van een exemplaar van Swammerdams *Bijbel der Natuure* (1737-1738).²³⁸

Al in 1876 werd vermeld dat 'de authenticiteit van dit portret [...] niet boven elke bedenking verheven [is]'.²³⁹ De tekening van Swammerdam is dan in het bezit van Adriaan van der Willigen Pz., na eerder nog deel te hebben uitgemaakt van de verzameling van Ploos van Amstel.²⁴⁰ Op dat moment is het verband met de figuur uit Rembrandts *Anatomische les* slechts een vermoeden.²⁴¹ Mocht volgens de auteur blijken dat Stolker werkelijk een onjuist portret heeft verwerkt, dan meent hij dat het 'eene zeer vrije' navolging is en dat 'Stolker de kunst [heeft] verstaan om [...] die lijdende en droefgeestige uitdrukking te geven' aan Swammerdam die bij hem past.²⁴² In de *Beschrijvende Catalogus Van Gegraveerde Portretten Van Nederlanders* (1888-1891) wordt enkele jaren later vermeld dat het portret 'een gevolg [is] van eene der vele bedriegerijen van Jan Stolker' en dat hij 'eenig bijwerk toevoegde en het aldus uitgaf voor Swammerdam'.²⁴³

4.1.2 Benadering van deze portretten

Recentelijk zijn Stolkers gefingeerde portretten op verschillende manieren verklaard. Dat een modernistische kijk op zijn werk nog van invloed is, blijkt uit een onderzoek van cultuurhistorica Lieke

²³⁶ George Sarton, 'Second Preface to Vol. XXX: Iconographic Honesty', *ISIS* 30 (1939), p. 226.

²³⁷ De tekening van Stolker bevindt zich in een particuliere collectie. Zie de website van het RKD: <<https://rkd.nl/explore/images/183572>> (1 februari 2020).

²³⁸ Holsteyn 1785, nr. 100 op p. 94.

²³⁹ Pieter Harting, 'Johannes Swammerdam. Een levensschets', *Album der Natuur* 26 (1876), voetnoot 1 op p. 1 en 2.

²⁴⁰ Zie voor Ploos van Amstel: Vlg. cat. P. van der Schley e.a., *Catalogus der Teekeningen, Prenten, Schilderyen, Miniaturen, Emailles, Beeldwerken, Gehoogde, Gediepte Edele en andere Steenen, Bas-relieuen, Oude en Nieuwere Penningen, Medailles, Atlas van Amsterdam, Mathematische, Optische en Physische Werktuigen, van wylen den Heer Cornelis Ploos van Amstel, Jac. Cornsz.*, Amsterdam 3 maart 1800, nr. 28 in Kunstboek QQ.

²⁴¹ De vrouw van Van der Willigen deelt aan de auteur mede dat Stolkers tekening het opschrift 'Rembr. Pinxit' bevat. Zie: Harting 1876, p. 1. Het opschrift wordt ook vermeld op p. 315 en p. 499 in: Carel Vosmaer, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres*, Den Haag 1868.

²⁴² Harting 1876, p. 2.

²⁴³ Jan Frederik van Someren, *Beschrijvende Catalogus van Gegraveerde Portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1891, dl 3, nr. 5431 op p. 611.

van Deinsen naar de portrettering van dichter Roemer Visscher (1547-1620).²⁴⁴ In een paragraaf getiteld 'Stolker ontmaskerd' beschrijft Van Deinsen dat de geportretteerde (afb. 71) door Stolker doelbewust met karakteristieke attributen werd omringd om de identificatie van het portret te bekrachtigen.²⁴⁵ Dat ondersteunt ze met een citaat van kunsthistorici Abraham Bredius (1855-1946) en Ernst Wilhelm Moes (1864-1912) waarin Stolkers werkwijze wordt omschreven als 'een van de vele iconographische knoeierijen' die hij 'op zijn geweten heeft'.²⁴⁶ Voor het portret van Visscher heeft Stolker een gelijkend zeventiende-eeuws portret van een onbekende man waarschijnlijk als voorbeeld gebruikt.²⁴⁷ Dat terwijl hij bekend moet zijn geweest met het, door Van Deinsen herontdekte, portret van Visscher uit het Panpoëticon Batavûm. Ze vermoedt dat Stolker de dichter overtuigender heeft willen afbeelden met een ander portret.²⁴⁸

Was het nodig om portretten kracht bij te zetten als er geen misleiding aan de orde was? Elen veronderstelt dat Stolker niet altijd over de juiste informatie beschikte en dat hij de hem bekende gegevens nauwkeurig overnam.²⁴⁹ Ook Benisovich verwierp al in 1946 ideeën over vervalsing vanwege de verschillende manieren van toeschrijving die Stolker onderscheidde.²⁵⁰ Bovendien koos Stolker ervoor om in zijn portret van Roghman volledig waarheidsgetrouw diens, minder bevallige, blinde oog te verwerken (afb. 72). Misleiden en overtuigen doen als motieven daarnaast geen recht aan de intensieve historische belangstelling die onder Stolker en zijn tijdgenoten leefde. Zijn portretten zouden aansluiten bij de fascinatie van achttiende-eeuwse kunstverzamelaars voor het grensgebied tussen kunstwetenschap en oudheidkunde.²⁵¹ Het was een interesse die Stolker als kunstenaar-verzamelaar ook lijkt te hebben gehad.

Onvermeld blijft in Van Deinsens onderzoek de oorspronkelijke functie van Visschers portret, dat onderdeel blijkt te zijn geweest van Stolkers kunstcollectie en later van die van Ploos van Amstel.²⁵² In Stolkers kunstboek bevond het werk zich tussen zijn historiserende portretten van onder andere Rembrandt, Bakhuizen, De Fijne en Six. Uit Ploos van Amstels uitgebreide boekenverzameling blijkt dat hij Visschers embleembundel *Sinnepoppen* (1614) in zijn bezit had.²⁵³ Op Stolkers portret leunt Visscher met zijn arm op een boek waar net een blad onder uitsteekt met

²⁴⁴ Van Deinsen 2018. De tekening bevindt zich in het Teylers Museum in Haarlem, inv. nr. PP 1242. Voor de beschrijving in Stolkers atelierversing zie: Holsteyn 1786, nr. 196 in Kunstboek E.

²⁴⁵ Van Deinsen 2018, p. 47.

²⁴⁶ Abraham Bredius en Ernst W. Moes, 'De schildersfamilie Ravesteyn', *Oud Holland* 10 (1892) nr 1, noot 4 op p. 46.

²⁴⁷ Van Deinsen 2018, afb. 11 op p. 47.

²⁴⁸ Van Deinsen 2018, p. 53.

²⁴⁹ Elen 2017, p. 130.

²⁵⁰ Benisovich 1946, p. 190

²⁵¹ Niemeijer 1980, p. 183.

²⁵² Holsteyn 1786, nr. 196 in Kunstboek E op p. 49. Van der Schley e.a. 1800, nr. 26 in Kunstboek Q.

²⁵³ Vlg. cat. wed. Jan Dóll en Zoon, *Catalogus van een fraaije en uitmuntende Bibliotheek [...] Byeën Verzameld en Nagelaaten door den Heere Cornelis Ploos van Amstel*, Amsterdam 24 maart 1800, nr. 165 op p. 197.

de titelpagina van zijn embleembundel *Sinnepoppen* (1614). Deze toevoeging van Stolker zou door achttiende-eeuwse verzamelaars kunnen zijn opgevat als een prikkelende verwijzing naar het werk van de geportretteerde.

Door Wuestman zijn Stolkers historische belangstelling en geleerdheid verder in verband gebracht met zijn artistieke aspiraties. Opvallende elementen uit de entourage van zijn portret van Jan Six van Chandelier zouden volgens haar wijzen op een intellectueel spel tussen Stolker en zijn kennissenkring. Het portret, dat eigenlijk Paul de Hooghe (1611-1674) blijkt weer te geven, gaat terug op het werk van een onbekende kunstenaar.²⁵⁴ De op de wand afgebeelde prent van de Duitse dichter Heliuss Eobanus Hessus (1488-1540), die onder andere bekendstaat om zijn psalmenvertaling in het Latijn, benadrukt mogelijk een relatie met Six van Chandelier.²⁵⁵ Van de laatstgenoemde verscheen in 1758 een herdruk van een psalmberijming uit 1674. Deze heruitgave zal meer belangstelling voor Stolkers portret teweeg hebben gebracht. Verder brengt Wuestman het geopende raam in verband met Rembrandts portret van burgemeester Jan Six (1618-1700). Achttiende-eeuwse kenners, waaronder Ploos van Amstel, zouden zulke verwijzingen kunnen opmerken.²⁵⁶

Een modernistische kijk op de portretten van Stolker biedt daarnaast weinig ruimte om creativiteit waar te nemen in zijn werk. Volgens Te Rijdt toonde Stolker zich juist met zijn historiserende portrettekeningen als 'een eclecticus die over grote fantasie beschikte bij het samenvoegen van bestaande elementen tot origineel gevonden composities'.²⁵⁷

4.1.3 Visuele vergelijking van voortekeningen en uitgewerkte portretten

In de collectie van Boijmans Van Beuningen bevinden zich de voortekeningen voor Stolkers portretten van Rembrandt (afb. 1), Bakhuizen (afb. 3) en de De Fijne (afb. 5).²⁵⁸ Deze worden door Elen als 'eigen inventies' beschouwd.²⁵⁹ Daarnaast bezit het museum een met olie geprepareerd blad dat het ontwerp voor het portret van landschapsschilder Jan van Goyen (1596-1656) zou voorstellen.²⁶⁰ De tekening komt, op enkele attributen na, echter niet overeen met Stolkers enige

²⁵⁴ De kunstenaar is in ieder geval niet Michiel van Mierevelt (1566-1641), zoals Stolkers opschrift suggereert. Zie: Wuestman 2011.

²⁵⁵ Wuestman 2011, pp. 152-153.

²⁵⁶ Het blad is in bezit geweest van Ploos van Amstel. Zie: Van der Schley e.a. 1800, nr. 23 in Kunstboek PP.

²⁵⁷ Te Rijdt 1990, p. 28.

²⁵⁸ Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. MB 1992/T 2-174 (PK), inv. nr. MB 1992/T 2-167 (PK) en inv. nr. MB 1992/T 2-165 (PK).

²⁵⁹ Elen 2017, p. 125.

²⁶⁰ Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. MB 1992/T 2-172 (PK). Zie ook Martens 1993, nr. 127 op pp. 27-28.

bekende uitgewerkte portret van Van Goyen of met de beschrijving daarvan in zijn atelierveiling.²⁶¹ De andere drie portretten zijn uitgewerkt in ongekleurde tekeningen die zich bevinden in verschillende collecties.²⁶² Van zowel Bakhuizen als van De Fijne heeft Stolker nog andere fantasieportretten vervaardigd.²⁶³

Uit Stolkers atelierveiling komt naar voren dat hij de drie uitgewerkte tekeningen tot aan zijn overlijden in zijn bezit moet hebben gehad. Samen met andere fantasieportretten, navolgingen en werken van en naar de betreffende kunstenaars bewaarde hij ze in een 'halve Pergamenteband, ryk verguld op plat en rug' en in een 'keurlyke rood ledere band, ryk verguld op 't plat en rug'.²⁶⁴ Stolker had meerdere tekeningen van en naar Bakhuizen in zijn bezit en enkele van en naar Rembrandt. Een verband met De Fijne kan gezien worden in de gedeelde remonstrantse geloofsovertuiging. In zijn zelf aangelegde atlas over de remonstrantse geloofsgeschiedenis bewaarde hij het andere uitgewerkte portret van De Fijne (afb. 7).²⁶⁵

Het uitgewerkte portret van Rembrandt (afb. 2) bevat het opschrift 'J:Stolker Inv:et Delin:', oftewel: 'Jan Stolker heeft bedacht en getekend'. Elders wordt de tekening omschreven als 'zamengesteld, en zeer uitvoerig en krachtig met O.I. inkt gewasschen'.²⁶⁶ Het portret toont de kunstenaar naast een geopend raam in zijn atelier, omringd door werken uit zijn oeuvre. In een opengeklapt boek met losse prenten op de voorgrond zijn onder andere Rembrandts *Portret van Arnold Tholinx* (ca. 1654-1658), *Faust* (ca. 1650-1654) en *De drie bomen* (1643) herkenbaar weergegeven.²⁶⁷ *De opdracht in de tempel* (ca. 1627-1628) van Rembrandt is door Stolker geplaatst op een schildersezel. Het schilderij is zo gepositioneerd dat deze, evenals de voorstelling op het schilderij, 'zonachtig verligt' wordt door het geopende raam aan de linkerzijde in het atelier.²⁶⁸ Wel is

²⁶¹ Holsteyn 1786, nr. 131 in Kunstboek C. De beschrijving komt overeen met Stolkers tekening uit het Rijksmuseum (inv. nr. RP-T-00-1261). Hier wordt Van Goyen 'in een Schildery verbeeld' en 'door hem zelve', op jongere leeftijd, 'vastgehouden'. Het portret is 'mede rustende op een Kunstboek'. Ook is er 'in 't verschieft een boomryk Landschap' afgebeeld. Dit komt niet overeen met de tekening uit Boijmans Van Beuningen.

²⁶² Het uitgewerkte portret van Rembrandt: The British Museum, inv. nr. 1880.2.14.30, van Bakhuizen: Het Scheepvaartmuseum, inv. nr. S.1056 en van De Fijne: Noord-Hollands Archief, collectie Kennemerland, inv. nr. NL-HlmNHA_54045339.

²⁶³ Een samengesteld portret van Bakhuizen en zijn vrouw Anna de Hooghe in de Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, inv. nr. KK 5460 en een samengesteld portret van Bakhuizen in het Städel Museum, inv. nr. 24903 D. Het andere portret van De Fijne bevindt zich eveneens in het Noord-Hollands Archief, collectie Kennemerland, inv. nr. NL-HlmNHA_53013762. Dit portret is gebaseerd op een ander voorbeeld.

²⁶⁴ Holsteyn 1786. Voor het portret van Bakhuizen zie nr. 118 in Kunstboek C, voor het portret van Rembrandt nr. 185 in Kunstboek E en voor het portret van De Fijne nr. 199 in Kunstboek E.

²⁶⁵ Holsteyn 1786, nr. 161 in de atlas op p. 144.

²⁶⁶ Vlg. cat. C. Josi., *Beredeneerde Catalogus der Werken van Rembrandt van Rhyn, en van zyne Leerlingen en Navolgeren, herkomende uit het kabinet van wylen den heer C. Ploos van Amstel, J. Cz.*, Amsterdam 31 juli 1810, nr. 1 op p. 15.

²⁶⁷ Schatborn, Pieter, 'Jan Stolker: fantasieportret van Rembrandt in zijn atelier, circa 1770', in S. Craft-Giepmans en A. de Vries (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012*, tent.cat. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2012, cat.nr. 52 op p. 182.

²⁶⁸ De lichtinval wordt op deze manier geprezen in: Holsteyn 1786, p. 46.

de voorstelling uitgebreid aan de bovenzijde en is deze op doek afgebeeld in plaats van paneel. Op de wand van het atelier prijken nog verschillende andere werken, waaronder het *Portret van Aechje Claesdr.* (1634). Na Stolker overlijden het atelierportret van Rembrandt door Ploos van Amstel bewaard in een map met Rembrandt-tekeningen.

Stolker heeft ook losse uitgewerkte tekeningen en een zwartekunstprent vervaardigd naar het *Portret van Aechje Claesdr.* en naar het *De opdracht in de tempel*.²⁶⁹ Van *De opdracht in de tempel* is een lijntekening te vinden in de collectie van Boijmans Van Beuningen.²⁷⁰ Deze zal ongetwijfeld van pas zijn gekomen voor het fantasieportret van Rembrandt. Het vermoeden rijst verder dat Stolker het gelaat van Rembrandt heeft gebaseerd op diens zelfportret uit 1636. Dit zelfportret heeft hij eerder als voorbeeld gebruikt voor een miniatuur grisaille.²⁷¹ Dat Stolker ook bij een ‘betrouwbaar’ portret veel verwijzingen aanbracht in de voorstelling duidt er wellicht op dat het bewijzen van authenticiteit niet zozeer een rol speelde.

Stolker's uitgewerkte portret van Bakhuizen (afb. 4) toont de zeeschilder op leeftijd. De kunstenaar zou hier, evenals op een ander fantasieportret van Stolker's hand, op vijfenzeventigjarige leeftijd zijn afgebeeld.²⁷² Beide figuren lijken echter niet terug te gaan op hetzelfde portret. Elders wordt genoemd dat het hier beschreven portret teruggaat op een zelfportret uit 1661, maar dat lijkt gezien het oudere uiterlijk niet waarschijnlijk.²⁷³ Bakhuizen wijst op Stolker's uitgewerkte blad met een theatraal handgebaar naar de zee achter hem. Vermoedelijk gaat de weergegeven zee met de schepen terug op een van Bakhuizen's schilderijen.²⁷⁴ De schilder zou dan onderdeel geworden zijn van zijn eigen werk. Ook de tekeningen die uitsteken uit een opengeslagen boek dat voor hem ligt op een balustrade, behoren waarschijnlijk tot zijn oeuvre.

Het portret van de Fijne (afb. 6) komt het meest overeen met het origineel.²⁷⁵ Zowel de gehele figuur als de stoel waarop deze is afgebeeld, lijken vrij precies te zijn overgenomen op de voorbereidende lijntekening (afb. 5). Wel heeft Stolker de omgeving aangepast. Zo is de figuur naast een raam geplaatst en zijn onder andere een boekenplank en een prent van Slot Loevestein toegevoegd. De voorstelling van het slot, die is overgenomen van een prent van Claes Jansz. Visscher

²⁶⁹ Uit een inscriptie op de achterzijde blijkt dat Stolker het portret van Aechje vervaardigde naar een tekening van Hendrik van Limborch (1682-1759) en niet rechtstreeks naar het origineel van Rembrandt, zie: Schatborn 2012, p. 182. Zie voor de tekening van *De opdracht in de tempel*: Holsteyn 1786, nr. 186 in Kunstboek E.

²⁷⁰ Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. MB 1992/T 2-125 (PK).

²⁷¹ Eigen observatie. De miniatuur grisaille is onderdeel van zijn reeks van 155 portretten, zie de website van het RKD: < <https://rkd.nl/explore/images/150329> > (1 februari 2020). Dit portretje lijkt te zijn gebaseerd op Rembrandt's *Zelfportret met Saskia* uit 1636, zie Rijksmuseum inv. nr. RP-P-OB-34.

²⁷² 'Het Pourtrait van L. Bakhuizen, Ætatis 75 [...]', zie: Holsteyn 1786, nr. 118 in Kunstboek C.

²⁷³ Wuestman 2011, p. 152.

²⁷⁴ De achtergrond lijkt op een schilderij van Bakhuizen uit 1670 uit de collectie van de Manchester Art Gallery, inv. nr. 1979.443. Eigen observatie. Herkomstgeschiedenis is onbekend.

²⁷⁵ Het voorbeeldportret bevindt zich in de kerkenraadkamer van de Remonstrantse Kerk in Rotterdam. Zie de website van het RKD: < <https://rkd.nl/explore/images/40917> > (1 februari 2020).

(1587-1652), is door Te Rijdt eerder beschreven in een analyse van Stolkers titelblad van zijn aangelegde atlas. Volgens hem dient de voorstelling van Loevestein op dit blad als verwijzing naar een belangrijk moment uit de remonstrantse geschiedenis.²⁷⁶ De oorspronkelijke prent van Visscher is nadrukkelijk gericht op de gevangenschap van de remonstranten Hugo de Groot (1583-1645) en Rombout Hogerbeets (1561-1625) in het slot. Stolker kan de voorstelling als een herkenbaar element hebben toegevoegd aan het portret van De Fijne. Uit het opschrift 'J Stolker Del: 1781' blijkt dat Stolker het portret in 1781 vervaardigd heeft. Verder bevat de tekening het opschrift 'Ætat Suæ 41', in de leeftijd van eenenveertig jaar, en de vermelding 'Jan Lievensz Pinx 1629'. De toeschrijving van het oorspronkelijke portret aan Jan Lievens (1607-1674) is inmiddels echter verworpen.²⁷⁷ Het is niet bekend of de vroegere toeschrijving aan Lievens gebaseerd was op Stolkers opschrift.

De composities van de lijntekeningen komen grotendeels overeen met de uitgewerkte tekeningen. Dat betekent dat deze voorbereidende tekeningen in een laat stadium van de ontwerpfase zijn vervaardigd. Al zijn er enkele kleine verschillen te noemen. Zo is op de lijntekening de voorstelling met het portret van Bakhuizen aan de bovenzijde iets hoger (afb. 3). Op het uitgewerkte portret van De Fijne is de voorstelling aan de boven-, linker- en rechterzijde uitgebreid (afb. 5). De lijntekening van De Fijne bevat aan de rechterbovenzijde een onuitgewerkte prent afgebeeld die niet is overgenomen op de uiteindelijke tekening. Verder zijn op de lijntekening van Rembrandt nog enige aanpassingen zichtbaar in de omlijstingen van de werken (afb.1).

Om bestaande voorbeelden in zijn tekeningen te verwerken, moet Stolker verschillende kopieermethoden hebben toegepast. Voor de afgebeelde schilderijen en prenten in het portret van Rembrandt zijn in ieder geval composities geheel overgenomen en aangepast in formaat. Op de voorbereidende tekeningen lijken exact overgenomen delen grotendeels met potlood te zijn aangebracht. Het inventieve zou vooral schuilen in de manier waarop voorbeelden door Stolker zijn samengebracht. De kopieermethoden zijn hierbij geïntegreerd in het persoonlijk ontwerpproces. Het levert een eclectisch geheel op, waarbij de vraag opspeelt of elementen met bepaalde bedoelingen zijn toegevoegd. Aangebrachte verwijzingen naar de geportretteerde kunnen de tekeningen beter hebben laten aansluiten op bestaande kunst- of boekenverzamelingen. Wellicht dienen de verwijzingen daarnaast als eervolle symbolen, omdat ze bepaalde prestaties of verdiensten van de personen weergeven. Het zou ook zo kunnen zijn dat Stolker zich door middel van imitaties in de traditie van erkende meesters poogde te plaatsen.

In een lijn met discussies over het eclecticisme kan verder worden bekeken of Stolker een eigen stijl heeft weten te creëren met zijn eclectische manier van portretteren. Hij lijkt zich in ieder

²⁷⁶ Te Rijdt 1990, p. 29. Zie ook afb. 2 op p. 29.

²⁷⁷ Zie de website van het RKD: < <https://rkd.nl/explore/images/40917> > (1 februari 2020).

geval te onderscheiden in de uitvoering. Van Eynden en Van der Willigen wijzen in hun beschrijving van Stolkers historiserende portrettekeningen niet alleen op vindingrijkheid, maar ook op een uitstekende beheersing van technieken.²⁷⁸ Daarnaast lijkt dit type van een getekend portret, waarbij de figuur in een authentieke setting is geplaatst inclusief vele verwijzingen naar diens oeuvre of verdiensten, zeldzaam. Stolkers andere portretten, de varianten met lijst of medaillon, passen in een bredere traditie. Van dit type zijn meer gelijkende voorbeelden van tijdgenoten bekend.²⁷⁹ Binnen zijn meer afwijkende manier van portretteren heeft hij gezorgd voor herkenbare composities. In de ruimte bevindt zich vaak een raam aan de linkerkant en een geopend boek op de voorgrond.²⁸⁰ Ook is de kunstenaar vaker afgebeeld tegen een achtergrond die zijn werk weergeeft (afb. 4 en 72).

In zijn portretten lijsten en medaillons herhaalde Stolker ook motieven in het bijwerk. Zo heeft hij opvallend vaak eenzelfde jongeman met een hoed en een kraag afgebeeld.²⁸¹ Het bijwerk van deze portretten lijkt vaker decoratief te zijn. Zijn portret van kunstenaar Johannes Goedaert (1617-1668, afb. 8) is in zijn geheel voorzien van een door De Wit ontworpen omlijsting (afb. 9 en 10).²⁸² Met dezelfde omlijsting, die hij gezien kan hebben in het tweede deel van *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en Schilderessen* (1751) van Johan van Gool, blijkt Stolker nog andere plannen te hebben gehad.²⁸³ Een tekening uit de collectie van museum Boijmans Van Beuningen toont een ontwerp met dit bijwerk voor een portret van beeldhouwster Properzia de' Rossi (ca. 1490 – 1530, afb. 11). Toch is er ook binnen dit portrettype veel variatie te vinden. Een voorbeeld is het aantrekkelijk uitgevoerde en doordachte satirische portret van raadsheer Johan van den Sande (1568-1638, afb. 74).²⁸⁴ Met een 'Krysende Ezel' drijft hij de spot met hem vanwege zijn rol in de terdoodveroordeling van raadspensionaris Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619).²⁸⁵

²⁷⁸ Stolker beheerste de techniek met 'sapverf' en Oost-Indische inkt zo goed 'dat hij onder de voornaamste Meesters in dat vak mag gerekend worden', Van Eynden en Van der Willigen 1817, dl. 2, pp. 184-185.

²⁷⁹ Zie de portretten in lijsten of medaillons van: Nicolaas Verkolje (1673-1746), Mattheus Verheyden (1700-1777), Taco Hajo Helgersma (1702-1795) en Gerard van Nijmegen (1735-1808).

²⁸⁰ De geopende kunstboeken van afb. 2 en afb. 15 lijken identiek.

²⁸¹ Zie van Stolker: *Portret van Jacob van der Ulft*, Rijksmuseum, inv. nr. RP-T-1940-181 < <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1940-181> >, *Portret van Frans van Mieris*, Prentenkabinet Universiteit Leiden, inv. nr. PK-T-862 < <http://hdl.handle.net/1887.1/item:1549679> >, *Titelpagina van de Atlas van Amsterdam* (1777), Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Splitgerber < <https://beeldbank.amsterdam.nl/beeldbank/weergave/record/?id=010001000662> > en een prent uit de Bibliotheca Hertziana in Rome: < <http://foto.biblhertz.it/exist/foto/object-htm.xml?id=08077442,T,001,T,001> > (1 februari 2020).

²⁸² Op de website van het RKD wordt ten onrechte vermeld dat het bijwerk een inventie van Stolker zelf is, zie: < <https://rkd.nl/explore/images/240147> > (1 februari 2020).

²⁸³ Zie: Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en Schilderessen*, dl. 2., Den Haag 1751, p. 218.

²⁸⁴ Holsteyn 1786, nr. 26 in de atlas op p. 140. Zie: Teylers Museum, inv. nr. PP 1049.

²⁸⁵ Eigen observatie. Stolker vervaardigde vaker spotprenten op tegenstanders van Van Oldenbarnevelt. Van den Sande zat als afgevaardigde van Friesland in de rechtbank die Van Oldenbarnevelt ter dood veroordeelde. Stolkers opschrift op het geopende boek is als volgt: 'de Krysende Ezel door J: Van de Zande Misdoopt de

Stolker lijkt zich bij dit portret alleen voor de afbeelding van Van den Sande gebaseerd te hebben op het werk van een andere kunstenaar.²⁸⁶

Besluit

Sinds enkele decennia ligt er meer nadruk op het inventieve karakter van Stolkers historiserende portretten. Doordat hij bestaande voorbeelden op een eclectische en zelfbedachte manier heeft samengebracht, zijn de kopieermethoden onderdeel geworden van zijn persoonlijke ontwerpproces. Hieruit lijkt een getekend portrettype te zijn ontstaan dat kenmerkend is voor Stolker. De figuren zijn hierbij vaak in een authentieke zeventiende-eeuwse omgeving afgebeeld nabij een raam, een geopend boek en verwijzingen naar hun oeuvre of verdiensten. Stolkers gebruik van beeldcitaten is consistent en is niet enkel toegepast bij historiserende portretten die onjuistheden bleken te bevatten. Mogelijk waren zulke verwijzingen als lof en waardering bedoeld of als blijk van kennis. Zijn andere portrettypen, waarbij de figuren in een lijst of medaillon geplaatst zijn met daaromheen bijwerk, ogen traditioneler, maar tonen ook veel verschillen.

Wakende Leeuw'. Dit verwijst naar de geschiedkundige publicatie *De wakende Leeuw der Nederlanden* van Van den Sande (voor Van den Sande zie: E.O.G. Haitzma Mulier en G. A. C. van der Lem, *Repertorium van geschiedschrijvers in Nederland 1500-1800*, Den Haag 1990, p. 361).

²⁸⁶ Het oorspronkelijke portret van Van de Sande is van de hand van Wybrand de Geest (I, 1592-1661), zie hiervoor de website van het RKD: < <https://rkd.nl/nl/explore/images/173549> > (1 februari 2020).

4.2 Casestudy II: Stolkers tekeningen naar zeventiende-eeuwse meesters

Introductie

Zoals eerder is beschreven, waren tekeningen naar zeventiende-eeuwse meesters geliefde verzamelobjecten in de tweede helft van de achttiende eeuw. De composities komen doorgaans grotendeels overeen met de nagevolgde werken. Stolker beperkte zich niet tot één genre of tot het werk van een bepaalde kunstenaar. Uit de collectie lijntekeningen van museum Boijmans Van Beuningen blijkt dat Stolker onder andere historische scènes, landschappen, marines en schepen en kerkinterieurs overnam.²⁸⁷ Verder kan uit de veilingcatalogus van zijn kunstcollectie worden opgemaakt welke tekeningen in ieder geval op de markt gebracht zijn aan het einde van de achttiende eeuw.²⁸⁸ Vermoedelijk zijn daarin niet vermelde uitgewerkte varianten van Stolkers lijntekeningen al tijdens zijn leven zijn verkocht.²⁸⁹ Omdat een deel van de uitgewerkte tekeningen in particuliere collecties is opgenomen, is het niet bekend hoe deze varianten eruitzien.

De doorgaans getrouw overgenomen tekeningen worden tegenwoordig vooral gewaardeerd om de documenterende waarde. Recent zijn echter voorbeelden uit deze categorie aan het licht gebracht waarin Stolker enigszins is afgeweken van de originelen. Na deze voorbeelden doorgenomen te hebben, wordt gekeken in hoeverre een zogenoemde precieze kopietekening of reproductie van Stolker overeenkomt met het origineel. Hiervoor wordt deze vergeleken met een uitgewerkte kopie naar hetzelfde werk door Schouman. Beide kunstenaars hebben rond dezelfde periode de *Briefschrijvende man* (1664-1666, afb. 20 en 21) van Gabriël Metsu (1629-1667, afb. 19) nagevolgd. Ondanks gelijkende composities ogen beide 'gekopieerde' tekeningen verschillend.

4.2.1 Kopiëren en aanpassen

De veilingcatalogus van Stolkers kunstcollectie beschrijft dat zijn tekeningen 'zoo Meesterlyk, en in derzelver byzonderen aart en manier gecopiëerd' zijn.²⁹⁰ Met behulp van eerder beschreven

²⁸⁷ Elen 2017, p. 125.

²⁸⁸ Holsteyn 1786.

²⁸⁹ Van zijn lijntekeningen naar het verloren gegane *Interieur met wenteltrap* van Isaac Koedijck (1616-1666/1668) en *De kraamkamer* uit *Drieluik met een allegorie op het kunstonderwijs* van Gerard Dou (1613-1675) worden geen uitgewerkte tekeningen vermeld in de veilingcatalogus. Stolker kan door het overlijden van Braamcamp in 1771 mogelijk ook geen gelegenheid hebben gehad om de tekeningen in kleur uit te voeren. Zie: Martens 1994, p. 7.

²⁹⁰ Holsteyn 1786, p. 3.

kopieertechnieken werden de gehele composities van de voorbeelden zo precies mogelijk overgenomen. Op uitgewerkte versies werden ook oorspronkelijke details aangebracht. Dit soort tekeningen bieden de mogelijkheid om een indruk te krijgen van de oorspronkelijke toestand van originele werken die in de loop der tijd zijn aangepast of verloren geraakt. Een bekend voorbeeld van dit laatste is de door een schipbreuk in zee gezonken collectie van kunstverzamelaar Gerrit Braamcamp (1669-1771).²⁹¹ Naar enkele van deze schilderijen, die voor tsarina Catharina de Grote (1729-1796) onderweg waren naar Sint-Petersburg, heeft Stolker tekeningen vervaardigd.

Elen beredeneert dat de waarde van zulke tekeningen niet artistiek, maar documenterend is en dat deze vorm van waarde evenzeer van kunst- en cultuurhistorische betekenis is.²⁹² Interessant is wel dat hij ook lijntekeningen en uitgewerkte tekeningen beschrijft die afwijken van de nagevolgde voorbeelden.²⁹³ Zo heeft Stolker een voorstelling van een kerkinterieur naar een schilderij uit 1656 van Emanuel de Witte (1617-1692) aan de bovenkant hoger doorgetrokken. Mogelijk om op die manier de ruimtelijke ervaring van een kerk beter tot uitdrukking te laten komen, meent Elen.²⁹⁴ Op Stolkers lijntekeningen naar de *Kantklossende vrouw* van Johannes Vermeer (1632-1675) zijn volgens Elen meerdere aanpassingen ter verfraaiing aangebracht. De voorstelling is in een boogvormige afsluiting geplaatst, terwijl een schilderijlijst, een zijwand met een raam en een stoelknop zijn toegevoegd (afb. 75).²⁹⁵

Een lijntekening van Stolker naar *Saartje Jansz. ten huwelijk gevraagd* (1738, afb. 76) van de achttiende-eeuwse kunstenaar Cornelis Troost (1696-1750) toont letterlijk flinke ingrepen. Het blad bestaat uit een uitgeknipt deel waarin een stuk geolied papier bevestigd is. Op het geoliede deel is het centrum van Troosts voorstelling met de figuren weergegeven en daaromheen is op het gewone vel papier het interieur verder doorgetrokken. Door middel van het doorgetrokken deel aan de onderzijde heeft Stolker de figurengroep op een verhoging of podium geplaatst. Aan de rechterzijde is de deurpost, waar Saartje Jansz. het gezelschap afluistert, opgeschoven. Elen vermoedt dat Stolker de aanpassingen heeft aangebracht om de 'krappe compositie' van Troost ruimer te maken.²⁹⁶

4.2.2 Vergelijking van kopietekeningen naar Gabriël Metsu's *Briefschrijvende man*

Van de *Briefschrijvende man* is het bekend hoe de uitgewerkte tekeningen van zowel Stolker als Schouman eruitzien, evenals het originele schilderij van Metsu's hand. Dat maakt het mogelijk om

²⁹¹ Elen 2017, p. 123.

²⁹² Bijvoorbeeld in het onderzoek naar de originelen. Zie: Elen 2014, p. 80.

²⁹³ Elen 2014 en Elen 2017.

²⁹⁴ Elen 2014, p. 83. Zie ook afb. 2, 3 en 4 op p. 82 en 83.

²⁹⁵ Elen 2017, p. 127.

²⁹⁶ Elen 2017, p. 129.

twee 'kopieën' te vergelijken met een 'origineel'. Bovendien bevat de collectie van Boijmans Van Beuningen enkele voorbereidende lijntekeningen voor Stolker's versie. Ondanks dat Stolker en Schouman meerdere tekeningen naar dezelfde voorbeelden hebben vervaardigd, is het zeldzaam dat dit materiaal voorhanden is om een dergelijke vergelijking te kunnen maken.²⁹⁷

Er bestaat zelfs nog een getekend historiserend portret waarin Stolker de *Briefschrijvende man* heeft verwerkt (zie afb. 15).²⁹⁸ Deze tekening maakte deel uit van de verzameling van Ploos van Amstel.²⁹⁹ Stolker heeft hierop de figuur, de stoel waar hij op zit en de lijst uit de achtergrond overgenomen. Aan het portret zijn onder andere, zoals gewoonlijk, een geopend kunstboek en meerdere kunstwerken toegevoegd. Het portret bevat onterecht het opschrift 'Mr Joan de Bisschop', verwijzend naar de kunstkenner Jan de Bisschop (1628-1671). Daarnaast heeft Stolker data van geboorte en overlijden vermeld die niet passen bij deze kunstkenner.³⁰⁰ Het werk van Metsu zou destijds beschouwd zijn als een portret van De Bisschop, maar bronnen hiervoor worden niet vermeld.³⁰¹

Ook een van de lijntekeningen bevat het opschrift 'Joannes Episcopus', wijzend op Jan de Bisschop, en dezelfde onjuiste jaartallen (afb. 18). De lijntekeningen bevatten verder kwadraatlijnen en geven daarmee weer hoe Stolker in meerdere stappen een uitgewerkte tekening vervaardigde naar de *Briefschrijvende man* van Metsu. Het kwadraatnet werd ingezet om de voorstelling op steeds verschillende formaten over te nemen (afb. 16-18). De uitgewerkte tekening van de *Briefschrijvende man* bewaarde Stolker samen met andere van zijn 'uitmuntend met Couleuren gecopiëerde Teekeningen' in een 'fraaije rood ledere band'.³⁰²

Schouman vervaardigde zijn uitgewerkte tekening in 1772 in opdracht van Ploos van Amstel. In zes dagen tijd tekende hij deze naar het origineel dat zich destijds in de collectie van kunstverzamelaar Jan Hope (1737-1784) bevond.³⁰³ Stolker zou de voorstelling hebben overgenomen

²⁹⁷ Schouman heeft in ieder geval net als Stolker de *Brieflezende vrouw* (1664-1666) van Metsu overgenomen, evenals *De jonge moeder* (1658) van Gerrit Dou (1613-1675), *De hoenderhof* (1660) van Jan Steen (1626-1679) en een kerkinterieur van Gerard Houckgeest (1600-1661).

²⁹⁸ Eigen observatie, 8-11-2019. Zie: Haags Gemeentearchief, inv. nr. gr. A 957.

²⁹⁹ Van der Schley e.a. 1800, nr. 24 in Kunstboek QQ.

³⁰⁰ Het opschrift vermeldt de jaartallen 1646-1686. Deze jaartallen in combinatie met Jan de Bisschop keren terug in een beschrijving van een schilderij uit de collectie van kunstverzamelaar Johan van der Marck (1707-1772). Het schilderij zou van de hand van Nicolaes Maes zijn en de beschrijving sluit ook aan op het werk van Metsu. Zie: H. de Winter en J. Yver, *Catalogus Van een Uitmuntend en Overheerlyk Kabinet Konstige Schilderyen[...]*, Amsterdam 25 augustus 1773, nr. 399 op p. 140.

³⁰¹ Elen 2017, p. 129. Bronnen worden door Elen niet vermeld. Mogelijk sluit de informatie uit de vorige noot op dit vermoeden aan.

³⁰² Zie: Holsteyn 1786, nr. 145 in kunstboek D op p. 33. De tekening bevat op de achterzijde het opschrift 'G: Metsu Pinx. Hoog 13 ½ Breet 10 ¾ duym. / J Stolker cop', zie de website van het Rijksmuseum Amsterdam < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.234866> > (1 februari 2020).

³⁰³ Dit wordt vermeld in een notitie op de verso-zijde. Informatie ontleend aan: Hendrik J. Scholten, *Musée Teyler à Haarlem. Catalogue raisonné des dessins des écoles Française et Hollandaise*, Haarlem 1904, nr. 17 in boek U op p. 83.

toen het schilderij nog deel uitmaakte van de collectie van Braamcamp.³⁰⁴ De tekening van Schouman werd met 'Copyën naar beroemde Schilderyën' van andere kunstenaars door Ploos van Amstel in een luxueuze marokijnen band bewaard.³⁰⁵

Hoewel de werken van Stolker en Schouman wat betreft materiaal, techniek en compositie sterk overeenkomen, hebben beide toch een andere uitstraling. Schouman nadert meer de losse toets van Metsu, terwijl Stolker gekozen heeft voor strakkere contouren. Daarbij heeft Stolker de jongeman een verfijnd, bijna popachtig, gelaat gegeven met stijvere krullen en strikjes aan zijn mouwen. In het interieur van Stolkers voorstelling is daarnaast een sterke lichtinval weergegeven met een heldere doorkijk door het openstaande raam. In Schoumans variant is het doffe raam van Metsu overgenomen en komt het uiterlijk van de jongeman meer overeen met het voorbeeld. Stolkers variant bevat nog enkele andere kleine aanpassingen, waaronder een ander patroon op het kleed en een ander vogelmotief op de tegeltjeswand. Tot slot heeft Stolker de voorstelling aan de bovenzijde enigszins verlengd.

Het is niet bekend of Schouman gebonden was aan een meer getrouwe of minder vrije manier van navolgen. Belangrijker is dat Schoumans variant destijds niet zozeer als 'minder vrij' werd ervaren. Zoals eerder is beschreven, waardeerde Ploos van Amstel een eigen inbreng bij het navolgen. De manier waarop Schouman het coloriet en de penseelbehandeling van Metsu wist weer te geven, paste volgens hem vanwege de ongedwongenheid bij een 'vrye Naarvolger'.³⁰⁶ Daarnaast valt het niet te achterhalen in hoeverre Stolker opzettelijk is afgeweken. De overname van voorstellingen via kwadraatrasters vereiste bijvoorbeeld meer een vrije hand.³⁰⁷ Wel bevat het kleed op een eerdere lijntekening een patroon dat meer gelijkend lijkt te zijn aan het origineel (afb. 16). De vergelijking van deze 'kopietekeningen' toont in ieder geval dat een voorstelling op verschillende manieren kan worden overgenomen, ondanks dat de compositie gelijkend is. De tekening is na het origineel in een andere techniek vervaardigd en toont daarmee de interpretatie van de kunstenaar.

Besluit

Voor deze tekeningen naar zeventiende-eeuwse meesters zijn kopieermethoden ingezet om een gehele, bestaande compositie over te nemen en grotendeels te behouden. Wel zijn in meerdere voorbereidende en uitgewerkte varianten door Stolker enige aanpassingen aangebracht. Het lijkt erop dat bijvoorbeeld composities en stilistische aspecten naar eigen voorkeur werden uitgebreid of

³⁰⁴ Martens 1993, p. 10. Braamcamp had het schilderij tussen ca. 1744 en 1771 in zijn bezit, zie: Scholten 1904, p. 83.

³⁰⁵ Van der Schley e.a. 1800, p. 135 en nr. 10 in Kunstboek Y op p. 136.

³⁰⁶ Ploos van Amstel 1792, p. 438. Zie ook: Ploos van Amstel 1789, p. 579.

³⁰⁷ Bambach 1990, p. 130.

gewijzigd. Vanwege de, al dan niet geringe, eigen artistieke inbreng lijkt het niet passend om de tekeningen af te doen als enkel documenterend. Het is ook de vraag of de term 'kopietekening' passend is als aanduiding, ondanks dat deze hier destijds soms voor gebruikt werd. Zelfs de sterker met het origineel overeenkomende tekening van Schouman werd allerminst als een mechanisch aftreksel ervaren.

4. 3 Casestudy III: Stolkers werken naar en in de stijl van Jacob de Wit

Introductie

Jacob de Wit neemt een unieke positie in tussen de door Stolker nagevolgde kunstenaars. Dat blijkt al uit de vermelding van een aparte juchtlere band in de kunstcollectie van Stolker waarin zich tekeningen 'van en na Jacob de Wit' bevonden.³⁰⁸ Stolker baseerde zowel interieurschilderingen als tekeningen op het werk van De Wit. Daarvoor werden niet alleen losse motieven, maar ook gehele figuurgroepen en composities overgenomen. Van belang is dat De Wits meest gebruikte kunstvorm, de Interieurschilderkunst, als discipline om een andere benaderingswijze zou vragen dan reguliere schilderkunst.³⁰⁹

De volgende paragraaf beschrijft hoe het werk van De Wit zich onderscheidt. Vervolgens worden de resultaten gedeeld van het beeldonderzoek dat is verricht naar Stolkers op De Wit gebaseerde lijntekeningen uit de collectie van Boijmans Van Beuningen. Met behulp van verschillende online databases van musea, instituten en archieven is geprobeerd om deze ongeïdentificeerde tekeningen te koppelen aan werken van De Wit en aan uitgewerkte werken van Stolker. Uit deze collectie lijntekeningen komt naar voren dat door Stolker op papier intensief gecomponeerd werd met De Wits *putti* en andere figuren.

Tot slot wordt ingegaan op *in situ* bewaarde interieurschilderingen van Stolker naar De Wit. Het gaat om een plafondschildering en een bovendeurstuk in een statig pand aan het Haringvliet in Rotterdam (afb. 57, 58, 60 en 61). Ook de voorstudies (afb. 55 en 59) en de door hem nagevolgde voorbeelden van De Wit zijn beschikbaar. Gekeken zal worden welke elementen door Stolker toegevoegd, weggelaten of gecombineerd zijn en wat het effect van deze aanpassingen is.

4.3.1 Benadering van het werk van en naar Jacob de Wit

De Wit ontving zijn eerste tekenlessen van de bekende Amsterdamse decoratieschilder Albert van Spiers (1665-1718). Een deel van zijn jeugd bracht hij door in Antwerpen, waar hij zich inschreef bij de Koninklijke Academie en vervolgens werd opgenomen in het Sint-Lucasgilde. Na zijn terugkeer in Amsterdam ontving De Wit al snel decoratie-opdrachten van rooms-katholieke kerken. Ook wist de

³⁰⁸ Zie hiervoor de omschrijving van Kunstboek B: Holsteyn 1786, p. 25.

³⁰⁹ Reinier Baarsen, 'Art for the interior, the interior as art', in: R. Baarsen, R. te Rijdt en F. Scholten (red.), *Netherlandish Art 1700-1800*, Amsterdam/Zwolle 2006, p. 16.

katholieke elite hem te vinden voor decoratieschilderingen in grachtenpanden en buitenplaatsen.³¹⁰ Markttechnisch gezien waren de omstandigheden gunstig, aangezien kunstschilder Isaac de Moucheron (1677-1744) nagenoeg zijn enige nog levende concurrent was op het gebied van interieurdecoraties. Beiden besloten samen te werken, wat de toename van opdrachten verder bevorderde.³¹¹

De Wit schilderde veel in opdracht voor vaste plekken en niet zozeer voor willekeurige locaties. Anders dan bij de decoraties van kunstschilder Gerard de Laresse (1640-1711) zijn zijn composities altijd vanuit één gezichtspunt geschilderd.³¹² In De Wits plafonddukken zijn figuren vaak op wolkenpartijen geplaatst, waarbij ze omringd worden door enkele zwevende putti. Zijn voorstellingen zijn minder gewichtig en minder nadrukkelijk. Baarsen merkt in *Kunst voor het interieur, het interieur als kunst* (2006) op dat de mythologische identiteit van de afgebeelde figuren doorgaans niet eenvoudig te herkennen valt.³¹³ De luchtigheid, het lichte en subtiele kleurgebruik en de 'ijle doorzichten' in De Wits plafondschilderingen zouden het zwaartepunt vormen als onderdeel van een allesomvattend interieuresemble.

De kunstenaar staat ook goed bekend om de naar hem vernoemde 'witjes'. Daar worden zijn grisailleschilderingen mee aangeduid waarin in witte, grijze of bruine tinten een gebeeldhouwd reliëf is nagebootst. De Wit bootste met deze techniek vooral marmer of stucwerk na. Zijn grisailles werden bijvoorbeeld gebruikt als bovendeur- of schoorsteenstukken of als wandversieringen.³¹⁴ Even bekend zijn de door hem veelvuldig afgebeelde putti. Met zijn kenmerkende mollige, grotendeels ontblote, kinderfiguurtjes beeldde De Wit vaak seizoenen of elementen uit. Soms herhaalde hij dezelfde putti in meerdere schilderijen.³¹⁵

Baarsen beschrijft dat de rol van deze putti, ondanks de toevoeging van attributen, vooral decoratief van aard is.³¹⁶ Interieurschilderingen werden bovendien zelden als individuele, losstaande kunstwerken vervaardigd. Ze waren vrijwel altijd onderdeel van een serie waarmee een vertrek gedecoreerd werd in eenzelfde duidelijke beeldtaal. Het decoratieschema zorgde voor een

³¹⁰ Guus van den Hout en Robert Schillemans, *Putti en Cherubijntjes. Het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*, tent. cat. Amsterdam (Museum Amstelkring), 1995, p. 22.

³¹¹ Eymert-Jan Goossens, *Jacob de Wit 1695-1754: een bedrieger in het paleis*, tent. cat. Amsterdam (Het Koninklijk Paleis) 2003, p. 7.

³¹² Jacobine Huiskens en Friso Lammertse, *Jacob de Wit. De Amsteltitiaan*, uitgave bij tent. Amsterdam (Koninklijk Paleis) 1986., p. 22.

³¹³ Baarsen 2006, p. 15.

³¹⁴ Huiskens en Lammertse 1986, p. 9.

³¹⁵ Zie bijvoorbeeld de bellenblazende putto uit *Allegorie op de Vergankelijkheid* (1733) via de website van het RKD < <https://rkd.nl/explore/images/224763> > (1 februari 2020) en dezelfde putto in een bovendeurstuk aan Herengracht 366 via het Digitaal Grachtenboek < https://www.onderdekeizerskroon.nl/database/grachtenboek_afbeeldingen.php?id=7873&object=1721 > (1 februari 2020)

³¹⁶ Baarsen 2006, p. 15.

imponerende werking en illustreerde de status van de bewoner. Schilderkunst kreeg op die manier een dienende en decoratieve functie in het geïntegreerde interieur. Volgens Baarsen moeten zulke schilderijen dan ook niet als zelfstandige kunstwerken bestudeerd worden en op die manier afgedaan worden als enkel decoratief. Het decoratieve karakter werd namelijk bewust nagestreefd in het licht van het achttiende-eeuwse ideaal van het allesomvattende ensemble.³¹⁷

Hoewel Baarsen meent dat De Wits mythologische figuren moeilijk herkenbaar kunnen zijn, merkt Te Rijdt in een vergelijking van het werk van De Wit en Stolker juist op dat de voorstelling van De Wit goed leesbaar is.³¹⁸ Het gaat hier om een titelblad van de hand van Stolker dat gedeeltelijk gebaseerd is op een vermoedelijk ontwerp voor een plafondschildering van De Wit (afb. 65, 66 en 68). De betekenis van De Wits allegorie zou duidelijker zijn en meer zeggingskracht bevatten. Wel benoemt Te Rijdt het verschil in aard en functie tussen beide werken. Stolker heeft er met de aangepaste plaatsing van de figuren voor gezorgd dat zij meer een decoratief onderdeel zijn geworden van de versiering van zijn, aan Jan Punt (1711-1779) ontleende, cartouche (afb. 67). Uiteindelijk levert dit voor Stolker compositorische winst op.³¹⁹ Wellicht kunnen aan De Wit ontleende putti in andere tekeningen van Stolker op eenzelfde manier bekeken worden.³²⁰

4.3.2 Resultaten van het beeldonderzoek

Meerdere van Stolkers lijntekeningen uit de collectie van Boijmans Van Beuningen zijn al door verschillende kunsthistorici in verband gebracht met de voorbeelden waarop deze gebaseerd kunnen zijn. De gepresenteerde eigen bevindingen dienen als een aanvulling hierop. Van deze gevonden resultaten wordt verondersteld dat ze nog niet eerder medegedeeld of gepubliceerd zijn. Eerst worden enkele losse bevindingen gedeeld waarbij de tekeningen niet als onderdeel van een serie gepresenteerd kunnen worden. Vervolgens worden bevindingen gepresenteerd die samengevoegd kunnen worden op basis van een gedeelde toepassing of bron. Dit zijn respectievelijk Stolkers grisailles naar De Wit voor het Oudemannenhuis, tekeningen naar brunailles van De Wit uit de Franse Kerk en tekeningen naar grisailles van De Wit uit Paleis op de Dam. Het blijft daarnaast allerminst zeker of Stolker zich precies op de aangedragen voorbeelden van De Wit heeft gebaseerd of op varianten daarvan.³²¹

Stolker nam vaak losse motieven over van De Wit. Een voorbeeld is een motief bestaande uit

³¹⁷ Baarsen 2006, p. 16.

³¹⁸ Te Rijdt 1990, p. 30.

³¹⁹ Te Rijdt 1990, p. 30.

³²⁰ Zie bijvoorbeeld afb. 34 en afb. 7.

³²¹ Er kan bijvoorbeeld gebruikt gemaakt zijn van een variant die eerder of later of op een ander medium vervaardigd is.

een korenaar te midden van twee hoornen des overvloeds, ook wel *cornucopiae* (afb. 22). Het exacte voorbeeld dat door Stolker gebruikt moet zijn is niet teruggevonden, maar een gelijkend ornament keert terug in meerdere tekeningen van De Wit (afb. 23 en 24). Ook nam hij losse figuren over die hij in zijn lijntekeningen meermaals herhaalde. Zo keert de figuur wiens lans voorzien is van een hoed (afb. 27) in een andere lijntekening terug zonder hoed (afb. 28). De tekening waarin deze figuur deel uitmaakt van een hemelse scène (afb. 27) vertoont veel overeenkomsten met een ontwerp voor een plafonddecoratie van De Wit (afb. 29). De figurengroep bestaande uit een muze met een harp, Mercurius en drie putti is daarop ook aan de linkerzijde terug te vinden. De figuur met lans en de gesluierde figuur bevinden zich, gelijk aan de tekening van Stolker, aan de rechterzijde.

Stolker heeft De Wits staande compositie verruild voor een liggende. Enkele zwevende putti, muzen en godinnen hebben hierdoor het veld moeten ruimen. De figuren in het midden zijn door Stolker vervangen door de godin Ceres en putti met een hoorn des overvloeds uit de olieverfschets *Allegorie op de zegeningen van de Vrede* van De Wit (afb. 63). Diezelfde figuurgroep heeft Stolker weer gebruikt voor zijn plafondschildering in een koopmanshuis aan het Haringvliet (afb. 58). Dat Stolker ook bijna volledige composities overnam van De Wit, blijkt uit een lijntekening waarop bellenblazende putti omgeven zijn door vanitassymbolen (afb. 25). Deze voorstelling komt nagenoeg overeen met een paneeltje van De Wit (afb. 26). De tekening van Stolker is spiegelbeeldig ten opzichte van het paneel en bevat een kwadraatraster. Opvallend is dat Stolker aan zijn versie van de afbeelding een gebogen bovenzijde heeft toegevoegd. Om de voorstelling hierin te laten passen, heeft hij de vegetatie uitgebreid. De uiteindelijke toepassing is helaas niet bekend.

Grisailles naar De Wit voor het Oudemannenhuis

Enkele lijntekeningen van Stolker en *putti* van De Wit komen overeen met Stolkers grisailles uit het voormalige Oudemannenhuis in Rotterdam. Over deze grisailles, die als bovendeurstukken dienden, is weinig bekend. Slechts twee tekeningen uit *Het boek der opschriften* (1869) geven een indruk van de compositie (afb. 31 en 33).³²² Het is wel uniek dat zo een indruk kan worden verkregen van Stolkers uiteindelijke toepassing van putti.

In een van de grisailles is Stolkers lijntekening terug te zien waarop twee putti bij een cornucopia zijn afgebeeld (afb. 30). Deze grisaille bevat een motief met een spaarpot en het opschrift 'Die in Tyds Zorgt verdient Lof' (afb. 31). Volgens een negentiende-eeuwse bron is deze spreuk bedoeld als lof voor een schenker die financieel heeft bijgedragen aan het tehuis.³²³ Wellicht is de

³²² Jacob van Lennep en Johannes ter Gouw, *Het Boek der Opschriften. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Nederlandsche Volksleven*, Amsterdam 1869, p. 134 en p. 135.

³²³ Johannes ter Gouw, *De Oude Tijd*, Haarlem 1874, p. 132.

afbeelding van Stolker daarmee in samenhang. Voor deze grisaille is nog geen goed gelijkend voorbeeld bekend van De Wit. De andere grisaille, met een embleem met het opschrift 'Stabilis Terminata Potestas' (afb. 33), bevat wel een putto met lauwerkrans die overeenkomt met een 'kinderversie' van Apollo uit een bovendeurstuk van De Wit (afb. 34). Opvallend genoeg keert dezelfde putto ook terug in het bijwerk van Stolkers eerder vermelde portret van Passchier de Fijne (afb. 7). Aan de grisaille zijn door Stolker verder een hond, een putto met geit, een putto met een passer en twee putti met een schild en een staf toegevoegd. Dit laatstgenoemde putti-koppel is weer terug te vinden op een lijntekening van Stolker uit Boijmans Van Beuningen (afb. 32). Op deze lijntekening zijn de twee putti vergezeld door een derde putto en bestuderen zij gezamenlijk een boek. Deze derde putto is afkomstig van de omslag van De Wits *Teekenboek der proportien van't menschelyke lighaam* (1790).³²⁴ Het wekt het vermoeden dat meerdere of alle putti van de grisailles teruggaan op het werk van De Wit.

Tekeningen naar brunailles van De Wit uit de Franse Kerk

Enkele tekeningen naar brunailles van De Wit uit de voormalige katholieke Franse kerk aan de Nieuwezijds Voorburgwal leggen duidelijk bloot hoe intensief Stolker zich bezighield met het componeren van voorstellingen met putti. Het meest bekend is echter een vrij exact overgenomen tekening van Stolker, welke in 1995-1996 deel uitmaakte van een tentoonstelling.³²⁵ Op deze tekening is een reliëf met twee putti naast een medaillon met evangelist Lucas en een stier afgebeeld (afb. 35). Stolker heeft zich hiervoor gebaseerd op een ontwerptekening van De Wit voor een basreliëf (afb. 41).³²⁶ Uit de veilingcatalogus van Stolkers kunstcollectie blijkt dat hij tien van dit soort tekeningen met evangelisten moet hebben vervaardigd.³²⁷

Verschillende lijntekeningen van Stolker wijzen erop dat hij ook minder religieuze plannen moet hebben gehad met deze tekeningen van De Wit (afb. 37, 39, 41 en 43). Uit de notities op de medaillons blijkt dat Stolker de evangelisten wilde verruilen voor personificaties van de seizoenen. Zo valt er te lezen: "T Hooft van Flora voor de Lente No 1' (afb. 40), "t Hooft van Saturn voor de tyt No 3' (afb. 38), "t Hooft van Bachus voor de Herfst No 4' (afb. 36) en "t Hooft van Boreas voor de winter No 5' (afb. 42). De zomer, waarvoor waarschijnlijk Ceres afgebeeld zou worden, ontbreekt in dit rijtje. In deze lijntekeningen heeft Stolker enkele attributen van de putti simpelweg vervangen (afb. 38 en

³²⁴ Martens 1993, nr. 43 op p. 8.

³²⁵ Van den Hout en Schillemans 1995, nr. 157 op p. 152.

³²⁶ Door De Wit zijn de basreliëfs omstreeks 1740 in opdracht van de pastoor van de kerk vervaardigd in het kader van een grote modernisering. Zie: Gerrit Vermeer, 'De Franse kerk aan de Nieuwezijds Voorburgwal', *Binnenstad* 52 (2018), p. 83.

³²⁷ Holsteyn 1786, nr. 213 van Kunstboek F op p. 52.

40). Uitgewerkte varianten van deze ontwerpen van Stolker zijn helaas niet bekend.

De tekeningen tonen duidelijke sporen van de toepassing van verschillende kopieermethoden. Zo zijn alle vier de tekeningen voorzien van een kwadraatraster en zijn ze elk vervaardigd op met was of olie geprepareerd papier. De putti naast het medaillon voor Flora bevat grove sporen van doorgriffeling in en nabij zijn beentjes (afb. 40). Ook lijken de rasterlijnen van de tekening voor Boreas doorgriffeld te zijn. Daarnaast zijn de tekeningen merkwaardig afgesneden en afgescheurd. Hoewel sommige medaillons buiten de rasterlijnen vallen en de medaillons voorzien zijn van slechts één putto, lijken de stukken niet goed in elkaar te passen.

Opmerkelijk is een lijntekening van Stolker waarin meerdere putti uit de ontwerpen voor de reliëfs van de Franse kerk opnieuw gebruikt zijn (afb. 44 en 45). Ditmaal zijn vier putti afgebeeld aan weerszijden van een medaillon. De linker putti hebben hun oorspronkelijke attributen, waaronder boeken en een pamflet, behouden. De attributen van de twee rechter putti zijn echter verruild voor schildersattributen. Dat wekt het vermoeden dat het lege medaillon bedoeld is voor het portret van een kunstenaar. Opschriften ontbreken en de uiteindelijke toepassing is niet bekend.

Tekeningen naar grisailles van De Wit uit Paleis op de Dam

De collectie van Boijmans Van Beuningen bevat verder enkele tekeningen die sterk overeenkomen met grisailles van De Wit uit het tegenwoordige Paleis op de Dam. De Wit werd rond 1735 aangesteld om de Vroedschapszaal van dit gebouw, destijds stadhuis, te moderniseren. Nadat zijn ontwerp voor een groot historiestuk werd goedgekeurd, kreeg hij de opdracht om nog dertien grisailles te vervaardigen.³²⁸ De veilingcatalogus van Stolkers kunstcollectie beschrijft drie met wit gehoogde tekeningen van deze grisailles.³²⁹ Er wordt echter niet vermeld of deze door Stolker of door De Wit vervaardigd zijn, waardoor onduidelijkheid blijft bestaan over de toepassing van de lijntekeningen.³³⁰

Op een van de lijntekeningen die op deze ontwerpen gebaseerd is, zijn meerdere putti met een harp afgebeeld (afb. 46). De tekening van Stolker bevindt zich op een klein afgesneden of afgescheurd blad waarop nog slechts een deel van een andere voorstelling met putti zichtbaar is. Het is onduidelijk waar Stolker dit met olie geprepareerde blad voor gebruikt heeft. De voorstelling met de harpspelende putti is gelijkend aan een ontwerp van De Wit dat niet ten uitvoer is gebracht in het stadhuis (afb. 47). De putti met de harp verbeelden waarschijnlijk de Harmonie en zouden

³²⁸ Huisken en Lammertse 1986, p. 50.

³²⁹ Holsteyn 1786, nr. 112 van Kunstboek B op p. 27.

³³⁰ In 1993 ook opgemerkt door Martens. Zie: Martens 1993, nr. 80 op p. 14. Mogelijk zijn de grisailles al in verband gebracht, maar er ontbreekt enige toelichting.

vermoedelijk een médaillon boven een grisaille van Minerva opvullen.³³¹

De andere twee tekeningen van Stolker gaan terug op door De Wit beschilderde friezen die zich in het Paleis onder grisailles van bijbelse voorstellingen bevinden. De met olie geprepareerde bladen van Stolker zijn beide in tweeën gesplitst (afb. 48-51). Het is opvallend dat Stolkers kopieën meer overeenkomsten tonen met de tekeningen die door kunstschilder Hendrik Pothoven (1725-1807) naar de grisailles van De Wit vervaardigd zijn (afb. 53 en 54). Van De Wit is er slechts één ontwerp bekend voor deze grisailles (afb. 52). Mogelijk hebben zowel Pothoven als Stolker zich op andere ontwerpen gebaseerd.

De twee door Stolker nagetekende friezen verbeelden de Naarstigheid en de Matigheid. Uit een achttiende-eeuwse beschrijving kan worden opgemaakt dat de voorstelling met 'een Horologie, een Toom van een Paard en een Boog' de Matigheid weergeeft (afb. 48 en 49).³³² Een grisaille van Jeremia, aan wie een tak van de 'ijverig groeiende' amandelboom verscheen, prijkt boven deze fries.³³³ Een 'Korf met Beyen, een Haan, en een Zeef, het kwaade van het goede scheidende, een Lamp, Pen en Inktkokter' symboliseren de Naarstigheid (afb. 50 en 51).³³⁴

4.3.3 Decoratieschilderkunst: Haringvliet 98

Stolkers interieurdecoraties voor een vertrek in een huis aan het Haringvliet bevatten zowel gehele als gedeeltelijke composities naar De Wit. De plafondschildering, welke gesigeneerd is met 'J. Stolker Pinx 1772', is door Martens in zijn scriptieonderzoek al in verband gebracht met twee werken van De Wit (afb. 58).³³⁵ Het bovendeurstuk, waarin een gehele compositie van De Wit is verwerkt, is niet beschreven. Het vertrek is door Stolker verder verfraaid met behangschelderingen in de stijl van De Moucheron.³³⁶ Volgens Johannes Immerzeel Jr. (1776-1841) waren Stolkers interieurschilderingen 'geestig geordonneerd en met een vlug penseel behandeld'.³³⁷ Tot op heden is verder slechts een kort artikel uit 1948 uit het *Rotterdamsch Jaarboekje* uitsluitend gewijd aan dit pand.³³⁸

³³¹ Er is door de opdrachtgevers echter gekozen voor een afbeelding van het Koggeschip om de scheepvaart mee te symboliseren. Uit een notitie van De Wit op een van deze tekeningen met harpspelende putti blijkt dat hij dit ontwerp voor de Vroedschapszaal heeft vervaardigd, zie: Goossens 2003, p. 27

³³² Jan van Dyk, *Kunst en Historiekundige beschrijving en aanmerkingen over alle de schilderyen op het Stadhuis te Amsterdam*, Amsterdam 1758, nr. 85 op p. 130.

³³³ Huisken en Lammertse 1986, p. 52.

³³⁴ Van Dyk, pp. 129-130. Een grisaille van de als 'maat houdende' omschreven Jozef wordt in het Paleis met deze fries gecombineerd, zie: Huisken en Lammertse 1986, p. 52.

³³⁵ Martens 1993, p. 12.

³³⁶ De behangschelderingen zijn kort beschreven in een onderzoek van interieurhistoricus Richard Harmanni, waarin hij deze in een bredere traditie plaatst, zie: Harmanni 2006, dl. 1, p. 145.

³³⁷ Johannes Immerzeel Jr., *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*, Amsterdam 1843, dl. 3, p. 116.

³³⁸ Het artikel is geschreven door Willem Cornelis Mees, oud-directeur van de voormalige Nederlandse Scheepshypotheekbank die op Haringvliet 98 gevestigd was. Zie: Mees 1941.

Over de opdrachtgever bestaat onduidelijkheid, omdat bewoner Hendrik van der Schelling in 1772 overleed en het pand naliet aan zijn nicht Geertruida van den Hoek.³³⁹ Hendrik was een broer van Pieter van der Schelling (1691-1751), een verzamelaar en onderzoeker van oudheden die door Van Gool bovendien vermeld wordt als liefhebber van het werk van De Wit.³⁴⁰ In het *Rotterdamsch Jaarboekje* wordt vermoed dat de nieuwe eigenaresse van het pand en haar man, koopman Salomon Bosch (1721-1808), de opdrachtgevers zijn. Bosch was de erfgenaam van Pieter van der Schelling en van diens schoonvader, de geschiedschrijver en verzamelaar Cornelis van Alkemade (1654-1737). Indien de erfgenamen van Van der Schelling de opdrachtgevers zijn, betekent dat dat Stolker zijn in 1772 gedateerde interieurdecoraties in een aantal maanden tijd tot stand moet hebben gebracht.

De schilderijen van Stolker bevinden zich in de voorkamer op de eerste verdieping van het pand. Net als de rijkelijk gedecoreerde Maaskamer is de kamer aan de rivierzijde gelegen over de volle breedte van het huis.³⁴¹ De door Stolker beschilderde kamer is verder gedecoreerd met een marmeren schoorsteenmantel met gebeeldhouwde voluten en acanthusbladeren en een geornamenteerde spiegel. Het stucwerk waardoor Stolkers plafondschildering is omgeven, is mogelijk vervaardigd door de achttiende-eeuwse Italiaanse stucwerkers Pietro en Carlo Castoldi. De invloed van De Moucheron is goed zichtbaar in Stolkers behangselschilderingen.³⁴² Deze geven geïdealiseerde landschappen met classicistische architectuur en figuren weer. De Moucheron zette in de eerste helft van de achttiende eeuw een trend met zijn landschapsschilderingen met fantasierijke en parkachtige elementen. Stolker zou deze stijl als een van de laatsten hebben nagevolgd. Opvallend is dat een van de, waarschijnlijk op maat gemaakte, behangselschilderingen is afgesneden.³⁴³ Dit gedeelte is in een latere periode verwijderd voor de plaatsing van een deur.³⁴⁴

Het bovendeurstuk is sterk geïnspireerd op een aquarel, of een variant daarvan, van De Wit (afb. 56). Stolkers lijntekening bevat een vrijwel identieke voorstelling als de aquarel (afb. 55). Er zijn twee kinderfiguren afgebeeld, waarvan de voorste Bacchus voorstelt. Deze heeft een krans van wijnranken om het hoofd en een kelk en een druiventros in de handen. Het andere ventje bespeelt een panfluit. Achter hen zijn een thyrusstaf, een piëdestal, een borstbeeld en een boom afgebeeld. In het bovendeurstuk heeft Stolker de voorstelling aan meerdere zijden uitgebreid, waarschijnlijk om deze te doen passen in het benodigde formaat. Aan de linkerzijde is de boom verlengd en zijn er wijnbladeren aan toegevoegd. Ook heeft Stolker het borstbeeld prominenter weergegeven. Het

³³⁹ Hendrik van der Schelling is begraven op 6 maart 1772 in Rotterdam. Zie: Stadsarchief Rotterdam, DTB Begraven 1770-1779, Rotterdam, archief 9999_21.

³⁴⁰ Van Gool 1751, dl. 2, p. 222.

³⁴¹ Mees 1941, p. 173.

³⁴² Harmanni 2006, dl. 1, p. 145.

³⁴³ Zie de website van het RKD: < <https://rkd.nl/explore/images/64367> > (1 februari 2020).

³⁴⁴ Mees 1941, p. 170.

opvallendst is de toevoeging van de grote omgevallen fruitmand aan de rechterzijde.

De figuurgroepen uit Stolkers plafondschildering gaan terug op meerdere werken van De Wit. In opzet zijn vooral veel overeenkomsten met De Wits *Apollo en de vier seizoenen* uit 1750 (afb. 62).³⁴⁵ De iconografie hiervan is door boekhistoricus Hinke Bakker behandeld in een recente tentoonstellingscatalogus.³⁴⁶ Bakker beschrijft onder andere aan de hand van teksten van iconograaf Cesare Ripa (1560- ca. 1622) hoe aan elke figuurgroep, op Apollo en Diana na, een seizoen kan worden gekoppeld.³⁴⁷ Op zowel de schildering van Stolker als die van De Wit is links onderaan een oudere man in een mantel afgebeeld bij een pot met vuur. Hij zou de Winter symboliseren.³⁴⁸ Ook de vrouwfiguur naast hem met de dode tak in haar hand is vermoedelijk een personificatie van de Winter. Uiterst rechts is op beide schilderingen een, van elkaar verschillende, groep van zwevende putti. Met hun bloemenkransen stellen deze putti de Lente voor. Onder de Lente wordt in De Wits schildering de Zomer gesymboliseerd door de godin Ceres met een sikkel en korenaren.³⁴⁹ Naast haar is een vrouwfiguur met een hoorn des overvloeds afgebeeld, als verwijzing naar de overvloed der aarde.

Stolker heeft zich voor de weergave van de Lente en de Zomer gebaseerd op figuurgroepen uit de *Allegorie op de zegeningen van de Vrede* van De Wit (afb. 63). Van de groep putti die de Lente voorstelt, heeft Stolker het onderste bungelende ventje van De Wit weggelaten. De godin met de fakkel, Ceres, en de figuur met de hoorn des overvloeds komen sterk overeen met de door de Wit centraal geplaatste figuren. Samen met een figuur met een bijenkorf stellen zij waarschijnlijk de Zomer voor in de plafondschildering van Stolker. Op de voorste wolkenpartij aan de linkerzijde zijn twee vrouwfiguren afgebeeld met een grote kruik, een krans van wijnbladeren en een beker. Boven hen zweven twee putti met een thyrsusstaf. Waarschijnlijk symboliseren deze figuurgroepen samen de Herfst. De twee figuren op deze wolkenpartij zijn niet teruggevonden in een werk van De Wit, maar de putti met de staf komen sterk overeen met een tekening uit het Städel Museum (afb. 64).

Alle figuren zijn met hun attributen in Stolkers plafondschildering gemakkelijk herkenbaar als de vier seizoenen.³⁵⁰ Hoewel uit zijn lijntekeningen blijkt dat Stolker vaker figuren van De Wit

³⁴⁵ Dit plafondstuk is in combinatie met een aantal bovendeurstukken vervaardigd in opdracht van burgemeester Pieter van de Poll (1703-1766) voor zijn woonhuis aan de Herengracht 440. Onder de bovendeurstukken bevindt zich ook een grisaille met putti en attributen van Bacchus. Zie: Hinke Bakker, 'Hemelse goden en goddelijke helden- het hele jaar rond op twee plafonds', in: Janrense Boonstra en Guus van den Hout (red.), *In de wolken. Jacob de Wit als plafondschilder*, tent. cat. Amsterdam (Bijbels Museum), 2000, p. 36 en afb. 17 op p. 41.

³⁴⁶ Bakker 2000, pp. 20-44.

³⁴⁷ Bakker heeft bronnen geraadpleegd die De Wit zelf tot zijn beschikking had, waaronder *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands* (Amsterdam, 1644) van Cesare Ripa. Zie: Bakker 2000, p. 21.

³⁴⁸ Bakker 2000, p. 40.

³⁴⁹ Bakker 2000, p. 39.

³⁵⁰ In de database van het RKD wordt de plafondschildering van Stolker aangeduid als *Allegorie op de zakelijke voorspoed*. Zie de website van het RKD < <https://rkd.nl/explore/images/64376> > (1 februari 2020).

combineerde, is het wel opvallend dat hij deze methode gebruikt om een vergelijkbare voorstelling als *Apollo en de vier seizoenen* af te beelden. De schildering in het bovendeurstuk komt immers grotendeels overeen met het voorbeeld, de oorspronkelijke compositie daarvan is slechts uitgebreid. Ondanks dat de kans gering lijkt, is het mogelijk dat Stolker de twee voorste figuren zelf bedacht heeft. Het is opmerkelijk dat het hoofd van de vrouwfiguur met de kruik op de lijntekening afwijkt van de uiteindelijke schildering (afb. 58 en 59). Dit zou kunnen wijzen op een groter creatief aandeel van Stolker. Hoezeer de schildering ook leunt op het werk van De Wit, Stolker heeft verschillende kopieermethoden aangewend in de ontwerpfase van de voorstelling. Het resultaat is een persoonlijke doch duidelijk herkenbare interpretatie van het werk van De Wit. Wellicht beschouwde Stolker zich als een rechtmatige voortzetter van een belangrijke traditie.

Besluit

Ook in zijn werk naar De Wit nam Stolker zowel gehele als gedeeltelijke composities over. Geheel overgenomen voorstellingen werden soms uitgebreid. Opvallend is dat Stolker in zijn lijntekeningen en interieurschilderingen veel verschillende motieven of figuren uit het werk van De Wit combineerde. Het lijkt erop dat deze goed verwisselbaar waren door de attributen aan te passen of door andere figuren met de gewenste attributen te kiezen. Stolker gaat hiermee op een eclectische manier te werk, maar blijft in opzet en uitvoering dicht bij het werk van De Wit. Mogelijk hield dit verband met het decoratieve karakter van interieurschilderkunst als discipline. In Stolkers uitgewerkte tekeningen kregen De Wits motieven weer een andere rol door integratie in het bijwerk.

Conclusie

In een tijd waarin innovatie als een essentiële graadmeter voor artistieke kwaliteit gold, was het misschien moeilijk voor te stellen dat een kunstenaar als Stolker er bewust naar streefde om zich intensief te baseren op bestaande kunstwerken. De afkeuring van zijn werk was in grofweg de eerste helft van de twintigste eeuw nauw verbonden met de voorkeur voor het modernistische concept van originaliteit die geprojecteerd werd op kunsthistorische beschouwingen en analyses. Hierbij was sprake van een sterke hiërarchie tussen het origineel enerzijds en de kopie en de imitatie anderzijds.

In de loop van de eeuw is er echter meer aandacht gekomen voor de verschillende gradaties waarin een kopie en een imitatie zich tot het origineel kunnen verhouden. Hier blijkt immers veel variatie in te bestaan. Ook de technieken waarmee voorstellingen overgenomen zijn, kunnen beschouwd worden als een onderdeel van het artistieke proces. Onder invloed van het postmodernisme is bewustzijn over moderne waardeoordelen ontstaan, wat heeft geleid tot belangstelling voor contemporaine ideeën en kunsttheorieën. Uit vroegmoderne opvattingen blijkt dat de praktijk van imitatie gezien werd als een creatieve activiteit die gepaard ging met bewuste overwegingen. Inventiviteit schulde daarbij in de manier waarop voorbeelden werden nagevolgd en gecombineerd en in het samenstellen van composities.

In deze scriptie is beschreven hoe de kopieer- en imitatiepraktijken van Stolker zich verhouden tot het achttiende-eeuwse concept van originaliteit. Stolkers historiserende portretten, zijn werken naar zeventiende-eeuwse meesters en zijn werken naar en in de stijl van De Wit representeren de drie categorieën waarin het kopiëren en imiteren een essentiële rol speelt. Zowel voorbereidende lijntekeningen en uitgewerkte varianten als de originelen zijn met elkaar vergeleken om een zo volledig mogelijk beeld te schetsen van zijn artistieke praktijk. Tot op heden werd de nadruk vooral gelegd op de documenterende waarde van zijn werk of op de feitelijke onjuistheden die erin te vinden zijn. Een groeiende toegang tot informatie heeft doen vergeten dat correcte gegevens over dateringen of toeschrijvingen in de vroegmoderne tijd minder vanzelfsprekend waren. Zodoende zijn zijn artistieke aspiraties onderbelicht gebleven.

Kennis van kopieertechnieken is van belang om inzicht te krijgen in de veelomvattendheid van de praktijk. De sporen van de door Stolker toegepaste methoden, te weten doorgriffeling, gebruik van transparant papier, kwadrateren en de toepassing van de tegendruk, zijn zichtbaar op lijntekeningen uit de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen. De technieken kennen een lange geschiedenis en maakten deel uit van traditionele atelierpraktijken. Afhankelijk van de wensen van de kunstenaar, de te gebruiken media en de aard van het voorbeeld konden deze worden afgestemd. In het boek *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop* (1999) van

Bambach is gesteld dat kopieermethoden deel kunnen uitmaken van het creatieve proces van de kunstenaar wanneer deze al in de ontwerpfase worden toegepast. Bijvoorbeeld om de compositie van een nieuw kunstwerk mee samen te stellen.

Ook de sociale en culturele context waarin Stolker zijn werk vervaardigd heeft, is belangrijk om een breed beeld te krijgen. Achttiende-eeuwse kopieën en imitaties zijn in de literatuur vaak in verband gebracht met de verslechterde sociaaleconomische positie van kunstenaars en met de artistieke voorkeuren van een selecte groep van kunstverzamelaars. De smaak van deze verzamelaars, die de kunstmarkt grotendeels bepaalden, zou eigentijdse kunstenaars vooral hebben gedreven tot het overnemen van zeventiende-eeuwse beeldmotieven. Het lijkt er echter op dat Stolker met zijn doordachte en intensieve verzamelpraktijken hierin geen passieve positie innam. Zijn zelf vervaardigde kopieën en imitaties vormden een belangrijk onderdeel van zijn kunstcollectie. Er was, ook bij Stolker, de behoefte ontstaan om belangrijke personen in beeld te brengen. Het lijkt erop dat een groeiend nationaal bewustzijn deze historische belangstelling voedde. Het navolgen of kopiëren kan verder met enige voorzichtigheid in verband worden gebracht met een verschuiving in de aandacht van onderwerp naar uitvoering. Ook op internationaal vlak kwam er geleidelijk minder nadruk te liggen op idealisering. Tegelijkertijd bleven gemengde voorkeuren bestaan, zo blijkt uit de populariteit van het werk van Jacob de Wit.

Uit de casestudies blijkt dat Stolkers kopieën en imitaties zich op verschillende manieren verhouden tot originaliteit. Voor zijn historiserende portretten heeft hij bestaande beelden op een eclectische manier samengebracht. De zelfbedachte composities wijzen erop dat de kopieermethoden onderdeel geworden zijn van zijn creatieve ontwerpproces. Hieruit lijkt een getekend portrettype te zijn ontstaan waarmee Stolker zich onderscheidt. Het gaat om portretten waarin figuren doorgaans in een authentieke zeventiende-eeuwse omgeving afgebeeld nabij een raam, een geopend boek en verwijzingen naar hun oeuvre of verdiensten. Deze portretten ogen creatiever dan zijn kopietekeningen naar zeventiende-eeuwse meesters, waarin kopieermethoden zijn ingezet om bestaande composities over te nemen. Door een contourtegendum te produceren, sloeg Stolker het persoonlijke ontwerpproces over. Toch blijkt uit voorbereidende en uitgewerkte tekeningen uit deze categorie dat hij hierbij soms enige wijzigingen aanbracht, bijvoorbeeld door het uitbreiden van composities. Maar ook bij het behoud van bestaande composities speelden de eigen interpretatie en de hand van de kunstenaar een rol.

In zijn werken naar en in de stijl van De Wit ging Stolker dikwijls op een eclectische manier te werk. Figuren en figuurgroepen uit verschillende voorbeelden werden, in al dan niet aangepaste vorm, gecombineerd. Transparant papier leende zich om composities uit te testen en motieven over te nemen en te spiegelen. Met behulp van kwadraatrasters werden samengestelde composities in een ander formaat op een nieuwe drager overgenomen. In zijn interieurschilderingen, en

vermoedelijke ontwerpen daarvoor, blijft de stijl van De Wit desalniettemin duidelijk zichtbaar. Hoewel Stolkers persoonlijke drijfveren voor de verschillende manieren van ontlenen lastig meetbaar blijven, zijn er toch motieven en achtergronden aan te wijzen. Uit de veilingcatalogus van zijn kunstcollectie spreekt in ieder geval een sterke historische belangstelling. Mogelijk wilde Stolker met zijn kopieën en imitaties lof en waardering uiten of poogde hij zich als onderdeel of voortzetter van een traditie te bevestigen. Daarnaast zijn voorbeelden met een satirische inslag bekend. Het lijkt erop dat Stolker met kennis te werk ging en bewuste afwegingen maakte.

Deze scriptie geeft een verdere aanzet tot een manier van kijken naar Stolkers artistieke ambities. Er zijn veel aspecten die meer aandacht verdienen in vervolgonderzoek. Stolker heeft een omvangrijk oeuvre opgebouwd waarvan een groot aantal 'verdwenen' werken herontdekt moet worden. Meerdere lijntekeningen, uitgewerkte kunstwerken en eventuele voorbeelden zijn nog niet met elkaar in verband gebracht. Nieuwe vergelijkingen kunnen meer inzicht geven in zijn manier van ontlenen. Daarnaast is de aandacht voor kopieertechnieken nog altijd beperkt. Bij de bestudering van achttiende-eeuwse kopieën en imitaties is bovendien tot op heden vooral aandacht uitgegaan naar navolgingen van zeventiende-eeuwse genretaferelen. Een kwantitatief onderzoek naar verschillende genres zou meer opheldering kunnen geven over de diversiteit van kopieer- en imitatiepraktijken in de achttiende eeuw. Vroegmoderne kopieën en imitaties kunnen veel inzicht geven in de manier waarop in het verleden over originaliteit gedacht werd. Ze kunnen een spiegel voorhouden en de relativiteit van waardeoordelen aangeven. Bij het interpreteren van kunstwerken blijft altijd het risico bestaan om onjuiste eigenschappen toe te dichten.

Bibliografie

Tentoonstellingscatalogi

Beyer, Jonas, en Thomas Ketelsen (red.), *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2014.

Hout, Guus van den, en Robert Schillemans, *Putti en Cherubijntjes. Het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*, tent. cat. Amsterdam (Museum Amstelkring) 1995.

Huisken, Jacobine, en Friso Lammertse, *Jacob de Wit. De Amsteltitiaan*, uitgave bij tent. Amsterdam (Koninklijk Paleis) 1986.

Jellema, Renske E., *Herhaling of vertaling? Natekeningen uit de achttiende en negentiende eeuw*, tent. cat. Haarlem (Teylers Museum) 1987.

Martens, Caspar, *Jan Stolker (1724-1785). Een herontdekte bundel tekeningen*, uitgave bij tent. Rotterdam (Boijmans Van Beuningen) 1994.

Plomp, Michiel, *Hartstochtelijk verzameld. 18^{de}-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, uitgave bij tent. Haarlem/Parijs (Teylers Museum/Fondation Custodia) 2001.

Boeken

Aono, Junko, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*, Amsterdam 2015.

Bambach, Carmen C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, New York 1999.

Bavelaar, Hestia, *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization*, GlobeEdit 2015.

Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londen 1971.

Bolus-Reichert, Christine, *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885*, Columbus 2009.

Duro, Paul (red.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts. Global Contexts*, Chichester 2015.

Eynden, Roeland van, en Adriaan van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst sedert de helft der XVIII eeuw*, 4 dln., Haarlem 1816-1840. Online geraadpleegd via Resources Huygens ING.

Friedländer, Max. J., *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlijn 1929.

Gouw, Johannes ter, *De Oude Tijd*, Haarlem 1874. Online geraadpleegd via DBNL < https://www.dbnl.org/arch/oud002187401_01/pag/oud002187401_01.pdf > (1 februari 2020).

Haveman, Mariëtte, 'De smederij van Venus', in: Mariëtte Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006, pp. 216-233.

Immerzeel, Johannes Jr., *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*, Amsterdam 1842-1843, 3 dln. Online geraadpleegd via Resources Huygens ING.

Lenep, Jacob van, en Johannes ter Gouw, *Het Boek der Opschriften. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Nederlandsche Volksleven*, Amsterdam 1869. Online geraadpleegd via Google Books < https://books.google.nl/books?id=bxM7AAAAcAAJ&hl=nl&source=gbs_navlinks_s > (1 februari 2020).

Meder, Joseph, *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*, Wenen 1919. Vert. door: Winslow Ames, *The Mastery of Drawing*, New York 1978.

Scholten, Hendrik J., *Musée Teyler à Haarlem. Catalogue raisonné des dessins des écoles Française et Hollandaise*, Haarlem 1904. Online geraadpleegd via Delpher.nl.

Staring, Adolph, *Jacob de Wit, 1695-1754*, Amsterdam 1958.

Stijnman, Ad, *Engraving and Etching 1400 – 2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londen/Houten 2012.

Unger, Daniel M., *Redefining Eclecticism in Early Modern Bolognese Painting: Ideology, Practice and Criticism*, Amsterdam 2019.

Artikelen

Akker, Paul van den, 'Tekeningen op de grond', in: Mariëtte Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006, pp. 142-161.

Akker, Paul van den, 'Het atelier als school', in: Mariëtte Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006, pp. 216-233.

Baarsen, Reinier, 'Art for the interior, the interior as art', in: R. Baarsen, R. te Rijdt en F. Scholten (red.), *Netherlandish Art 1700-1800*, Amsterdam/Zwolle 2006, pp. 7-18.

Bakker, Hinke, 'Hemelse goden en goddelijke helden- het hele jaar rond op twee plafonds', in: Janrense Boonstra en Guus van den Hout (red.), *In de wolken. Jacob de Wit als plafondschilder*, tent. cat. Amsterdam (Bijbels Museum), 2000, pp. 36-43.

Benisovich, Michel N., 'Notes sur Jan Stolker (1724-1785)', *Oud Holland* 61 (1946), pp. 185-196.

Borring, Niels, 'Semi-mechanical transfer methods in Nicolai Abildgaard's drawings', in: Helen Evans en Kimberley Muir (red.), *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper*, Kopenhagen 2015, pp. 118-127.

Cole, Michael, en Mary Pardo, 'Origins of the Studio', in: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/Londen 2005, pp. 1-35.

Deinsen, Lieke van, 'Achter het masker van de Muiderkring: Een nieuw portret voor Roemer Visscher (1547-1620)', *Oud Holland* 131 (2018) nr. 1, pp. 37-56.

Dekker, Nikki den, 'Een bijzonder portret: Stolkers getekende biografie van Jan Six', in: Menno Jonker en Mariella Beukers (red.), *Rembrandt en Jan Six: de ets, de vriendschap*, Amsterdam 2017, pp. 47-52.

Dufais, Nathalie, 'Een bijzondere opdracht. Zestien kopieën in aquarel van Aert Schouman (1710-1792) in opdracht van Cornelis Ploos van Amstel', *RKD Bulletin* (2012), pp. 33-38.

Elen, Albert J., 'Emanuel de Witte pinxit, Jan Stolker delineavit. Documenterende kopietekeningen van geschilderde Hollandse kerkinterieurs', in: Edwin Buijsen, Suzanne Laemers e.a. (red), *Kunst op papier*, Den Haag 2014, pp. 80-91.

Elen, Albert J., 'Onverbloemd kopiïst Jan Stolker en zijn kunsthistorische documentatie', *Delineavit et Sculptavit* 41 (2017), pp. 123-134.

Friedländer, Max. J., 'Artistic Quality: Original and Copy', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78 (1941) nr. 458 (mei), pp. 143-151.

Grijzenhout, Frans, 'Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland, 1660-1800', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, pp. 55-78.

Ketelsen, Thomas, en Michael Venator, 'Der Abklatsch zwischen Berührung und Distanz. Ein Beitrag zu einer Phänomenologie des Selben in der Zeichenkunst', in: Jonas Beyer en Thomas Ketelsen (red.), *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2014, pp. 5-23.

Klinke, Thomas, 'Face to face. Im Kontakt mit Papier', in: Jonas Beyer en Thomas Ketelsen (red.), *Der Abklatsch. Eine Kunst für sich*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2014, pp. 24-31.

Knolle, Paul, 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de "Hollandse" iconografie', *Oud Holland* 98 (1984) nr. 1, pp. 43-52.

Leeflang, Huigen, 'Van ontwerp naar prent. Tekeningen voor prenten van Nederlandse meesters (1550-1700) uit de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit te Leiden', *Delineavit et*

Sculpsit 27 (2003), pp. 2-108.

Löffler, Erik P., 'Jan Stolker after Frans van Mieris I?', *Oud Holland* 121 (2008), pp. 35-39.

Loh, Maria H., 'Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory', *The Art Bulletin* 86 (2004) nr. 3 (september), pp. 477-504.

Mainardi, Patricia, 'The 19th-century art trade: copies, variations, replicas', *Van Gogh Museum Journal* (2000), pp. 63-74.

Mees, Willem C., 'Het koopmanshuis Haringvliet 98', *Rotterdamsch Jaarboekje* 9 (1941), pp. 169-174.

Mühlen Axelsson, Kathleen, 'Transparent papers: A review of the history and manufacturing processes', *Paper History* 20 (2016), pp. 21-30.

Mund, Hélène, 'Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie', *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie* 5 (1983), pp. 19-31.

Niemeijer, Jan W., 'Jan Stolker', in: Th. Laurentius, J.W. Niemeijer en G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, pp. 179-186.

Ploos van Amstel, Cornelis, 'Schets van het leeven en de verrichtingen van den heere Aart Schouman, als konstschilder beschouwd', *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1792), pp. 432-439.

Ploos van Amstel, Cornelis, 'Bericht, wegens een Prentwerk, volgens de Nieuwe Uitvinding van den Heere Cornelis Ploos van Amstel', *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1787), pp. 639-647.

Rijdt, Robert-Jan A. te, "'Een uitnemend geordonneerde en geteekende titel" door Jan Stolker', *Delineavit et Sculpsit* 3 (1990), pp. 28-32.

Sas, Niek C. F. van, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, pp. 83-106.

Schatborn, Pieter, 'Jan Stolker: fantasieportret van Rembrandt in zijn atelier, circa 1770', in S. Craft-Giepmans en A. de Vries (red.), *Portret in portret in de Nederlandse kunst 1550-2012*, tent.cat. Dordrecht (Dordrechts Museum) 2012, p. 182.

Shiff, Richard, 'The Original, the Imitation, the Copy and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France', *Yale French Studies* 66 (1984), pp. 27-54.

Shiff, Richard, 'Originality', in: Robert S. Nelson (red.), *Critical Terms for Art History*, 2^{de} editie, Chicago/Londen 2003, pp. 145-159.

Shiff, Richard, 'Ingemination', in: Paul Duro (red.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts. Global Contexts*, Chichester 2015, pp. 167-185.

Sluijter, Eric Jan, 'Over "rapen" en wedijver in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', *De Zeventiende eeuw* 21 (2005) dl. 2, pp. 267-291.

Spear, Richard E., 'Notes on Renaissance and Baroque Originals and Originality', in: Kathleen Preciado e.a., *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, Studies in the History of Art, vol. 20, Washington, D.C. 1989, pp. 97-99.

Vries, Lyckle de, 'Jan van Gool als kunstcriticus', *Oud Holland* 97 (1983) 4, pp. 266-283.

Vries, Lyckle de, "'De gelukkige Schildereeuw". Opvattingen over de schilderkunst van de Gouden Eeuw in Nederland, 1700-1750', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, pp. 55-78.

Wuestman, Gerdien, 'Een portret van Jan Six van Chandelier?', *Maandblad Amstelodamum* 98 (2011), pp. 147-154.

Overige literatuur

Harmanni, Richard, *Jurriaan Andriessen (1742-1819): 'behangselschilder'* (proefschrift Universiteit Leiden), 4 dln., Leiden 2006.

Martens, Caspar, *Een map met lijntekeningen van Jan Stolker (1724-1785)* (masterthesis Universiteit Utrecht), Utrecht 1993.

Wong, Winnie Won Yin, *After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation. Dafen Village, Shenzhen, China (1989- 2010)* (PhD diss. Massachusetts Institute of Technology), Cambridge 2010.

Wuestman, Gerdien, *De Hollandse schilderschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw* (PhD diss. Universiteit Utrecht), Utrecht 1998.

Veilingcatalogi

Vlg. cat. P. en J. Holsteyn, *Catalogus van een uitmuntende Verzameling van Latynsche, Fransche, doch meest Nederduitsche boeken, in veelerly Wetenschappen, waar in een groot aantal voornaame Werken uitmunten, en onder dezelve eenige verciert met extra fraaije Teekeningen [...] Nagelaten door den Heere Jan Stolker*, Rotterdam 21 november 1785. Online geraadpleegd via Google Books.

Vlg. cat. P. en J. Holsteyn, *Catalogus van eene uitmuntende verzameling gecouleurde- en ongecouleurde teekeningen door en naar de beroemdste meesters, als mede eenige konstige schilderyen [...] nagelaaten door wylen den Heere Jan Stolker*, Rotterdam 27 maart 1786 – 4 april 1786, Lugt nr. 4010. Geraadpleegd via RKD.

Vlg. cat. P. van der Schley e.a., *Catalogus der Teekeningen, Prenten, Schilderyen, Miniaturen, Emailles, Beeldwerken, Gehoogde, Gediepte Edele en andere Steenen, Bas-relieven [...], van wylen den Heer Cornelis Ploos van Amstel, Jac. Cornsz.*, Amsterdam 3 maart 1800. Online geraadpleegd via The Getty Research Institute.

Vlg. cat. wed. Jan Dóll en Zoon, *Catalogus van een fraaije en uitmuntende Bibliotheek [...] Byeen Verzameld en Nagelaaten door den Heere Cornelis Ploos van Amstel*, Amsterdam 24 maart 1800, nr. 165 op p. 197. Online geraadpleegd via Google Books.

Vlg. cat. C. Josi., *Beredeneerde Catalogus der Werken van Rembrandt van Rhyen, en van zyne Leerlingen en Navolgeren, herkomende uit het kabinet van wylen den heer C. Ploos van Amstel, J. Cz.*, Amsterdam 31 juli 1810. Online geraadpleegd via The Getty Research Institute.