

Keers-lichten

**Een onderzoek naar de theorie en praktijk van de weergave van kaarslicht
in Nederlandse nachtstukken**



Miriam Paloni
5983460

Universiteit Utrecht
Masterscriptie Kunstgeschiedenis
(Oude Kunst tot 1850)

Scriptiebegeleider: Prof. Dr. Thijs Weststeijn
Tweede lezer: Dhr. Ingmar Reesing
Datum: 15/07/2020

Abstract

In dit onderzoek staat de vraag centraal wat de theorie en praktijk was van het schilderen van kaarslicht in nachtstukken van Nederlandse schilders die in Italië geweest zijn en in Utrecht werkzaam waren in de periode 1620-1630. Nederlandse schilders waren innovatief in het vertonen van artificiële lichtbronnen in nachtstukken en onderscheidden zich daarmee van andere schilders uit hun tijd. Tot op heden is er geen diepgaand onderzoek uitgevoerd naar de relatie tussen theorie en praktijk van het weergeven van artificiële lichtbronnen in Nederlandse nachtstukken in de periode 1620-1630.

Om een antwoord te geven op de onderzoeksvraag zijn primaire en secundaire bronnen gebruikt om de theorie van het weergeven van kaarslicht in nachtstukken te achterhalen. De primaire bronnen waren kunsttraktaten van twee Italiaanse auteurs, namelijk *Trattato dell'arte della pittura* (1584) van Giovanni Paolo Lomazzo en *De' veri precetti della pittura* (1586) van Giovanni Battista Armenini. De Italiaanse schrijvers doen algemene uitspraken over het weergeven van licht in de schilderkunst en besteden niet veel aandacht aan de manier waarop artificieel licht in taferelen moet worden weergegeven. De auteurs geven in hun traktaten aan dat kleur altijd moet worden weergegeven met de effecten van het licht. Daarnaast schrijven zij dat een schilder kleuren geleidelijk in elkaar over moet laten lopen zonder duidelijk te maken waar een kleur begint en de andere eindigt, opdat geen harde contrasten op het doek ontstaan.

Vervolgens zijn ook twee Nederlandse kunsttraktaten bestudeerd. Het *Schilder-Boeck* (1604) van Karel van Mander en *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* (1678) van Samuel van Hoogstraten. De Nederlandse schrijvers besteden in hun traktaten aandacht aan de weergave van kaarslicht en zijn schaduw. Volgens de auteurs moeten harde contrasten op het doek vermeden worden en moet een schilder bewust zijn van de schaduwen die door kaarslicht ontstaan.

Tot slot is onderzoek gedaan naar de praktijk van het schilderen van kaarslicht. Dit is gedaan door een selectie te maken van nachtstukken met artificieel licht van Nederlandse schilders die in Italië geweest zijn en in de periode 1620-1630 in Utrecht actief waren. Deze regio is gekozen, omdat de voornaamste schilders die nachtstukken vervaardigden met artificieel licht, zoals Van Honthorst en Ter Brugghen, uit Utrecht kwamen en na hun verblijf in Italië zijn de schilders naar Utrecht teruggekeerd. Daarom is Utrecht het uitgangspunt voor dit onderzoek. De periode 1620-1630 is gekozen, omdat dit de bloeiperiode is van het nachtstuk met kunstmatig licht in Nederland. Uit dit onderzoek is gebleken dat de theorie en

de praktijk van het schilderen van nachtstukken met kaarslicht van elkaar verschillen. De auteurs willen door middel van hun kunsttraktaten de schilderkunst bij de vrije kunsten laten horen. Om het gegeven te rechtvaardigen dat de schilderkunst geen ambacht is, willen de schilders in hun traktaten duidelijk maken dat de schilderkunst gebaseerd is op de wetten van de natuur. In theorie was het navolgen van de wetten van de natuur het hoogste doel, maar deze regels waren niet altijd te rijmen met de compositorische keuzes van de schilders. Het feit dat schilders niet vaak de voorschriften van de auteurs navolgen heeft onder andere te maken met de iconografie van de taferelen. Kaarslicht wordt door schilders gebruikt om bepaalde elementen uit de schilderijen extra te belichten en de betekenis van een voorstelling te versterken.

Inhoudsopgave

Inleiding	6
I. Introductie	6
II. Onderzoeksvraag	8
III. Historiografie	8
IV. Theoretisch kader	10
V. Methode	11
VI. Onderzoek doen tijdens de coronapandemie	13
Hoofdstuk 1 – Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini	14
1.1 Inleiding	14
1.2 Giovanni Paolo Lomazzo	15
1.2.1 <i>Trattato dell'arte de la pittura</i>	16
1.2.2 Titelpagina en inleiding van het traktaat	16
1.2.3 Over het licht: de betekenis van het licht	18
1.2.4 De verdeling van het licht	18
1.2.5 Het derde primaire licht	19
1.3 Giovanni Battista Armenini	20
1.3.1 <i>De' veri precetti della pittura</i>	20
1.3.2 Titelpagina en inleiding van het traktaat	21
1.3.3 Over het licht in de schilderkunst	22
1.4 Tussenconclusie	23
Hoofdstuk 2 – Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten	24
2.1 Inleiding	24
2.2 Karel van Mander	25
2.2.1 <i>Het Schilder-Boeck</i>	26
2.2.2 Licht, schaduw en reflectie	27
2.2.3 <i>Keers-lichten</i>	29
2.3 Samuel van Hoogstraten	31
2.3.1 <i>Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt</i>	32
2.3.2 Licht en schaduw	33
2.3.3 Het weergeven van kaarslicht	34
2.4 Tussenconclusie	36
Hoofdstuk 3 – De praktijk: nachtstukken met kaarslicht	37
3.1 Inleiding	37
3.2 Appendix IX: het Nederlandse nachtstuk met artificieel licht	37
3.2.1 De sterkte van kaarslicht en zijn schaduw	37
3.2.2 De afgedekte lichtbron	39
3.2.3 Slagschaduw en reflectie	41
3.2.4 Kleuren bij kaarslicht	44
3.2.5 Het verschil in gebruik van lichtbronnen: <i>Allegorie op het geloof en Melancholia</i>	46
3.3 Tussenconclusie	49

Hoofdstuk 4 – De relatie tussen inhoud en vormgeving in nachtstukken met artificiële verlichting	51
4.1 Inleiding	51
4.2 Christelijke en klassieke thema's	52
4.3 Geluid	52
4.4 Erotiek	54
4.5 Tronies	55
4.6 Studie en meditatie	55
4.7 Restcategorie	57
4.8 Tussenconclusie	57
Conclusie	59
Literatuurlijst	63
Lijst met afbeeldingen	67
Appendix I Titelpagina en inhoudsopgave van <i>Trattato dell'arte de la pittura</i>	69
Appendix II Citaten over het licht uit <i>Trattato dell'arte de la pittura</i>	76
Appendix III Titelpagina en inhoudsopgave van <i>De' veri precetti della pittura</i>	82
Appendix IV Citaten over het licht uit <i>De' veri precetti della pittura</i>	87
Appendix V Titelpagina en inhoudsopgave van <i>Schilder-boeck</i>	89
Appendix VI Citaten over het licht uit <i>Schilder-boeck</i>	93
Appendix VII Titelpagina en inhoudsopgave van <i>Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst</i>	99
Appendix VIII Citaten over het licht uit <i>Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst</i>	106
Appendix IX Nachtstukken met artificiële lichtbronnen, vervaardigd in 1620-1630 door Nederlandse schilders die Italië hebben bezocht	110

Inleiding

I. Introductie

Kaarslicht heeft iets fascinerends. De kleine, flakkerende vlam van kaarsen creëert een intieme, donkere sfeer. In de zeventiende eeuw gebruikten schilders kaarslicht dan ook om intieme taferelen op doek te tonen. Het weergeven van licht is in de schilderkunst altijd beschouwd als een lastige taak voor kunstenaars. Het was voor schilders in de vroegmoderne tijd dan ook een manier om hun virtuositeit te tonen. Schilders deinsden hier niet voor terug: in Nederland werden in de eerste helft van de zeventiende eeuw dan ook honderden nachtstukken vervaardigd.¹ Nachtstukken zijn schilderijen die nachtelijke gebeurtenissen afbeelden die plaatsvinden in donkere ruimtes en die alleen verlicht worden door de maan, sterren of door kunstmatige lichtbronnen.

Belangrijk voor de ontwikkeling van nachtscènes zijn de verschillende reizen die kunstenaars hebben ondernomen. Het was in de zeventiende eeuw namelijk gebruikelijk voor schilders om aan het einde van hun schildersopleiding naar onder andere Italië te reizen.² In Italië konden zij leren van kunstwerken die in de Klassieke Oudheid waren vervaardigd, maar ook van eigentijdse kunstenaars die daar werkzaam waren.

Tot kort voor de aankomst van Utrechtse schilders als Gerard van Honthorst (1592-1656), Hendrick ter Brugghen (1588-1629) en Dirck van Baburen (1595-1624) in Rome, was de beroemde Italiaanse schilder Michelangelo da Merisi (1571-1610), beter bekend als Caravaggio, actief in dezelfde stad. Hij vervaardigde schilderijen met sterke licht-donker contrasten. Caravaggio maakte in zijn werken gebruik van egaal licht, dat hij meestal van een linker- of rechterbovenhoek in de voorstelling liet vallen. Daarnaast toonde de Italiaanse schilder de lichtbron nooit in zijn werken.³ Door gebruik te maken van het zijlicht en zijn lichtbron niet te tonen, kon Caravaggio het licht aanbrengen op de manier die hem het beste leek. De schilder kon zo de juiste effecten creëren.

Caravaggio's manier van schilderen werd door onder andere de bovengenoemde Nederlandse kunstenaars overgenomen. Deze kunstenaars worden 'Caravaggisten' genoemd. Een erg belangrijk verschil echter is dat de Nederlandse schilders de lichtbron wel in hun werken tonen, in tegenstelling tot Caravaggio. De Nederlandse schilders waren innovatief als het gaat om het weergeven van artificiële lichtbronnen, voornamelijk kaarslicht, in nachtstukken. De voornaamste navolgers van Caravaggio uit Italië, Frankrijk en Spanje deden dit niet (met uitzondering van Georges de la Tour (1593-1652), die nooit in Italië is geweest).⁴ Hierdoor onderscheidden de Nederlandse schilders zich van de andere navolgers uit Europa.⁵ De nachtstukken van de Nederlandse schilders werden, eenmaal teruggekomen in hun vaderland, erg gewaardeerd. In de jaren '20 van de zeventiende eeuw kent het

¹ Mirjam Neumeister gaf met haar proefschrift uit 1999 als eerste een overzicht van het nachtstuk met kunstlicht van de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlandse schilderkunst en prentkunst. Hierbij besteedt ze aandacht aan de iconografische aspecten en de lichteffecten van de schilderijen en prenten uit deze eeuwen. In het boek onderzoekt Neumeister naast de ontwikkeling van het Nederlandse nachtstuk in de zestiende en zeventiende eeuw, ook de moraliserende verklaring voor de rijke productie van nachtstukken in prenten in de zestiende eeuw, die als inspiratiebron zouden fungeren voor de beeldmotieven uit de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Zie: Neumeister. *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der Niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und Koloristische Aspekte*. Petersberg: 2003.

² *Utrecht, Caravaggio en Europa*. München: 2018. 52.

³ *Utrecht, Caravaggio en Europa*, 90.

⁴ Voorbeelden hiervan zijn Orazio Gentilisci, (1563-1639), Simon Vouet (1590-1649) en José de Ribera (1591-1652).

⁵ De Franse schilder Georges de la Tour vervaardigde ook nachtstukken met kaarslicht. Hij is echter nooit in Italië geweest en zijn weergave van de kaars verschilt aanzienlijk van de weergave van de Nederlandse schilders. De la Tour volgt meer de Franse schildertraditie. Zie voor een onderzoek naar de verschillen tussen het oeuvre van Caravaggio en De la Tour: Choné, *L'âge d'or du nocturne*. Parijs: 2001. i.h.b. 91-137.

nachtstuk met kunstmatig licht in Nederland een bloeiperiode. Aan deze bloeiperiode kwam rond 1630 een einde.⁶

De fascinatie van schilders voor het licht liep parallel met nieuwe empirische ontdekkingen van natuurwetenschappers die de hemel, de zon en hun werking en weerkaatsing bestudeerden.⁷ Daarnaast werden nieuwe optische en visuele theorieën door onder andere de filosoof René Descartes opgesteld.⁸ Echter, het waren voornamelijk schilders die het licht en zijn weerkaatsing onderzochten. Zij bestudeerden de werking van het licht en de weerkaatsing ervan op objecten, om dit op een correcte manier toe te kunnen passen in hun schilderijen.⁹ De nauwgezette bestudering van het licht is terug te zien in verschillende traktaten over kunst die in de zestiende en zeventiende eeuw verschenen zijn. Een voorbeeld hiervan is het traktaat geschreven door de Italiaanse kunstenaar en schrijver Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), die een van de hoofdstukken uit zijn boek *Trattato dell'arte della pittura* (1584) aan de studie van het licht besteedt.¹⁰ Deze auteur is de eerste kunsttheoreticus die een apart hoofdstuk aan het licht besteedt.¹¹ Hij verdeelt in dit hoofdstuk het licht in zes verschillende categorieën. Naast de studie van het licht geeft Lomazzo aanwijzingen aan schilders over de manier waarop zij met het licht in hun werken om moeten gaan. Twee jaar later verschijnt het werk van de Italiaanse schilder en academicus Giovanni Battista Armenini (1530-1609), *De' veri precetti della pittura* in 1586, waarin hij de theorie van Lomazzo over het licht in de schilderkunst verder uitwerkt.¹² Deze twee auteurs komen uit het Noorden van Italië, waar de eerste nachtstukken met artificiële verlichting vervaardigd werden. De eerste voorbeelden van nachtstukken met kunstmatige verlichting zijn onder andere te vinden in het oeuvre van de Venetiaanse schilders Tintoretto (1518-1594) en Jacopo Bassano (1510-1592).¹³ Dit is mogelijk een reden waarom de auteurs speciale aandacht hebben voor het licht in de schilderkunst. Met hun traktaten nemen de auteurs dan ook een belangrijke positie in. Daarnaast hebben deze auteurs kennis over Nederlandse en Vlaamse kunst, zoals blijkt uit uitspraken uit hun traktaten. Lomazzo geeft zelfs aan in Nederland geweest te zijn.

Ook in Nederland verschenen kunsttraktaten die onder andere het licht behandelen en de manier waarop het weergegeven moet worden. Al in het begin van de zeventiende eeuw, in 1604, publiceerde de schilder Karel van Mander (1548-1606) zijn *Schilder-boeck*.¹⁴ In dit boek beschrijft van Mander het leven en oeuvre van schilders. Naast dit biografisch aspect, zijn in dit boek ook theoretische beschouwingen te vinden. Ook van Mander besteedt aandacht aan het licht in de schilderkunst, in het bijzonder over kaarslicht, en doet hier interessante uitspraken over. Ruim een halve eeuw later verscheen ook het schildertraktaat *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* van Samuel

⁶ Utrecht, *Caravaggio en Europa*, 62.

⁷ Choné, *L'âge d'or du nocturne*. Parijs: 2001. 128.

⁸ Snyder, *Eye of the beholder. Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*. New York, 2015. 6. Voor meer informatie over optische vernieuwingen in de schilderkunst, zie Snyder, *Eye of the beholder* (2015). In dit boek beschouwt Laura J. Snyder optische onderzoeken van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder Johannes Vermeer en de autodidactische natuurwetenschapper Antoni van Leeuwenhoek.

⁹ Schalcken: *Kunstenaar van het verleiden*. Dordrecht: Dordrechts Museum, 2015. 68.

¹⁰ Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo, milanese pittore, diviso in sette libri, ne'quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*. Milaan: 1584.

¹¹ Barash, "Licht en Farbe in der Italienischen Kunsttheorie des Cinquecento." *Rinascimento* 11(1960), 159.

¹² Armenini, *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: 1587.

¹³ Nicolson en Vertova, *Caravaggism in Europe*. Turijn: 1990. 25.

¹⁴ Van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst De Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen. Daer Nae in Dry Deelen T'leven Der Vermaerde Doorluchtighe Schilders Des Ouden, En Nieuwen Tyds. Eyntlyck D'uitlegghinghe Op Den Metamorphoseon. Oock Daerbeneffens Uutbeeldinghe Der Figueren*. Utrecht: 1969.

van Hoogstraten, dat in zijn sterftejaar werd gepubliceerd, in 1678.¹⁵ Zoals hij in zijn traktaat beschrijft, bestudeerde Van Hoogstraten zelf de werking van het licht in zijn schilderatelier, door een donkere ruimte met slechts een kaars te verlichten en de schaduwen die gecreëerd werden te analyseren.¹⁶

II. Onderzoeksvraag

Naar het specifieke onderwerp van kaarslicht als lichtbron is weinig onderzoek gedaan en dit onderwerp staat in geen van de publicaties uit de historiografie centraal (zie III). Echter, kaarslicht werd door Nederlandse schilders vaak weergegeven. Dit was uitzonderlijk en hiermee onderscheidden de schilders zich van andere navolgers van Caravaggio. In dit onderzoek staat daarom de weergave van kaarslicht centraal en zal worden onderzocht op welke manier kaarslicht, dat tot de negentiende eeuw de voornaamste bron van verlichting was, werd ingezet in schilderijen.

De centrale vraag in dit onderzoek is: ‘Wat was de theorie en praktijk van het schilderen van kaarslicht in nachtstukken van Nederlandse schilders die in Italië geweest zijn en in Utrecht werkzaam waren in de periode 1620-1630?’. Deze regio is gekozen, omdat de voornaamste schilders die nachtstukken vervaardigden met artificieel licht, zoals Van Honthorst en Ter Brugghen, uit Utrecht kwamen. Na hun verblijf in Italië zijn de schilders naar Utrecht teruggekeerd. Daarom is Utrecht het uitgangspunt voor dit onderzoek. De periode 1620-1630 is gekozen, omdat dit de bloeiperiode is van het nachtstuk met kunstmatig licht in Nederland.¹⁷ Van de vier traktaten die besproken zullen worden, zijn die van Lomazzo, Armenini en Van Mander vóór de periode 1620-1630 geschreven en die van Van Hoogstraten erna. Dit wil zeggen dat de aanwijzingen die Samuel van Hoogstraten geeft niet door schilders in overweging genomen konden worden. Het traktaat van Van Hoogstraten kan echter gezien worden als de neerslag van mondelinge discussies in schildersateliers. Dit traktaat zal dus gebruikt worden om de periode 1620-1630 te bestuderen.

Om de hoofdvraag te beantwoorden zijn vier deelvragen opgesteld. Elke deelvraag zal in een apart hoofdstuk behandeld worden.

Deelvraag 1: Wat schrijven Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini over het weergeven van kaarslicht in hun kunsttraktaten?

Deelvraag 2: Wat schrijven Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten over het weergeven van kaarslicht in hun kunsttraktaten?

Deelvraag 3: In hoeverre zijn de aanwijzingen uit de traktaten terug te zien in de nachtstukken met kunstmatig licht vervaardigd door Nederlandse schilders in Utrecht in de periode 1620-1630?

Deelvraag 4: In hoeverre zijn vorm en inhoud op elkaar afgestemd in de nachtstukken met kunstmatig licht vervaardigd door Nederlandse schilders in Utrecht in de periode 1620-1630?

III. Historiografie

Onderzoek naar Nederlandse Caravaggisten is in de kunstgeschiedenis nauw verbonden met onderzoek naar Caravaggio, waarbij gezichtsuitdrukkingen en dramatische effecten in caravaggistische werken vaak een centrale stelling innemen. Erg belangrijk onderzoek naar Caravaggio en zijn navolging in Europa is gedaan door de Britse kunsthistoricus Benedict

¹⁵ Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbeare werelt*. Rotterdam: 1678.

¹⁶ *Schalcken: Kunstenaar van het verleiden*, 75.

¹⁷ *Utrecht, Caravaggio en Europa*, 62.

Nicolson (1914-1978). Nicolson heeft een aanzienlijke bijdrage geleverd aan de kennis over Caravaggistische kunstenaars. Tijdens zijn leven heeft hij foto's verzameld van caravaggistische werken uit het begin van de zeventiende eeuw. Dit heeft geresulteerd in drie grote volumes (1979) met werken van voornamelijk Franse en Nederlandse Caravaggisten.¹⁸ Deze publicatie vormt de basis voor veel van het latere onderzoek naar Caravaggio en schilders die op zijn wijze werken.

Er zijn in de afgelopen jaren ook verschillende tentoonstellingen geweest met Caravaggio en zijn volgers als onderwerp. In de tentoonstellingscatalogus *Sinners & Saints. Darkness and Light* (1998) van het North Carolina Museum of Art wordt kort ingegaan op de verschillende belichtingen die Caravaggisten toepasten.¹⁹ De toepassing van kunstmatige verlichting door Nederlandse Caravaggisten wordt echter niet behandeld. Zo staat ook in de tentoonstelling *Caravaggio and his world. Darkness & Light* (2004), van de Art Gallery of New South Wales Caravaggio centraal, zijn weergave van licht en schaduw en de invloed die hij heeft gehad op de Europese kunst.²⁰ Nederlandse Caravaggisten worden meer op de achtergrond geplaatst.

De meest recente tentoonstelling over Nederlandse Caravaggisten is *Utrecht, Caravaggio en Europa*, die gehouden werd in het Centraal Museum van Utrecht in 2018, en later in de Alte Pinakothek in München, in 2019.²¹ In deze tentoonstelling stonden de drie Utrechtse schilders Baburen, Honthorst en Ter Brugghen centraal. De diverse schilderwijzen van de Utrechtse schilders werden in deze tentoonstelling benadrukt. De centrale vraag in deze tentoonstelling was op welke manier de Nederlandse schilders zich onderscheidden van andere Caravaggisten en of zij als typisch Nederlands herkenbaar waren.²²

Onderzoek naar de weergave van het licht in schilderijen in meer algemene zin werd door Wolfgang Schöne gedaan, in 1954. In zijn boek *Über das Licht in der Malerei* gaf Schöne een overzicht van verschillende verschijningsvormen van het licht in de schilderkunst van de Middeleeuwen tot de negentiende eeuw.²³ De auteur maakte onderscheid tussen vier functionele typologieën van licht in de schilderkunst: natuurlijk licht, kunstmatig licht, "heilig" licht en neutraal licht. Zijn theorie werd tegengesproken door vele kunsthistorici, waaronder Hans Sedlmayr (1896-1984).²⁴ Sedlmayr beargumenteerde dat de interpretatie van kunstwerken moest worden ondersteund door de theologie en door de betekenis van het licht. Hij stelde dat de categorieën van Schöne moeilijk toepasbaar zijn, omdat ze veel dingen niet kunnen verklaren, waaronder de spirituele betekenis van kunstwerken.²⁵

Naast onderzoek naar de schilderijen zelf, is ook onderzoek gedaan naar kunsttraktaten. In 2014 verscheen het boek *Light and Shade in Dutch and Flemish Art* van Ulrike Kern.²⁶ In dit boek analyseert Kern de concepten en principes van licht en schaduw in de zeventiende en vroege achttiende-eeuwse traktaten en schilderijen. In haar boek onderzoekt Kern kunstliteratuur en doet zij een filologische studie van lichtgerelateerde termen in eigentijdse kunsttraktaten. De concepten uit de kunstliteratuur worden geïllustreerd door geselecteerde kunstwerken, die twee eeuwen beslaan, met een breed scala aan genres.

¹⁸ Nicolson, *The International Caravaggesque Movement. List of pictures of Caravaggio and his followers through Europe from 1590 to 1650*. Oxford: 1979.

¹⁹ *Sinners & Saints. Darkness and Light: Caravaggio and His Dutch and Flemish Followers*. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1999.

²⁰ *Darkness & Light: Caravaggio and his world*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003.

²¹ *Utrecht, Caravaggio en Europa*.

²² *Utrecht, Caravaggio en Europa*, 16.

²³ Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlijn: 1954.

²⁴ Sedlmayr, "Bemerkungen zu Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei." *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München* 5 (1959): 31.

²⁵ Choné, *L'âge d'or du nocturne*, 9.

²⁶ Kern, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*. Turnhout: 2014.

Vervolgens publiceerde Hessel Miedema (1929-2019) in 2017 het boek *Theorie en praktijk. Teksten over de schilderkunst in de Gouden Eeuw van de Noordelijke Nederlanden*.²⁷ Dit is een overzichtsboek van de in het Nederlands geschreven kunstliteratuur uit de zeventiende eeuw en gaat niet specifiek over de weergave van het licht. In dit boek heeft Miedema geen afbeeldingen opgenomen. Hij schrijft: ‘kunsttheorie bestaat uit tekst. [...] de keuze van afbeeldingen die een en ander hadden moeten demonstreren [zou] altijd van (mijn) interpretatie afhankelijk zijn geweest zonder dat we zeker zouden kunnen zijn dat wat afgebeeld is de werkelijke bedoeling van de tekst weergeeft.’²⁸ Hij staat dus niet achter de keuze van Kern om zelf de theorie te illustreren aan de hand van eigentijdse schilderijen. Ik zal net als Kern voorbeelden van nachtstukken met kunstmatige verlichting zoeken bij regels die in kunsttraktaten te vinden zijn. De keuzes zullen wel van mijn interpretatie afhankelijk zijn, maar ik zal zo objectief mogelijk naar de traktaten en de schilderijen proberen te kijken, om te zien in welke mate de theorie en praktijk overeenkomen.

Aan de hand van dit overzicht wil ik aangeven dat er nog niet voldoende onderzoek is gedaan naar het weergeven van kaarslicht in de Nederlandse schilderkunst. De diverse tentoonstellingen benadrukken wel de verschillende lichteffecten die door Caravaggisten gebruikt werden, maar gaan wanneer het gaat om Nederlandse schilders niet de diepte in. In de recente tentoonstelling *Utrecht, Caravaggio en Europa* werd wel uitgebreid onderzoek gedaan naar de Nederlandse schilders, maar niet specifiek naar hun omgang met artificiële verlichting. De weergave van artificieel licht door Nederlandse schilders zal in deze scriptie centraal staan. Uit de beknopte historiografie blijkt daarnaast dat oudere auteurs ofwel naar de theorie (Kern, Miedema), of naar de praktijk hebben gekeken (Nicolson, Schöne). In dit onderzoek wil ik deze onderwerpen en perspectieven combineren, om een zo volledig mogelijk beeld te verschaffen van kaarslicht in de Nederlandse schilderkunst in de periode 1620-1630.

IV. Theoretisch kader

Het is ingewikkeld schilderijen uit een ander tijdperk goed te kunnen interpreteren, als hedendaagse toeschouwer. Om dit goed te kunnen doen, moet het begrippenapparaat waarmee de zeventiende-eeuwse schilder en zijn publiek oordeelden over kunst worden gereconstrueerd. Kunsthistoricus Michael Baxandall beschouwde de schilderkunst als de spiegel van de alledaagse ervaringswereld en sprak van de zogenaamde ‘period eye’.²⁹ Dat is een concept waarmee onderzocht wordt op welke manier kunstenaars en hun werken functioneerden in hun oorspronkelijke sociale, commerciële en religieuze context. Het tracht de mentale en visuele uitrusting te reconstrueren die op kunstwerken op een bepaalde plaats en tijd is toegepast en de sociale handelingen en culturele praktijken die de aandacht voor visuele vorm binnen een bepaalde cultuur vormen. In het boek *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style* (1972) doet Baxandall

²⁷ Miedema, *Theorie en praktijk. Teksten over schilderkunst in de Gouden Eeuw van de Noordelijke Nederlanden*. Hilversum: 2017.

²⁸ Ibid., 6.

²⁹ Dit boek werd onder andere door de socioloog Pierre Bourdieu en antropoloog Clifford Geertz gewaardeerd. (Zie Bourdieu en Delsaut. "Pour une sociologie de la perception." *Actes de la recherche en sciences sociales* 40(1981)1: 3-9. En: Geertz, "Art as a Cultural System." *Modern Language Notes* 91(1976): 14-73.) Terwijl de kunsthistoricus (tevens docent van Baxandall) E.H. Gombrich, de ‘period eye’ een glibberige nieuwe versie van de *Zeitgeist* vond, een idee dat Gombrich verafschuwde. Marxistische kunsthistorici als T.J. Clark bekritiseerden het boek, omdat het zich niet bezighield met kwesties van klasse, ideologie en macht. Langdale, "Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye." *Art History* 21(1998)4: 479-480.

onderzoek naar (de ervaring van de) vijftiende-eeuwse Italiaanse schilderkunst.³⁰ In *Painting and experience* koppelt Baxandall cultuurhistorische gegevens aan de praktijk van vijftiende-eeuwse schilders om aan te tonen op welke wijze kunstenaars in wilden spelen op de veranderende eisen van hun klanten. In dit boek betoogt de auteur dat de perceptie, de cognitieve vaardigheden en de manier van kijken van de welgestelde kooplieden die schilderijen bestelden sterk werden beïnvloed door hun dagelijkse ervaringen en door routinepraktijken zoals sociale dansen of het bijwonen van een preek: ‘A Quattrocento man handled affairs, went to church, led a social life; from all of these activities he acquired skills relevant to his observation of painting.’³¹

Vervolgens schrijft Baxandall: ‘The beholder must use on the painting such visual skills as he has, very few of which are normally special to painting, and he is likely to use those skills his society esteems highly. The painter responds to this; his public's visual capacity must be his medium.’³² Baxandall heeft het bijvoorbeeld onder andere over bepaalde gebaren of houdingen in de Italiaanse renaissance die geassocieerd werden met beschaafdheid of onbeleefdheid. Deze sociaal-culturele factoren, die deel uitmaken van de alledaagse ervaringswereld van een vijftiende-eeuwse toeschouwer, bepalen de manier waarop of de mate waarin een toeschouwer een kunstwerk begrijpt. Het is volgens Baxandall daarom van belang onderzoek te doen naar de manier waarop kunstwerken in hun oorspronkelijke religieuze, culturele en sociale context functioneerden en gezien werden. De auteur legde de nadruk op de wijze waarop de waarneming van een kunstobject werd gestuurd door opleiding, alledaagse praktijken en bepaalde culturele kennis. Baxandall theoretiseerde dat mensen binnen een cultuur ervaringen en denkwijzen delen die van invloed zijn op de wijze waarop zij beelden waarnemen. Deze gemeenschappelijke ideeën bepalen ook welke visuele kwaliteiten mensen aantrekkelijk vinden. Baxandall's concept van de ‘period eye’ is dus gebaseerd op de vooronderstelling dat eigentijdse toeschouwers en kunstenaars bepaalde vaardigheden bezitten die helpen bij het begrijpen van kunstwerken.

Hoewel deze theorie enigszins verouderd is, door de grote nadruk op de context en minder op het kunstwerk zelf, kan deze toegepast worden bij het onderzoeken van de theorie en praktijk van de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. In deze scriptie zal daarom getracht worden de schilderijen met een ‘period eye’ te onderzoeken. Er zal onderzocht worden wat er in kunsttraktaten over het weergeven van kaarslicht in de schilderkunst geschreven wordt, welke regels en aanwijzingen worden gegeven. Vervolgens zal, aan de hand van schilderijen, onderzocht worden op welke manier (en of) kunstenaars op deze traktaten reageren, om te begrijpen op welke wijze deze tot stand zijn gekomen. Traktaten kunnen een geschreven neerslag zijn van oudere schilderpraktijken, die eerder alleen in de mondelinge traditie werden bediscussieerd. Daarom wordt ook het traktaat van Samuel van Hoogstraten bestudeerd.

V. Methode

In dit onderzoek staan voornamelijk primaire bronnen centraal, namelijk traktaten uit de zestiende en zeventiende eeuw en schilderijen. De methodes van dit onderzoek bestaan uit een combinatie van Close Reading van kunsttraktaten en de visuele analyse van nachtstukken met kaarslicht, waarop de argumentatie voortbouwt. Zowel Italiaanse als Nederlandse kunsttraktaten worden behandeld, om de schilderijen binnen hun artistieke context te plaatsen. Het analyseren van deze contemporaine teksten kan helpen bij het begrijpen van de

³⁰ Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: 1972.

³¹ *Ibid.*, 40.

³² *Ibid.*

te bestuderen nachtstukken. Deze methode sluit aan bij de theorie van Baxandall. De bevindingen zullen worden onderbouwd en aangevuld door secundaire literatuur.

De opzet van de scriptie is als volgt:

1. In hoofdstuk 1 zullen de traktaten van de Italiaanse Giovanni Paolo Lomazzo en Giovan Battista Armenini onderzocht worden. Er zal kort ingegaan worden op de levens van de auteurs, waarna de traktaten uitvoerig worden geanalyseerd op wat geschreven wordt over het weergeven van kaarslicht in de schilderkunst.
2. Hetzelfde zal in hoofdstuk 2 worden gedaan met de traktaten van Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten. Dit vormt het eerste deel van de scriptie, dat gericht is op de theorie van de schilderkunst.
3. Het tweede deel van de scriptie richt zich op de schilderpraktijk. In hoofdstuk 3 zullen nachtstukken waarop kaarslicht wordt weergegeven onderzocht worden van Nederlandse schilders die in de periode 1620-1630 in Utrecht actief waren. Om dit te kunnen doen heb ik een appendix samengesteld met schilderijen van schilders die in Italië zijn geweest, en in de periode 1620-1630 in Utrecht werkzaam waren. Deze periode is de bloeiperiode van het nachtstuk met kunstmatig licht in Nederland.³³ De keuze om alleen schilderijen te onderzoeken van schilders die in Italië geweest zijn, is gemaakt omdat dit duidt op een grotere waarschijnlijkheid dat deze kunstenaars in aanraking zijn geweest met zowel de Italiaanse als de Nederlandse theorie van de schilderkunst. Met behulp van het boek *Caravaggism in Europe* van Benedict Nicolson en de digitale afbeeldingsbank van het RKD heb ik een selectie gemaakt van 53 kunstwerken die in aanmerking komen met de bovengenoemde eisen.³⁴ Nachtstukken met artificiële verlichting waarvan de datering onzeker was, zijn toch opgenomen in de appendix. Dit was vaak het geval bij schilderijen van Van Honthorst (zie appendix IX). Schilderijen waarbij geen duidelijk aanwijsbare lichtbron aanwezig is, zijn buiten beschouwing gelaten. Werken die een afgeschermd lichtbron tonen, maar waarvan onzeker is om welke bron het gaat zijn wel opgenomen. In dit hoofdstuk zal aan de hand van de waarnemingen uit de voorgaande hoofdstukken worden gereflecteerd in hoeverre de aanwijzingen die in de kunsttraktaten worden gegeven terug te vinden zijn in de geselecteerde werken.
4. In hoofdstuk 4 zal dieper en op een analytische manier op de schilderijen uit appendix IX ingegaan worden. De centrale vraag in dit hoofdstuk is in hoeverre vorm en inhoud van nachtstukken met artificiële verlichting op elkaar inspelen. Dit zal gedaan worden, omdat de keuze om kunstlicht weer te geven in veel gevallen niet slechts een picturale overweging was, maar onder meer gemotiveerd was door de thematiek van het schilderij.
5. In mijn conclusie zal ik een korte samenvatting geven van alle hoofdstukken en zal ik een antwoord worden gegeven op de hoofdvraag. Daarnaast zal ik reflecteren op het gebruikte theoretisch kader.
6. Tot slot volgen negen appendices. De eerste appendix is de vertaalde titelpagina en volledige inhoudsopgave van de *Trattato dell'arte de la pittura* van Lomazzo. De tweede appendix bevat belangrijke citaten uit de *Trattato* over het licht in de schilderkunst. Appendix drie en vier zijn gelijk aan de eerste twee, maar hebben betrekking tot het traktaat van Armenini. Hetzelfde geldt voor appendix vijf, zes

³³ *Utrecht, Caravaggio en Europa*, 62.

³⁴ Ik had ook gebruik willen maken van de digitale fototheek van het NIKI in Florence, maar deze was wegens technische redenen tijdelijk niet raadpleegbaar. Mijn selectie schilderijen zal onder andere om deze reden niet volledig zijn.

(Karel van Mander) en zeven en acht (Samuel van Hoogstraten). De negende appendix bevat de nachtstukken van Nederlandse schilders waarop kunstmatige lichtbronnen worden weergegeven.

VI. Onderzoek doen tijdens de coronapandemie

De uitbraak van het corona-virus leidde tot ongekende maatregelen. Om de uitbraak tegen te gaan werden in maart 2020 onder andere universiteiten, musea en bibliotheken gesloten. Dit heeft verschillende gevolgen gehad voor mijn onderzoek.

Ten eerste was niet alle literatuur meer beschikbaar. De universiteitsbibliotheek van Utrecht bood studenten toch de mogelijkheid literatuur te lenen, door deze op te sturen. Toch was niet alle literatuur raadpleegbaar. Zo heb ik de vertaling van het leergedicht van Karel van Mander door Hessel Miedema niet kunnen lenen.³⁵ Voordat de bibliotheken sloten, had ik enkele foto's genomen van het boek, waardoor in hoofdstuk 2 wel enkele vertalingen van de tekst van Karel van Mander zijn opgenomen. Bij het analyseren van het traktaat van Van Mander had deze gehele publicatie mij zeker kunnen helpen. Daarnaast waren ook de belangrijkste kunsthistorische bibliotheken van Nederland gesloten, het Nederlands Kunsthistorisch Instituut in Den Haag en de bibliotheek van het Rijksmuseum. Het is niet mogelijk geweest boeken uit deze bibliotheken te lenen. Tijdens deze tijd heb ik echter een grote bereidheid ervaren van zowel docenten als diverse kunsthistorici als het ging om het verschaffen van literatuur. Deze mensen dank ik dan ook zeer.

Wat betreft de schilderijen is het lastiger geweest. Ik had graag enkele schilderijen, die in hoofdstuk 3 besproken zullen worden, zelf gezien. In musea uit Nederland is een aantal werken te zien en daarnaast was ik van plan naar Londen te gaan, om drie werken van Gerard Van Honthorst te bestuderen. Deze reizen zijn niet doorgegaan door de sluiting van musea en het advies van het kabinet om niet te reizen. De visuele analyse is nu gedaan op basis van digitale afbeeldingen, waarvan enkele zwart-wit zijn. Aangezien de schilderijen die besproken worden donkere werken zijn, was het belangrijk deze in het echt te zien. Op deze manier kon een betere analyse gedaan worden van bijvoorbeeld de schaduwwerking. Gelukkig waren de vier kunsttraktaten die ik moest bestuderen wel online beschikbaar. Het onderzoek naar deze primaire bronnen is dus niet komen te vervallen.

³⁵ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const.* Utrecht: 1973.

Hoofdstuk 1 - Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini

In dit hoofdstuk zal onderzocht worden wat Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) en Giovanni Battista Armenini (1533-1609) over het licht schrijven in hun kunsttraktaten.

1.1. Inleiding

In de jaren '80 van de zestiende eeuw publiceren de schilders en schrijvers Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini kunsttraktaten waarin zij schilders richtlijnen geven voor het praktiseren van de schilderkunst. Zij schrijven over de belangrijkste aspecten van de schilderkunst en geven aan op welke manier schilders perspectief, licht en kleur weer moeten geven. Deze schrijvers en schilders bevinden zich in eenzelfde culturele context. In deze traktaten spreken zij ook hun waardering uit voor schilders als Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Rosso Fiorentino (1495-1540), Polidoro da Caravaggio (1492-1543) en Antonio da Coreggio (1489-1534). Nieuwe inzichten na Michelangelo worden door de auteurs betreurd.³⁶ Deze nieuwe inzichten in de schilderkunst zouden het verval van de schilderkunst betekenen. Caravaggio behoorde onder andere tot de schilders die op de nieuwe manier schilderden. Om iets aan deze situatie te doen, besloten de schilders hun traktaten te schrijven.

In dit hoofdstuk zullen de twee Italiaanse traktaten onderzocht worden. Het gaat om de *Trattato Dell'arte De La Pittura* (1584) en *De' veri precetti della pittura* (1586) van respectievelijk Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini. Beiden waren naast schrijvers ook schilders. Dit is van groot belang, omdat het aangeeft dat zij datgene waarover zij schreven in praktijk konden brengen. Lomazzo en Armenini schreven beiden over licht in de schilderkunst, waarmee ze een bijzondere positie innamen. De twee schilders waren afkomstig uit het Noorden van Italië, waar de eerste nachtstukken met artificiële belichting geproduceerd werden.³⁷ Wellicht besteden de twee auteurs daarom meer aandacht aan het licht. Lomazzo is daarnaast de eerste auteur die over kunst schrijft die een afzonderlijk hoofdstuk maakte over het licht.³⁸

De leidende vraag in dit hoofdstuk is: 'wat schrijven Lomazzo en Armenini over (kaars)licht in hun traktaten?' Als eerste zal naar Lomazzo gekeken worden, aangezien zijn traktaat het eerst verscheen. Er zal een korte schets van zijn leven gegeven worden en vervolgens zal worden ingegaan op zijn traktaat en uitspraken over het licht in eigentijdse kunst. Hetzelfde zal gedaan worden met het leven en traktaat van Armenini. Tot slot zal gekeken worden naar overeenkomsten of verschillen tussen de twee traktaten, met betrekking tot het licht in de schilderkunst.

De traktaten van Lomazzo zijn vaak aangehaald en geraadpleegd door eigentijdse kunstenaars en dilettanten.³⁹ Ook kunsthistorici zien het belang van de traktaten van Lomazzo. In de twintigste eeuw brachten kunsthistorici zoals Erwin Panofsky en Gerald Ackerman Lomazzo en zijn traktaten weer aan het licht.⁴⁰ Daarnaast is Lomazzo in de laatste jaren uitvoeriger onderzocht. Zo verscheen in 2013 een Engelse vertaling van *Idea del*

³⁶ Lomazzo, *Trattato*, 31, 615; 'Ma che vad'io con tante parole mostrando le miserie et i danni c'ha patito e patisce questa nobilissima arte, [...] poichè, in spazio di meno di cinquat'anni si è veduta declinare.' Armenini, *De' veri precetti*, 12-13.

³⁷ Choné, *L'âge d'or du nocturne*, 126.

³⁸ Barash, "Licht Und Farbe," 159.

³⁹ Ackerman, "Lomazzo's Treatise on Painting," *The Art Bulletin* 49(1967)4: 317.

⁴⁰ Voor belangrijke publicaties zie Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*. Berlijn: 1975.; Ackerman, *The structure of Lomazzo's treatise on Painting*, Princeton: 1964.; Lomazzo en Klein, *Idea Del Tempio Della Pittura*. Florence: 1974.; Lomazzo en Ciardi, *Scritti sulle arti*. Florence: 1973.

Tempio della Pittura, geschreven door dr. Jean Julia Chai.⁴¹ Ook verscheen in 2017 het proefschrift *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato Dell'arte Della Pittura: Color, Perspective and Anatomy* van Barbara Tramelli, waarin zij het traktaat van Lomazzo uitvoerig bestudeert.⁴² In dit boek onderzoekt de auteur drie gebieden van de schilderkunst waar Lomazzo over schrijft: kleur, perspectief en anatomie. Haar boek is het meest uitgebreide onderzoek naar de *Trattato* en zal in deze scriptie veelvuldig worden gebruikt. In haar onderzoek bespreekt Tramelli het licht in relatie tot kleur. In mijn onderzoek zal echter meer nadruk gelegd worden op de weergave van artificieel.

Naar het traktaat van Giovanni Battista Armenini is minder onderzoek gedaan. In tegenstelling tot veel traktaten uit de Renaissance, kwam de vertaling van *De' veri precetti della pittura* relatief laat. In 1977 verscheen de Engelse vertaling van het traktaat, verzorgd door Edward J. Olszowski.⁴³ Vervolgens werd in 1988 ook het Italiaanse origineel in een nieuwe editie uitgebracht, door Marina Gorreri.⁴⁴

1.2. Giovanni Paolo Lomazzo

Giovanni Paolo Lomazzo werd geboren in 1538, in de buurt van Milaan.⁴⁵ Hij stierf op 27 januari 1592.⁴⁶ Gedurende de eerste periode van zijn leven was Lomazzo een actieve schilder, dichter, theoreticus en schrijver in Milaan.⁴⁷ Hij kreeg als opdracht een belangrijke reeks fresco's te vervaardigen, zowel in Milaan als in nabijgelegen steden.⁴⁸ Lomazzo schrijft zelf dat hij leerling is geweest van de schilders Gaudenzio Ferrari (ca. 1475-1546) en later van Giovanni Battista della Cerva (1515-1580).⁴⁹ Lomazzo's leertijd duurde tot 1559, tot zijn eenentwintigste levensjaar.⁵⁰ Zelf heeft Lomazzo ook een leerling gehad, Giovanni Ambrogio Figino (1553-1608).⁵¹

In 1562 ondernam Lomazzo een lange reis naar verschillende steden. Hij vond het van belang om veel kunstwerken zelf te zien en te bestuderen. Ook vond Lomazzo het belangrijk om de klassieke oudheden te onderzoeken. Om deze reden is hij ook in Rome geweest. Daarnaast heeft Lomazzo ook Messina, Florence, Napels en Turijn bezocht. In zijn boek *Rime* geeft Lomazzo tevens aan in de Nederlanden geweest te zijn.⁵² Kunsthistorici

⁴¹ Lomazzo en Chai. *Idea of the Temple of Painting*. Pennsylvania: 2013.

⁴² Tramelli, Barbara. *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato Dell'arte Della Pittura: Color, Perspective and Anatomy*. Boston: 2017.

⁴³ Armenini en Olszowski, *On the True Precepts of the Art of Painting*. New York: 1977.

⁴⁴ Armenini en Gorreri, *De' veri precetti della pittura*. Turijn: 1988.

⁴⁵ Murray, *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. Hoboken: 2002. 75.

⁴⁶ Rabisch: *Il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*. Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1999. 335. Lange tijd werd gedacht dat Lomazzo op 13 februari 1600 gestorven is. Echter, het ging om een naamgenoot en niet om deze Lomazzo.

⁴⁷ Ackerman, *The structure of Lomazzo's treatise*, 9.

⁴⁸ Fresco met kopie van het *Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci in refter van Santa Maria della Pace, Milaan, c. 1560. Dit fresco werd vernietigd tijdens de Tweede Wereldoorlog.

⁴⁹ Lomazzo's *Rime*, gepubliceerd in Milaan in 1587, behelst een lange autobiografie van Lomazzo en is daarmee de belangrijkste informatiebron over zijn leven. Hij geeft in korte gedichten informatie over zijn leven, oeuvre, interesses en vrienden. Ackerman, *The structure of Lomazzo's treatise*, 9; Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi, milanese pittore, diuise in sette libri: nelle quali ad imitatione de i grotteschi fatti da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, et de le cose sacre, di precipi, di signori, et huomini letterati, di pittori, scoltori, et architectetti, et poi studiosamente senza alcun certo ordine, e legge accoppiato insieme vari et diuersi concetti tolti da filosofi, historici, poeti, et da altri scrittori*. Milaan: 1587. 529-531.

⁵⁰ Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato*, 19.

⁵¹ Murray, *Key writers on art*, 75.

⁵² Lomazzo, *Rime*, 309; Lomazzo wijdt een gedicht aan Frans Floris (*Francesco Flor*) en noemt hem zijn vriend. Daarnaast noemt Lomazzo ook Maarten van Heemskerck (*Lhemschercho*).

verschillen van mening over de vraag of deze bewering waarheidsgetrouw is.⁵³ Lomazzo was in ieder geval goed op de hoogte van de Nederlandse schilderkunst, van zowel de praktijk als de schilders en hun kunstwerken.

In het jaar 1571, op 33-jarige leeftijd werd Lomazzo volledig blind.⁵⁴ Vanwege zijn blindheid werd Lomazzo gedwongen de praktijk van de schilderkunst achter zich te laten. Hij richtte zich vervolgens helemaal op het schrijven van zijn traktaten. Wie hem geholpen heeft bij het schrijven en structureren van zijn boeken is onbekend.⁵⁵ Wel is bekend dat hij, voordat hij getroffen werd met de ziekte, het grootste gedeelte van het *Trattato* al had verzameld en georganiseerd.⁵⁶

1.2.1. *Trattato dell'arte de la pittura*

Lomazzo werd niet zozeer bekend door zijn schilderkunst, maar vooral vanwege twee van zijn publicaties over de schilderkunst, namelijk de *Trattato dell'arte de la pittura* (1584) en *Idea del Tempio della pittura* (1590).⁵⁷ De *Idea del Tempio della pittura* was waarschijnlijk in eerste instantie bedoeld als een theoretische inleiding op Lomazzo's *Trattato*.⁵⁸ In deze scriptie zal enkel Lomazzo's *Trattato dell'arte de la pittura* onderzocht worden. Deze is namelijk praktischer en technischer van aard. Lomazzo geeft hier enkele regels die schilders geacht worden te volgen. In zijn *Idea del Tempio della Pittura* beschrijft Lomazzo voornamelijk de theorie van de schilderkunst, waarbij de schrijver abstracte aanwijzingen verschaft.⁵⁹

De *Trattato dell'arte de la pittura* is niet helemaal helder gestructureerd.⁶⁰ Mogelijk komt dit door de blindheid van de auteur, waardoor hij minder zicht en controle had op zijn materiaal. Bij een eerste analyse lijkt Lomazzo's traktaat wel logisch georganiseerd te zijn. Echter, wanneer men naar de tekst in de verschillende boeken en hoofdstukken kijkt, valt op dat hij regelmatig bepaalde zaken herhaalt. De schijnbaar logische verdeling van de hoofdstukken is niet terug te zien in de inhoud ervan, waar verschillende onderwerpen overlappen. Interessante uitspraken over kleur worden bijvoorbeeld teruggevonden in het boek over licht, en vice versa. Dit maakt de tekst onduidelijk en moeilijk te volgen.

1.2.2. Titelpagina en inleiding van het traktaat

Het traktaat begint met enkele opdrachten aan onder andere de Hertog van Savoye, zijn opdrachtgever, en paus Gregorius XIII. Vervolgens heeft het traktaat een uitgebreide inhoudsopgave en een lijst met kunstwerken, kunstenaars en concepten.⁶¹ Aansluitend heeft

⁵³ Rogier van Son neemt niet aan dat Lomazzo in Nederland is geweest. Hij stelt dat Lomazzo zijn kennis over Nederlandse kunst heeft vergaard door andere kunsttraktaten te lezen. Daarnaast waren er in zijn tijd verschillende Nederlandse schilders in Noord-Italië aanwezig. Van Son stelt dat Lomazzo hen en hun kunstwerken gezien en gekend kon hebben, en zo aan zijn informatie gekomen zijn. (Van Son, "Lomazzo, Lampsonius en de Noordelijke Kunst." *Nederlands Kunst - historisch Jaarboek* 44(1993)1: 185-196.) Echter, Robert Klein en Barbara Tramelli stellen dat Lomazzo daadwerkelijk in Nederland is geweest. Hun standpunt is gebaseerd op het feit dat Lomazzo veel kennis heeft over Noorderlijke kunst. Zijn informatie was compleet en Lomazzo stelt Nederlandse kunstenaars (waaronder Frans Floris) zelf gekend te hebben en veel kunstwerken zelf te hebben gezien. Lomazzo en Klein, *Idea Del Tempio*; Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato*, 17-36.

⁵⁴ Dit betekent dat Lomazzo na 1571 geen kunst meer heeft kunnen zien. Murray, *Key Writers on Art*, 72.

⁵⁵ Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato*, 78.

⁵⁶ Ackerman, *The structure of Lomazzo's treatise*, 10.

⁵⁷ Lomazzo., *Idea del Tempio della Pittura*. Milaan: 1590.

⁵⁸ Van Son, "Lomazzo, Lampsonius en de Noordelijke Kunst," 186.

⁵⁹ Ackerman, "Lomazzo's Treatise on Painting," 318.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Zie appendix I voor de vertaalde titelpagina en volledige inhoudsopgave van de *Trattato dell'arte de la pittura*.

Lomazzo een inleidende *Proemio* geschreven. Hierin bespreekt Lomazzo de gebruikte aanpak en de indeling van het boek. In zijn *Proemio* geeft Lomazzo aan zijn traktaat in zeven boeken verdeeld te hebben. Daarmee verdeelt Lomazzo de schilderkunst in zeven delen. Elk deel wordt in een apart boek besproken. Zijn traktaat behelst hoofdstukken over respectievelijk verhouding (*proporzione*), beweging en emotie (*moti*), kleur (*colore*), licht (*lumi*), perspectief (*prospettiva*), compositie (*composizione*) en vorm (*forma*). De hoofdstukken van de boeken worden in hiërarchische volgorde gepresenteerd. Zo bespreekt Lomazzo bijvoorbeeld in de eerste hoofdstukken het weergeven van de goden, daarna koningen en helden, en vervolgens dieren en planten. Het boek biedt praktische aanwijzingen, zoals manieren waarop de verf te mengen, en de manier waarop een schilderij te vervaardigen. In de eerste vijf boeken worden vijf delen van de schilderkunst besproken. De laatste twee boeken behelzen meer praktische en historische onderwerpen, zoals diverse christelijke of klassieke verhalen. Om de juiste compositie weer te geven, moet een schilder kennis hebben van de verhalen. In het boek *forma*, wordt daarnaast bijvoorbeeld de architectuur behandeld, opdat een schilder de juiste bouwvormen kan weergeven.

Lomazzo geeft in zijn *Proemio* aan het boek geschreven te hebben om beginnende kunstenaars bij te staan bij het leren van de fundamenteën van de schilderkunst.⁶² Het traktaat moest fungeren als handboek dat gebruikt kon worden in een atelier, voor de praktische raadpleging. Echter, door de grote omvang van het werk was dit niet erg praktisch.⁶³ Het bijstaan van beginnende kunstenaars was niet de enige agenda van Lomazzo. Lomazzo was verbonden aan de Accademia della Val di Blenio.⁶⁴ Door de academie ontstond een institutionele omgeving waarin kunstenaars hun kennis over literatuur konden ontwikkelen en theoretische traktaten konden publiceren. In het jaar 1568 werd Lomazzo abt van de Accademia.⁶⁵ Kunsthistorica Barbara Tramelli stelt in haar boek getiteld *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato Dell'arte Della Pittura: Color, Perspective and Anatomy* (2017) dat het in de kringen van de Accademia gebruikelijk was te spreken over de status van de kunsten en kunstenaars in Milaan.⁶⁶ Lomazzo zelf schrijft in zijn *Proemio* ook over de status van de schilderkunst. Hij zag grote veranderingen in de schilderkunst, zo ook verval.⁶⁷ Hij wilde door middel van zijn traktaat de status van de schilderkunst verhogen en vechten tegen het idee dat de schilderkunst enkel handwerk was. De schilderkunst was gebaseerd op het navolgen van de regels van de natuur.⁶⁸ Daarom besteedt Lomazzo ook een heel boek aan het licht. Op deze manier hoopte de schilder en schrijver dat de schilderkunst minder als ambacht en meer als “vrije kunst” beschouwd kon worden.⁶⁹

⁶² Lomazzo, *Trattato*, 14.

⁶³ Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato*, 5-6.

⁶⁴ De Accademia della Val di Blenio werd in 1560 gefundeerd in Milaan. Waarschijnlijk was Lomazzo vanaf het ontstaan van de Accademia lid. Naast schilders waren ook beeldhouwers, medailleurs, letterkundigen en intellectuelen lid. *Rabisch: Il Grottesco Nell'arte Del Cinquecento*, 13-15, 24.

⁶⁵ Murray, *Key Writers on Art*, 75.

⁶⁶ Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato*, 23-24.

⁶⁷ Ackerman, “Lomazzo’s Treatise on Painting,” 317.

⁶⁸ Weststeijn, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam: 2008. 66.

⁶⁹ De zeven vrije kunsten (*artes liberales*) waren zeven vakken die deel uitmaakten van het studieprogramma tijdens de Middeleeuwen in het Westen. Deze kunsten waren: grammatica, retorica, logica, wiskunde, geometrie, muziek en astronomie. Deze kunsten werden ‘vrij’ genoemd, omdat ze zouden leiden tot de opleiding van de vrije mens.

1.2.3. Over het licht: de betekenis van het licht

‘De lichten in de schilderkunst zijn van zo grote kracht en deugd, dat ik oordeel dat daarin alle gratie bestaat, wanneer zij goed gebruikt zijn, en andersom, er gebrek aan gratie [ontstaat] wanneer zij niet gebruikt zijn.’⁷⁰

Met deze woorden opent Lomazzo het vierde boek van zijn traktaat, dat over licht gaat. Hiermee benadrukt Lomazzo het belang van een goede nabootsing van het licht. Hoewel Lomazzo een heel boek aan het licht besteedt, geeft hij geen eenduidige definitie van het licht.⁷¹ Hij bespreekt in zijn hoofdstuk de verschillende iconografische betekenissen ervan en geeft een beschrijving van de verschillende soorten en praktische functies van het licht.⁷²

Het licht kan ten eerste worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar het goddelijke intellect.⁷³ Ook weerspiegelt het licht het brandende vuur van de Heilige Geest. Naast deze geestelijke invullingen van het licht, ziet Lomazzo het licht ook als een kwaliteit die afkomstig is van de zon of het vuur.⁷⁴ Licht, geeft Lomazzo aan, is een ‘kwaliteit zonder lichaam’.⁷⁵ Het licht zelf heeft geen autonome waarde in schilderijen, maar is enkel een medium waarmee lichamen zichtbaar worden en kleuren getoond kunnen worden. Lomazzo schrijft: ‘het licht heeft geen kleur, maar heeft deze eigenschap en deugd dat het vertoont en laat zien waar de kleuren zijn.’⁷⁶ Het licht zelf heeft geen kleur, maar het onthult de kleuren van de objecten waarop het licht valt. Als voorbeeld geeft Lomazzo een karaf gevuld met rode wijn.⁷⁷ Als het licht door de karaf schijnt, wordt dit zichtbaar met rood licht.

1.2.4. De verdeling van het licht

Lomazzo maakt in zijn traktaat onderscheid tussen primair, dat wil zeggen direct, en secundair licht, dat is weerspiegeld licht. Beide lichtsoorten verdeelt Lomazzo in drie categorieën. Het eerste primaire licht is het daglicht en zonlicht, het licht dat in alles aanwezig is.⁷⁸ Het is een soort licht dat niet tegengehouden kan worden. Het tweede primaire licht is licht dat niet door de mens gemaakt kan worden, maar volgens Lomazzo door verschillende verschijningen van engelen en soortgelijke schepselen.⁷⁹ Het derde primaire licht komt van het vuur, fakkels, olielampen, toortsen, ovens, en dergelijke.⁸⁰ Het gaat dus om het licht van het vuur in zijn verschillende vormen.

Uit deze drie verschijningen van primair licht, ontstaat het secundaire licht, dat is het weerspiegelde licht.⁸¹ Ook het secundaire licht verdeelt Lomazzo weer in drie categorieën. Hij maakt onderscheid tussen direct licht, weerkaatst en gebroken licht. Het secundaire licht kan nooit sterker zijn dan het primaire licht, geeft Lomazzo aan.

⁷⁰ ‘Sono di tanta forza e virtù i lumi nella pittura; ch’io giudico ch’in quelli consista tutta la grazia essendo ben intesi, e per il contrario la disgrazia quando non sono intesi.’ Lomazzo, *Trattato*, 211. Zie appendix II voor belangrijke citaten van Lomazzo over het licht.

⁷¹ Barasch, “Licht Und Farbe,” 209.

⁷² Voor een overzicht van metafysische ideeën over het licht in de zestiende eeuw, zie Barasch, “Licht Und Farbe.”

⁷³ Lomazzo, *Trattato*, 214.

⁷⁴ ‘Pigliasi ultimamente per una qualità uscita dal Sole, o dal fuoco che scuopre il calore.’ Lomazzo, *Trattato*, 214.

⁷⁵ ‘Lume adunque è qualità senza corpo,’ Lomazzo, *Trattato*, 217.

⁷⁶ ‘La luce non habbia colore, però ha quefta proprietà, et virtù che manifesta, et dimostra, i colori dove sono.’ Lomazzo, *Trattato*, 229.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, 218.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, 220.

⁸¹ *Ibid.*, 222.

1.2.5. Het derde primaire licht

Hoewel Lomazzo het kaarslicht niet expliciet benoemt in zijn traktaat, besteedt hij wel een hoofdstuk aan het derde primaire licht in zijn opsomming, het licht van het vuur. Hieronder kan ook het kaarslicht verstaan worden. Het derde primaire licht kan niet zo sterk zijn als het tweede primaire licht, goddelijk licht genoemd, of als het daglicht.⁸² Dit derde primaire licht verlicht niet alles op een gelijke wijze, aangezien de vlam van het vuur beweegt.⁸³ Dit licht verspreidt zich aan de hand van ongelijke stralen. De vlam flakkerd en beweegt, waardoor dit licht objecten verschillend verlicht. De sterkte van de vlam en zijn stralen hangt ook af van de materie die brandt, omdat niet alles een gelijk vuur geeft. Een vlam van een kleine olielamp geeft bijvoorbeeld niet hetzelfde licht als die van een grote fakkel.

Lomazzo geeft aan dat aan de hand van de schilderkunstige weergave van het licht het zichtbaar moet zijn of het nacht of dag is. Ook moet de kunstenaar de sterkte van het licht kunnen weergeven. Dit doet een kunstenaar door middel van het juiste kleurgebruik. Als het dag is, geeft de zon de voorwerpen bijvoorbeeld een rode gloed. Als een schilder dus een Bijbels of mythologisch verhaal wil weergeven, is het van belang dat hij het verhaal gelezen heeft, zodat hij weet of het verhaal zich binnen of buiten, overdag of 's nachts afgespeeld heeft.⁸⁴ Lomazzo geeft enkele voorbeelden waarbij het van belang is de juiste situatie te weergeven.

Afhankelijk van de hoeveelheid licht creëert dit verschillende (kleur)effecten op de objecten waarop het valt. Volgens Lomazzo moet een schilder daarom nooit enkel de kleur weergeven, maar altijd de *verlichte* kleur (*allumato*).⁸⁵ De weergave moet het object tonen met de verschillende effecten die het licht veroorzaakt. Deze effecten zijn overigens niet gelijk zijn op het gehele object. Zo kan een object lichtere en donkere tinten hebben, omdat het niet overal even sterk wordt verlicht. Het verschil in belichting brengt verschil in kleureffecten, en dit moet altijd door een schilder worden weergegeven.

Lomazzo geeft aan: 'Er bestaan twee redenen waarom een lichaam dat geschilderd wordt niet op gelijke wijze verlicht kan worden.'⁸⁶ Dit heeft enerzijds te maken met het feit dat het licht niet met al haar sterkte en helderheid het object verlichten kan. Anderzijds ziet ons oog niet alles op gelijke wijze. Lomazzo geeft aan dat wat dicht bij het oog staat goed wordt gezien, maar des te verder het object van het oog verwijderd is, des te slechter het oog dit kan zien. Daarom zal het licht op gelijke manier verzwakt moeten worden in een schilderij. Lomazzo spreekt hier over het atmosferisch perspectief.

⁸² 'Ma questo lume però non può essere tanto quanto è quello del secondo lume detto divino.' Lomazzo, *Trattato*, 220.

⁸³ 'Questo lume distribuisce secondo le forze sue i suoi raggi e dilatationi, hora più da una parte, hora da un'altra, secondo che la fiamma avampa, et si raggira; come si vede ne i fuochi; et anco secondo la materia che arde, laquale si come può essere diversa, così diversa ancora farà la fiamma, & consequentemente la luce più gagliarda è manco à l'occhio.' Lomazzo, *Trattato*, 220.

⁸⁴ *Ibid.*, 220.

⁸⁵ 'La luce causa diverso effetto nel panno conforme alla quantità della luce, che è ricevuta in quel soggetto; perciò il pittore, non hà da dipingere mai il colore tutto solo; mà sempre lo ha da dipingere allumato, cioè con gli vari effetti che causano la luce non ricevuta ugualmente ne' colorati.' Lomazzo, *Trattato*, 299.

⁸⁶ 'Si cavano due ragioni per lequali non si può un medesimo corpo che si dipinge, allumare ugualmente in tutte le sue parti, la prima è perche il lume non alluma con tutta la sua chiarezza, & forza se non la parte che se gli fà in contro, [...] La seconda ragione, si piglia dalla parte del nostro occhio. Perche si come la prima parte del corpo che si vede, & stà più propinqua à l'occhio, viene à lui con angolo più ottuso, & grande così si vede più chiara & distinta, per essere ancora più allumata. Mà la seconda parte del corpo, perche stà più lontana, & discende, & viene all'occhiò con angolo più picciolo. Et è manco allumata, però non si può vedere così chiaramente come la prima; & per la medesima ragione resta la terza parte più oscura & la quarta più che la terza, & proportionatamente infino che l'occhio non può veder più.' Lomazzo, *Trattato*, 216.

Ook schrijft Giovanni Paolo Lomazzo in zijn traktaat dat er een verschil in kleur zichtbaar moet zijn, wanneer meerdere figuren worden geschilderd die zich op een andere plaats ten opzichte van de lichtbron bevinden. Hij schreef:

“En zo, wanneer [de schilder] drie of vier mensen zal willen schilderen, de een achter de ander, zal het nodig zijn, dat zij allen vier graden van kleur hebben, en dat zij alle vier graden licht krijgen, maar het zal nog meer nodig zijn, om de man weer te geven die het verst is, niet veel lichte kleur te mengen, aangezien het licht verliest, omdat het van ver gezien wordt. [...] Hij zal niet met zoveel helderheid gezien kunnen worden.”⁸⁷

Er moet dus een duidelijk verschil zichtbaar zijn in de figuren die zich op verschillende vertes bevinden van de lichtbron. De figuur die het verst is, zal donkerder weergegeven worden, omdat het oog dit op deze manier waarneemt.

Volgens Lomazzo is daarnaast de driedimensionaliteit die door het licht op het doek ontstaat van belang. In een goed verlicht schilderij vergroot een schilder ook de perfectie van de *disegno*, het ontwerp, schrijft Lomazzo.⁸⁸ De kracht en deugd van het licht wordt getoond in het geven van *rilievo*, ruimtelijkheid, aan afgebeelde figuren.⁸⁹ Driedimensionaliteit en kleur kunnen dus gezien worden als de gevolgen van het licht. De functie van het licht is dat het bijdraagt aan de *rilievo* van het werk.

1.3. Giovanni Battista Armenini

Giovanni Battista Armenini werd geboren rond 1533 vlakbij Faenza.⁹⁰ Hij was de zoon van Pier Paolo Armenini en Laura Zanolini. Armenini stierf in 1609 in Faenza.⁹¹ Net als Lomazzo heeft Armenini veel door Italië gereisd. Ook hij vond het van belang om kunstwerken van succesvolle en belangrijke meesters in het echt te zien en deze na te tekenen. In zijn traktaat nodigt hij kunstenaars meerdere malen uit om dit ook te doen.⁹² Armenini bevond zich rond 1550 in Rome, waar hij minimaal zeven jaar verbleef. Na zijn verblijf in Rome begon de jonge kunstenaar door Italië te reizen.⁹³ Tijdens deze reis, die negen jaar duurde, bezocht Armenini Genua, Milaan, Mantova, Parma, Piacenza en Venetië.⁹⁴ Gedurende zijn verblijf in Milaan maakte Armenini kennis met Lomazzo.⁹⁵ Door deze reizen vergaarde Armenini veel kennis over de Italiaanse kunst uit de zestiende eeuw. Na afloop van zijn reis werd Armenini in 1566 rector van de kerk San Tommaso in Faenza.

1.3.1. *De' veri precetti della pittura*

Twee jaar na de publicatie van de *Trattato dell'arte de la pittura* van Lomazzo verscheen het traktaat van Giovanni Battista Armenini *De' veri precetti della pittura*, geschreven te Ravenna in 1586. Dit traktaat, bestaande uit een inleidende *Proemio*, drie boeken en een conclusie, is compacter dan het traktaat van Lomazzo en daarmee overzichtelijker.⁹⁶ In dit boek geeft Armenini belangrijke voorschriften voor de schilder- en tekenkunst. Armenini droeg het traktaat op aan Guglielmo Gonzaga, hertog van Mantua.

⁸⁷ Lomazzo, *Trattato*, 32.

⁸⁸ *Ibid.*, 211.

⁸⁹ Zie Freedman, “Rilievo” as an Artistic Term in Renaissance Art Theory.” *Rinascimento* 1(1989) 29. Hierin schijft de auteur over de ontwikkeling van de kunsthistorische term *rilievo*.

⁹⁰ Armenini en Gorreri, *De' veri precetti*, VII.

⁹¹ Armenini en Olswesky, *Principles*, 2.

⁹² Armenini, *De' veri precetti*, 48-49, 58.

⁹³ Armenini en Olswesky, *Principles*, 2.

⁹⁴ Armenini, *De' veri precetti*, 12.

⁹⁵ Armenini en Gorreri, *De' veri precetti*, XVI.

⁹⁶ Zie appendix III voor de vertaalde titelpagina en inhoudsopgave van Armenini's traktaat.

In het eerste boek van zijn traktaat bespreekt Armenini de voornaamste schilders uit zijn tijd. Dat zijn Raffaello D'Urbino (1483-1520), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Tiziano Vecellio (1490-1576), Antonio da Coreggio (1489-1534), Sebastiano del Piombo (1485-1547), Giulio Romano (1499-1546) en Andrea del Sarto (1486-1530). Ook bespreekt Armenini in het eerste boek de waardigheid van de schilderkunst. Hij beschrijft op welke manier kunstenaars met kleurgebruik om moesten gaan. Armenini schrijft in dit boek daarnaast over de natuur van de schilderkunst en haar inhoud. Op een algemene en theoretische manier beschouwt Armenini de status van de schilderkunst, haar betekenis, oorsprong, geschiedenis en de verschillende aspecten van de schilderkunst.

Het tweede boek van *De' veri precetti della pittura* is technischer van aard. Armenini gaat hierbij uit van de zesjarige opleiding van kunstenaars.⁹⁷ In dit boek besteedt Armenini aandacht aan het licht en de schaduw in de kunst. Hij onderstreept in dit boek de noodzakelijkheid van een goede leermethode voor jonge kunstenaars. Ook schrijft Armenini over lichamen en hun maten en anatomische verhoudingen. Hij bespreekt het gebruik van kleuren, panelen en doeken.

Het derde boek gebruikt Armenini om naar de verschillen te kijken in kunst die op verschillende plaatsen en in verschillende periodes is vervaardigd. Hij beschrijft daarnaast de manier waarop verschillende zaken geschilderd moeten worden, zoals welke ornamenten op welke plaats horen en wat de juiste proporties zijn voor gebouwen. In dit boek kijkt Armenini ook naar verschillen in emotie en gezichtsuitdrukkingen.

1.3.2. Titelpagina en inleiding van het traktaat

Armenini schrijft zijn traktaat voor kunstenaars, liefhebbers, opdrachtgevers en verzamelaars. In zijn *Proemio* betreurt Armenini dat meester-schilders de geheimen van de schilderkunst niet met hun leerlingen willen delen. Hij geeft aan op welke manier de schilderkunst niet geleerd kan worden zonder het opstellen van voorschriften en regels.

Armenini zag een neergang van de schilderkunst en wilde dit voorkomen. Het verval van de schilderkunst kwam onder andere door de onwetendheid van edelen waarvan veel schilders afhankelijk waren wegens hun patronage en financiële ondersteuning.⁹⁸ Deze onwetendheid zorgde ervoor dat deze edelen geen onderscheid kon maken tussen goede en slechte kunst. Ook was dit verval te wijten aan de meester-schilders zelf, die de competitie onderling begonnen te vermijden.⁹⁹ Deze competitie had er altijd voor gezorgd dat kunstenaars het beste uit hun kunst haalden. Door voorschriften te geven, probeerde Armenini de herleving van de kunst te bevorderen.¹⁰⁰ Deze voorschriften waren volgens hem noodzakelijk voor beginnende schilders.¹⁰¹

Armenini verdeelt de schilderkunst in vijf delen: het ontwerp (*disegno*), licht, schaduw, kleur en voltooiing (*compimento*).¹⁰² Dit zijn de hoofdfundamenten waarop de schilderkunst is gebaseerd, schrijft Armenini. Jonge schilders in opleiding moesten dit vanaf

⁹⁷ Kunstenaarsopleidingen duurden van de twee tot zes jaar. In deze jaren werden de fundamenten van het tekenen en schilderen verworven. Na deze jaren kon de student een reis ondernemen totdat hij zich zelfverzekerd genoeg voelde om de masterproef te doen, om zo de titel van meester-schilder te kunnen krijgen. Armenini en Olswesky, *Principles*, 22.

⁹⁸ Armenini en Olswesky, *Principles*, 5.

⁹⁹ *Ibid.*, 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 25-26.

¹⁰¹ *Ibid.*, 28.

¹⁰² Armenini legde de nadruk op de *compimento*, omdat hij kritiek had op de toenemende schilderijen die niet geheel voltooid werden. Zij toonden enkel voorbereidende schetsen, maar geen afgemaakte voorstelling. Armenini en Gorreri, *De' veri precetti*, 58; Armenini, *De' veri precetti*, 43.

het begin van hun studie leren, omdat dit hen zou helpen om verschillende voorstellingen weer te geven.¹⁰³

1.3.3. Over het licht in de schilderkunst

In de eerste twee hoofdstukken van het tweede boek besteedt Armenini aandacht aan het licht en de schaduw. De titel van het eerste hoofdstuk luidt: ‘Over de verschillende lichten die schilders in hun *disegni* gebruiken’.¹⁰⁴ Armenini neemt eenzelfde relatie tussen het licht en *disegno* als Lomazzo.¹⁰⁵

Armenini begint het eerste hoofdstuk met het beschrijven van een onderscheid in het licht, net als Lomazzo. Hij ziet twee verschillende soorten licht: enerzijds natuurlijk licht, zoals het zonlicht, maanlicht en het licht van de sterren, en anderzijds kunstmatig licht.¹⁰⁶ Met kunstmatig licht bedoelt Armenini het licht van vuur en fakkels en dergelijke. Dit laatste soort licht wordt door schilders weergegeven in nachtstukken. Armenini schrijft dat het moeilijk is op een goede manier het licht weer te geven. Niet veel schilders slagen er dan ook in.¹⁰⁷ Sommige schilders schilderen een groot licht, terwijl anderen minder groot en zwakker licht tonen, dat moeilijker te verbeelden is.¹⁰⁸ Armenini beklagt zich over schilders die het licht en de schaduw beide te sterk weergegeven. In het verlichte gedeelte geven zij veel licht weer en de schaduw schilderen zij te donker. De auteur geeft aan dat de schaduwen zacht moeten zijn. Dit kan impliciet naar de schilderkunst van Caravaggio verwijzen. Armenini schrijft tevens dat wat het dichtste bij het licht is, het duidelijkst en helderst moet worden weergegeven.¹⁰⁹ Als voorbeeld geeft Armenini een gezicht. De neus steekt het meest uit, en wordt daarom het meest verlicht. De wangen zullen minder licht vangen en de oren nog minder. Dit alles moet geleidelijk en op evenredige wijze gebeuren.

In het tweede hoofdstuk uit boek twee staat het weergeven van de schaduw centraal. De schaduw is het ontbreken van het licht.¹¹⁰ Het is onmogelijk de schaduw weer te geven, wanneer er geen lichaam is dat het licht belemmert door te schijnen.¹¹¹ Des te groter het lichaam, des te donkerder de schaduw moet worden weergegeven. Als de schaduw in aanraking komt met het licht, moet de schaduw beetje bij beetje ‘sterven’, zwakker worden. De schaduw moet beetje bij beetje minder donker worden en de overgang tussen licht en

¹⁰³ Armenini, *De’ veri precetti*, 43.

¹⁰⁴ ‘*De’ varii lumi che usani i pittori ne’ loro disegni.*’ Armenini, *De’ veri precetti*, 80. Zie appendix IV voor belangrijke citaten van Armenini over het licht.

¹⁰⁵ Vergelijk Lomazzo, *Trattato*, 211.

¹⁰⁶ ‘Prima adunque si sappia che ci sono più sorte di lumi, de i quali alcuni si adoperano alle volte fuori commun uso, cioè più alti, più bassi, più fieri e più rimesso; così ci è il lume del sole, della luna, delle stelle, con altri splendori del cielo, et altri ce ne sono artificiali, sì come del fuoco e delle lucerne e di simili, de i quali i pittori si servono per quando li vien istorie o fantasie de cose che siano notturne e per opere e per disegni capricciosi.’

Armenini, *De’ veri precetti*, 81.

¹⁰⁷ ‘i quali sono così difficili a esser compresi, che pochi ne riescono, che siano piacevoli e ben fatti.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 81.

¹⁰⁸ ‘Perché alcuni ce lo danno fiero, spazioso, grande e molto aperto et altri l’usano poco, debole, ombroso e quasi che abbacinato, et in questo ultimo vi è più scienza, destrezza et avvertimento che nel primo.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 82.

¹⁰⁹ ‘Ma è forse bene il porre un esempio. [...] Come si sa, e si come è il naso la somità di quella e più presso alla vista de lui e più sotto alla forza del lume, così è di necessità farlo della fronte più chiaro e parimente la fronte più delle guance e queste più delle orecchie, e così seguire per fino a gli estremi di quella.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 83.

¹¹⁰ ‘Non essendo queste [le ombre] altro che il sminuimento e mancamento di essi lumi.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 84-85.

¹¹¹ ‘Dunque egli è da saper prima che non si può fare ombra mai altrimenti, se non quando un corpo impedisce che la luce non si vegga.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 85.

Het woord ‘lichaam’ (*corpo*) moet hier niet letterlijk worden genomen, maar als zijnde een object, iets met een volume.

donker moet mistig en rustig blijven. Wanneer de donkere kleur bij de lichte komt, moet dit gradueel gebeuren. Het moet niet duidelijk worden waar de ene kleur begint en de andere ophoudt.¹¹² Armenini geeft hier aan niet van sterke licht-donkercontrasten te houden, maar van geleidelijke overgangen van donker naar licht. Dit bereikt de schilder door oefening en ervaring. Door het licht en de schaduwen op een goede manier te plaatsen, zullen de figuren in reliëf worden weergegeven, zodat deze uit de afgebeelde achtergrond naar voren lijken te komen.

1.4. Tussenconclusie

Beide auteurs benadrukken het belang van een goede weergave van het licht in schilderijen. Ook al noemt Armenini Lomazzo nergens, is het duidelijk dat Armenini zijn traktaat kende.¹¹³ Zowel Lomazzo als Armenini behandelen verschillende soorten licht. Beide auteurs maken expliciet onderscheid tussen zonlicht en het licht van vuur. Echter, Armenini maakt in tegenstelling tot Lomazzo enkel onderscheid tussen twee soorten licht, het natuurlijke en kunstmatige. De auteurs spreken over de effecten die het licht op de kleur van objecten veroorzaakt. Aan de hand van het weergegeven licht moet volgens Lomazzo duidelijk worden wanneer een tafereel zich afspeelt, overdag of in de nacht.

Lomazzo benadrukt dat schilders altijd de kleur weer moeten geven met de effecten van het licht. Lomazzo spreekt daarnaast over het verschil in belichting van vuur. Vuur flakkert en zorgt daarom voor een ongelijke verlichting van figuren en objecten. Dit moet door schilders weergegeven worden. Deze uitspraak is niet terug te vinden bij Armenini. Armenini besteedt een van zijn drie boeken aan het licht en de schaduw. Dit betekent dat hij het een belangrijke plaats in de schilderkunst gaf. Wanneer Armenini over het licht in de schilderkunst schrijft, beklagt hij zich over schilderijen met sterke licht-donkercontrasten. Volgens hem moet een schilder de kleuren geleidelijk in elkaar over laten lopen, zonder duidelijk te maken waar een kleur begint en de andere eindigt.

Zowel Lomazzo als Armenini doen algemene uitspraken over het licht. Zij besteden niet veel aandacht aan de manier waarop een schilder het licht van het vuur (en daarmee van kaarsen) moet weergeven. Toch zijn de algemene voorschriften die zij geven over het licht ook toe te passen op het licht van vuur. Deze bepalingen zullen dan ook in het vervolg van dit onderzoek geraadpleegd worden. In het volgende hoofdstuk zal onderzocht worden wat de Nederlandse schrijvers Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten in hun kunsttraktaten over het licht schrijven.

¹¹² ‘Ma in questa ci vuole una certa destrezza di mezi, che quando arrivano vicino a congiungersi coi lumi, elle vengano morendo di modo, che lascino a poco a poco il scuro e rimangan come in fumo e ciò sia con tal unione de mezi chiari, che non si possa discernere dove finisca l’uno e cominci l’altro; la qual arte per essercitazione e per isperienza e giudizio si consegue, perché a voler far ciò bene, convien che si vada caminando a i più scuri con gran risguardo fino a gli estermi.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 85.

¹¹³ Armenini en Olswesky, *Principles*, 59.

Hoofdstuk 2 - Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten

In dit hoofdstuk zal onderzocht worden wat Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten schrijven over het licht in hun traktaten.

2.1. Inleiding

In het vorige hoofdstuk is aandacht besteed aan twee Italiaanse kunsttraktaten. In dit hoofdstuk zullen twee Nederlandse traktaten centraal staan. Het eerste traktaat, het *Schilder-Boeck* (1604), is geschreven door Karel van Mander. Het tweede traktaat, geschreven door Samuel van Hoogstraten, heeft als titel *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt*, en is gepubliceerd in 1678. Deze twee Nederlandse schilders waren daarnaast ook schrijvers. Zij schreven hun traktaten in een andere culturele en artistieke context dan Lomazzo en Armenini. Het oeuvre van Karel van Mander werd twintig jaar daarna gevormd en dat Van Hoogstraten bijna een eeuw later dan die van de twee Italiaanse schrijvers. Dit betekent dat zij ook over andere kunst spraken. Toch kunnen deze traktaten met de Italiaanse traktaten vergeleken worden. Sterker nog, het is erg waarschijnlijk dat de twee Nederlandse schrijvers naar de Italiaanse traktaten gekeken hebben.

Thijs Weststeijn schrijft in zijn boek *The Visible World* (2008) dat een duidelijke invloed van de Italiaanse op de Nederlandse kunsttheorie moeilijk vast te leggen is.¹¹⁴ Niet zo vaak wordt uit Nederlandse traktaten uit die tijd expliciet verwezen naar de Italiaanse traktaten. Het boek van Karel van Mander vormt hierop een uitzondering. Zo schrijft Ulrike Kern dat Karel van Mander voor zijn hoofdstuk over het licht gebruikt heeft gemaakt van zowel Italiaanse als klassieke bronnen.¹¹⁵ Het boek bevat namelijk een verkorte vertaling van het boek *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550).¹¹⁶ Dit boek, afgekort als *Vite*, is geschreven door de Italiaanse schilder, architect en schrijver Giorgio Vasari (1511-1574). In dit boek beschrijft Vasari de levens van meester-schilders uit zijn tijd.

Weststeijn schrijft dat het traktaat van Lomazzo, dat besproken is in het voorgaande hoofdstuk, het traktaat is waarmee Samuel van Hoogstraten waarschijnlijk in aanmerking is gekomen tijdens zijn reizen.¹¹⁷ Daarnaast hebben beide schrijvers reizen ondernomen naar onder andere Italië. Zij waren dus bekend met de Italiaanse schildertraditie en opvattingen over de schilderkunst. Zij konden van de Italiaanse tradities leren en deze toepassen op de Nederlandse schilderkunst. Er zijn namelijk, zoals in dit hoofdstuk duidelijk zal worden, duidelijk overeenkomende ideeën tussen de Italiaanse en Nederlandse traktaten.

Er is al veel onderzoek gedaan naar het traktaat van Karel van Mander. Zowel in de kunstgeschiedenis als in de literatuurgeschiedenis is Van Mander een belangrijk persoon. Zijn traktaat bevat kostbare informatie over zowel kunstwerken als kunstenaars uit de zestiende eeuw. In 1973 promoveerde Hessel Miedema met zijn dissertatie over *Den grondt der edel vry schilder-const*.¹¹⁸ Miedema publiceerde een vertaling van *Den Grondt* met een erg uitgebreide annotatie en index. Dankzij zijn publicatie werd het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander toegankelijker door de Nederlandse vertaling voor een niet gespecialiseerd publiek. Daarnaast is de publicatie van Marjolein Leesberg uit 1993 van belang geweest.¹¹⁹ In haar artikel in *Simiolus* gaf zij een overzicht van het oeuvre van Karel van Mander. Hierin

¹¹⁴ Weststeijn, *The Visible World*, 47.

¹¹⁵ Kern, *Light and Shade*, 13.

¹¹⁶ Vasari, *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florence: 1550.

¹¹⁷ Weststeijn, *The Visible World*, 48.

¹¹⁸ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*.

¹¹⁹ Leesberg. "Karel van Mander as a Painter." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22(1993)1/2: 5.

beweert Leesberg dat *Den Grondt Van Manders* fundamente van de schilderkunst verschaft en dat de schilderijen van Van Mander zijn schildertheorie weerspiegelden.

Ook Samuel van Hoogstraten is een veel onderzocht persoon. In 2002 stelde Hans-Jörg Czech een index samen, waarin hij aangaf welke bronnen Van Hoogstraten gebruikte bij het samenstellen van zijn traktaat.¹²⁰ Hij heeft ook zijn licht laten schijnen over de manier waarop de *Inleyding* in verband stond met het leven van Samuel van Hoogstraten. Dit werd ook al eerder gedaan door Celeste Brusati in 1995.¹²¹ Het meest recente en grootschalig onderzoek naar *Inleyding* van Samuel van Hoogstraten is door Thijs Weststeijn uitgevoerd, onder andere in zijn proefschrift *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, uit 2008.¹²² Weststeijn richt zich in dit boek op de theorie van de schilderkunst van Samuel van Hoogstraten.

Daarnaast is in 2014 het boek *Light and Shade in Dutch and Flemish Art* van Ulrike Kern verschenen.¹²³ In dit boek analyseert Kern de concepten en principes van licht en schaduw in de zeventiende en vroege achttiende-eeuwse traktaten en schilderijen.

In dit hoofdstuk zal eerst het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander worden onderzocht, en vervolgens de *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst* van Samuel van Hoogstraten. Dit hoofdstuk heeft als leidende vraag 'wat schrijven Van Mander en Van Hoogstraten over (kaars)licht in hun traktaten?' Na een korte schets van de levens van de auteurs zal ingegaan worden op hun uitspraken over het licht in hun traktaten.

2.2. Karel van Mander

Karel van Mander werd in Meulebeke, België geboren in 1548. Hij stierf in 1606 te Amsterdam.¹²⁴ Hij was zoon van Cornelis van Mander en Johanna van Beke. Karel van Mander was een schilder, dichter en schrijver. De biografische kennis over Van Mander is te danken aan de tweede druk van het *Schilder-Boeck*, uit 1618, dat een toegevoegde biografie van de auteur bevat.¹²⁵ De eerste leermeester van Karel van Mander was Lucas d'Heere. Vervolgens ging de schilder in de leer bij Pieter Vlerick in Krotrijk. Vlerick was zelf in Italië geweest en had in Venetië bij Tintoretto gewerkt, van 1555 tot 1560.¹²⁶ Belangrijk voor de ontwikkeling en kennis van Van Mander is tevens zijn reis naar Italië geweest. Rond 1573 vertrok de jonge schilder naar Italië, en verbleef daar ongeveer vier jaar. In de jaren 1573-1574 verbleef Karel van Mander in Florence. Daar leerde hij de Italiaanse schilder en schrijver Giorgio Vasari kennen. Karel van Mander was dus bekend met de Italiaanse zienswijzen op de kunst en met de internationale kunsttheoretische traditie.¹²⁷

¹²⁰ Czech, *Im Geleit der Musen: Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* (Rotterdam 1678). Münster: 2002.

¹²¹ Brusati, *Artifice and illusion. The art and writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago: 1995.

¹²² Weststeijn, *The Visible World*.

¹²³ Kern, *Light and Shade*.

¹²⁴ Ik zal niet veel uitwijken over het leven van Karel van Mander. In de publicaties van onder andere Hessel Miedema wordt hier veel aandacht aan besteedt. Zie Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 297-306; Van Mander en Miedema, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604): The text*. Vol. 1. Doornspijk: 1994-1999. 3-42.

¹²⁵ De anonieme auteur van de biografie van Karel van Mander is waarschijnlijk zijn broer Adam van Mander. Kern, *Light and Shade*, 13.

¹²⁶ Noë, *Carel van Mander en Italië: Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn "Leven der deestTijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders"*. Den Haag: 1954. 6.

¹²⁷ Miedema, "Karel van Mander's *Grondt der edel vry schilder-const*." *Journal of the History of Ideas* 34(1973)4: 660.

2.2.1. Het *Schilder-Boeck*

Het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander, gepubliceerd in 1604 te Haarlem, is misschien wel het meest bekende Nederlandse kunsttraktaat. Dit traktaat is het resultaat van tienjarig onderzoek en resulteerde in een uitgave van bijna 400 folio's.¹²⁸ Dit schilderboek reflecteert de zienswijze van de zestiende-eeuwse schilderkunst en is daarmee een zeer nuttige bron voor kunsthistorici. Het *Schilder-Boeck* bestaat uit zes delen. De titelpagina van het schildertraktaat van Karel van Mander maakt de lezer duidelijk wat hij in het boek kan verwachten (afb. 1). Karel van Mander schrijft dat zijn boek de jeugd voor het eerst de grondregels van de schilderkunst verschaft.

Het boek opent met een opdracht, een voorreden en achtentwintig lofdichten.¹²⁹ Het vervolgt met *Den grondt der edel vry schilder-const: Waer in haer ghestalt, aerdt ende wesen, de leer-lustighe Jeught in verscheyden Deelen in Rijm-dicht wort voor ghedraghen*. Dit is een leerdicht, verdeeld in veertien hoofdstukken, die Karel van Mander aan de 'Schilder-jeught' wijdde.¹³⁰ In het *Schilder-Boeck* spoort de schrijver jonge kunstenaars aan om van meesterschilders te leren en hen als voorbeeld aan te stellen.¹³¹ *Den Grondt* is het eerste theoretische traktaat in het Nederlands gepubliceerd en was zelfs internationaal bekend.¹³² Hierin stelt Van Mander de theorie van de schilderkunst aan de orde.

Vervolgens heeft boek drie biografische gedeeltes: *Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders, soo wel Egyptenaren, Griecken als Romeynen, Het leven der moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders* en *Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche schilders*. De eerste twee biografieën zijn van schilders uit de Klassieke Oudheid en van de Italiaanse schilders. Karel van Mander heeft zich bij het samenstellen en schrijven van dit eerste gedeelte laten inspireren door de Italiaanse schilder en schrijver Giorgio Vasari. Vasari publiceerde in 1550 het kunsttraktaat *Vite de' piu' eccellenti Pittori*, waarin hij de levens van (de volgens hem belangrijkste) Italiaanse meesterschilders beschreef.

In het derde gedeelte geeft Van Mander biografieën van Nederlandse, Vlaamse en Duitse kunstenaars vanaf het einde van de veertiende tot het einde van de zestiende eeuw.¹³³ Het boek behelst meer dan honderdtachtig biografieën van zowel bekende als minder bekende Noordelijke meesters. Zijn verzameling biografieën van Noordelijke schilders is een erg belangrijke bron geworden voor de kunst- en cultuurgeschiedenis van de zestiende eeuw.¹³⁴

Daarnaast is in het boek een herschrijving van Ovidius' *Metamorfosen* te vinden, met de naam *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*. Tevens heeft Karel van Mander in *Uytbeeldinghe der Figueren* een index van symbolen en iconografische motieven opgenomen in het boek, waarmee het boek besloten wordt. Dit is een soort handboek voor allegorie en emblematiek.

Het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander wordt vaak gebruikt vanwege zijn biografische gedeelte. Echter, in dit onderzoek zal het eerste gedeelte van het *Schilder-Boeck*, namelijk *Den Grondt*, gebruikt worden. In dit deel geeft Karel van Mander richtlijnen en adviezen aan jonge kunstenaars over de manier waarop een schilderij geschilderd diende te

¹²⁸ Murray, *Key Writers*, 77.

¹²⁹ Zie appendix V voor de titelpagina en volledige inhoudsopgave van het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander.

¹³⁰ 'En keere my tot mijn Schilder-jeught, welcke ick my hebbe onderstaen te leeren *schilderen*,' Van Mander, *Schilder-Boeck, Voor-reden*, fol. 5v.

¹³¹ Huygens, *Carel van Mander*, 2.

¹³² Murray, *Key Writers*, 77.

¹³³ Terrenato, "The Shaping of Individual and Collective Identities in Vasari's and van Mander's Lives of Artists." *Fragmenta* 3 (2009): 127.

¹³⁴ Huygens, *Carel van Mander en het Schilderboek: Levensbericht en bloemlezing*. Amsterdam: 1977. 2.

worden. In dit opzicht is het vergelijkbaar met de hiervoor besproken Italiaanse traktaten. In *Den grondt der edel vry schilder-const* stelt Karel van Mander respectievelijk de volgende onderwerpen aan de orde: het tekenen, de proporties, houding en decorum, de ordening en inventie, het uitbeelden van passies, licht en reflectie, landschap, dieren, plooiyal, het schikken van kleuren, het schilderen, de werking van kleur, en de betekenis van kleur. In deze scriptie zal vooral *Den Grondt* uitvoerig onderzocht worden. De nadruk zal gelegd worden op het zevende hoofdstuk: *Van de Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn. Het sevende Capittel*. Zoals uit de titel van dit hoofdstuk blijkt is dit gedeelte gewijd aan reflectie en aan het licht.

In het artikel “The Shaping of Individual and Collective Identities in Vasari’s and Van Mander’s Lives of Artists” (2009) schrijft Francesca Terrenato dat het traktaat van Van Mander het doel had de schilderkunst bij de vrije kunsten te laten horen.¹³⁵ Volgens Van Mander waren de vertegenwoordigers van de schilderkunst waardige leden van de maatschappij. Daarom hechten beide schrijvers veel waarde aan zowel een goede schilderwijze als beschaafdheid van een schilder. In het *Schilder-Boeck* zijn naast praktische en theoretische aanwijzingen daarom ook morele instructies te vinden.



Afb. 1. Karel van Mander, titelpagina van *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

2.2.2. Licht, schaduw en reflectie

Karel van Mander was geïnteresseerd in het licht en de werking hiervan. Dit blijkt volgens Kern uit het feit dat hij een deel van hoofdstuk uit zijn gedicht aan het licht en zijn

¹³⁵ Terrenato, “The Shaping of Individual and Collective Identities,” 131.

verschillende vormen wijdt.¹³⁶ Karel van Mander staat stil bij de reflectie van het licht.¹³⁷ Hij wijdt een heel hoofdstuk aan *Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn*. In dit hoofdstuk bespreekt Karel van Mander verschillende soorten licht en hun natuurlijke kwaliteiten in hiërarchische volgorde.¹³⁸ Volgens Kern bouwt Van Mander hiermee voort op de al bestaande geestelijke ideeën in Italiaanse kunsttraktaten over het licht.¹³⁹ Lomazzo en Armenini vallen hier ook onder, wanneer zij spreken over onder andere het Goddelijk Licht. Karel van Mander begint met het zonlicht in zijn verschillende vormen en vervolgt met lichten en effecten ervan die hij als reflectie beschouwt. Hij noemt bijvoorbeeld regenbogen, de maan en de sterren, maar ook kunstmatig licht. Tot slot benoemt hij reflecties die kleuren overbrengen in schaduwen.

Karel van Mander heeft een duidelijk beeld van de manier waarop licht en schaduw in een kunstwerk weergegeven moeten worden. Hij geeft in zijn traktaat aan dat de overgang van het licht naar het donker geleidelijk moet gebeuren.¹⁴⁰

‘Dat hun Historien van verre worden Aenghesien oft Marbre waer, oft schaeckborden, Bringhende swart op wit, soo Druckers printen: maer nu comen d'Italy Mezza tinten Dingen die so hart teghen bruyn licht comen, by t'shaecbordt vergheleken. In u soo halfverwighe soete graeuwen, Die't achter allencx bedommelt verflaeuwen.’¹⁴¹

Karel van Mander geeft in zijn boek aan dat de schilderijen van enkele kunstenaars van veraf schaakborden leken. In deze schilderijen plaatsten schilders donkere en lichte kleuren naast elkaar. Volgens Van Mander moesten deze schilders halve tinten gebruiken, zoals dat ook in Italië wordt gedaan. In Italië werden de kleuren in halftinten verwerkt, de zogenaamde *mezzatinte*, om te scherpe contrasten te vermijden.¹⁴² Zo zal een schilder halve tinten van grijs moeten gebruiken, en zullen deze langzamerhand op de achtergrond vervagen.

Een bekende Italiaanse schilder die met licht- en donkercontrasten werkte, was Michelangelo da Merisi (1571-1610), beter bekend als Caravaggio. Karel van Mander heeft geen kennis met hem gemaakt tijdens zijn reis naar Italië, maar kende hem van naam. In zijn traktaat schrijft hij:

‘Daer is oock eenen *Michael Agnolo van Caravaggio*, die te Room wonderlijke dinghen doet. [...] Desen *Michael Agnolo* dan heeft alree met zijn wercken groot gherucht, eere, en naem gecreghen’.¹⁴³

Het is bijzonder dat Karel Van Mander een van de eerste critici is die Caravaggio bespreekt. Toch was de auteur niet volledig tevreden over de schilderijstijl van Caravaggio. Zo schrijft Weststeijn dat volgens Van Mander een schilder de mooiste elementen moest kiezen uit de mooie elementen van het leven en moest een schilder werken volgens de wetten van de natuur.¹⁴⁴

¹³⁶ Kern, *Light and Shade*, 13.

¹³⁷ Ibid., 149.

¹³⁸ Zie appendix VI voor belangrijke citaten van Karel van Mander over het licht.

¹³⁹ Kern, *Light and Shade*, 149.

¹⁴⁰ ‘En op te diepen: doch wilt niet ghedooghen, Hooghsel, en diepsel malcander t'Aencleven Datmen hooghsel en diepsel niet sal te by malcander brengen. Wilt grondt tusschen beyden vry plaetse gheven’. Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, II, fol. 9r., 10.

¹⁴¹ Van Mander, *Schilder-Boeck*, fol. 18v., 42.

¹⁴² Miedema, *Theorie en praktijk*, 182.

¹⁴³ Ibid., fol. 191r.

¹⁴⁴ Weststeijn, *The Visible World*, 280.

Niet alleen licht en schaduw zijn van belang, maar ook de reflectie ervan. In de schaduw bevindt zich ook de kleur van een object, schrijft van Mander.

‘Desghelijcx, waer troengen oft naeckte lijven Schaduwen teghen wolle, sijd', oft lijnen, De Reflexy sal haren aerdt bedrijven, T'zy wat gheel oft root, deelachtich beclijven Sal de Carnaty met sulck wederschijnen.’¹⁴⁵

Uit dit citaat blijkt dat objecten hun kleur reflecteren op nabijgelegen schaduwen. Karel van Mander geeft schilders aan reflectie te weergeven in schaduwen, maar wijdt hier verder niet uit over de sterkte van de reflectie. Reflectie is volgens Karel van Mander nodig om ruimtelijkheid weer te geven op een schildering. Hij vond reflectie vooral belangrijk voor het creëren van driedimensionale effecten op het doek.¹⁴⁶ Ook deze opmerking werd al door Lomazzo in zijn *Trattato dell'arte de la pittura* gemaakt.

Op gelijke wijze spreekt Van Mander over de rode gloed die zichtbaar wordt bij zonsondergang. Karel van Mander bespreekt de verschillende effecten van diverse lichtbronnen, en van lichtbronnen in verschillende contexten. Zo bespreekt hij het zonlicht zowel bij zonsopgang als bij zonsondergang. Uit onderstaand citaat blijkt dat Karel van Mander ook over de kleur van het licht nadenkt:

‘In der Sonnen onderganch sietmen blijcken
Veel rooder ghecoluert diversche saken,
Soo den grondt der aerden, steenen, en brijcken,
Als des Menschen aensichten van ghelijcken,
Daerse de stralen der Sonnen gheraken,
Oft alsoo een holder reflecty maken,
Wordense stracx een blosende rootachtich,
Vierich, en gloeyende coleur deelachtich.’¹⁴⁷

Deze opmerking over de rode gloed van de zon bij zonsondergang is ook te vinden in het traktaat van Lomazzo. De Italiaanse auteur gaf dit voorbeeld om te duiden dat aan de hand van het licht in een schilderij duidelijk moet worden of het dag, nacht of avond is.¹⁴⁸

2.2.3. Keers-lichten

Wanneer Van Mander over kaarslicht schrijft houdt hij zijn aanwijzingen kort. Hij geeft aan dat kaarslicht niet vaak op schilderijen wordt weergegeven en dat het moeilijk is weer te geven. Karel van Mander schrijft inderdaad op het moment dat het schilderen van kaarslicht nog niet veel voorkomt. Rond de jaren twintig van de zeventiende eeuw komt het nachtstuk met kunstmatig licht in opbloei. Karel van Mander geeft al in 1604 aan dat het weergeven van dit soort licht moeilijk is:

‘Keers-lichten, als dinghen niet seer commune,

¹⁴⁵ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 33r., 51.

¹⁴⁶ ‘Om de Reflexy aerdich by te bringhen [...] Want men meent te sien alderhande dinghen, Doch ist maer verwe, die hy wist te minghen, Dat t'effen schijnt rondt, en t'platte verheven.’ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, 33v, 55.

¹⁴⁷ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 29v., 6. ‘In de zonsondergang ziet men verschillende dingen zich veel roder van kleur voordoen, zowel de aardbodem, stenen en bakstenen als ook de gezichten van de mensen: waar de stralen van de zon ze raken, of in die situatie een minder directe reflectie veroorzaken, krijgen ze meteen een blozende, roodachtige, vurige en gloeiende kleur.’ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 183.

¹⁴⁸ Lomazzo, *Trattato*, 220.

Vallen moeyelijck, en constich om maken.
Dan het staet wel, als men voor aen in't brune
Eenich Beeldt van de voeten tot de crune
Overschaduw't, t'licht latende gheraken
Slechs den omtreck van naeckte hayr oft laken,
Oock moet van het licht, als een punct oft steke,
De schaduw'over al nemen haer streke.¹⁴⁹

Als aanwijzing voor de schilders schrijft Van Mander dat het welstaat bij schilderijen met kaarslicht een figuur voor de kaars te plaatsen, in het donker. Dit figuur moet worden overschaduw'd en slechts de omtrek van de huid, het haar of de kleding moet verlicht worden.

Kern suggereert dat Karel van Mander meer geïnteresseerd is in licht dan in schaduw, omdat hij meer aandacht besteedt aan het weergeven van het licht.¹⁵⁰ Wanneer hij spreekt over kaarslicht geeft hij echter wel aanwijzingen voornamelijk over de schaduw die daarbij hoort. Uit bovenstaand citaat blijkt dat volgens Van Mander de schaduwen van kaarslicht bij de vlam van de kaars beginnen.¹⁵¹ Waarschijnlijk wil Karel van Mander met deze zin aangeven dat kunstenaars bewust moeten zijn van de richting van de schaduwen die ontstaan door kaarslicht. Het creëert een schaduw die in stralen uitloopt.

Van Mander schrijft niet veel over het weergeven van kaarslicht, maar geeft aanwijzingen over het vuur in algemenere zin. Hij spreekt over de kleur van de vlam, die afhankelijk is van de brandende materie:

‘Want nae t'gheen dat de spijs' is oft matery, Dat de vlammen gedaente hebben nae de stoffe, daer sy van voetsel hebben. Daer hy med' opvoedt zijn heftighen vlammen, Die ten Hemelwaert vlieghen, quaet om tammen, Daer nae hebben sy oock t'coluer ghecreghen, T'zy tot root, purper, blau, oft groen gheneghen.’¹⁵²

Bovenstaand citaat is vergelijkbaar met de opmerkingen van Lomazzo over verschil in soorten vlammen, die in het eerste hoofdstuk beschreven zijn. Van Mander gaat echter verder dan Lomazzo, en stelt dat zelfs de rook van vuur verschillende kleuren aanneemt.¹⁵³

Daarnaast geeft Karel van Mander de Noord-Italiaanse schilder Jacopo Bassano (1515-1592) als voorbeeld van een goede vervaardiger van het nachtstuk met kunstmatig licht.¹⁵⁴ Volgens Van Mander vervaardigde deze schilder nachtstukken die het

¹⁴⁹ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 34. ‘Kaarsen als lichtbron, die immers geen alledaags onderwerp zijn, zijn moeilijk, en het is een kunst om ze te schilderen. Maar het staat goed als men vooraan in het donker een figuur van de voeten tot de kruin overschaduw't en het licht alleen de contour van naakt, haar of kleding kan raken. Ook moet vanuit de lichtbron, als middel- of uitgangspunt, de schaduw overal heen zijn richting zoeken.’ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 193.

¹⁵⁰ Kern, *Light and Shade*, 123.

¹⁵¹ ‘Oock moet van het licht, als een punct oft steke, De schaduw'over al nemen haer streke.’ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 34.

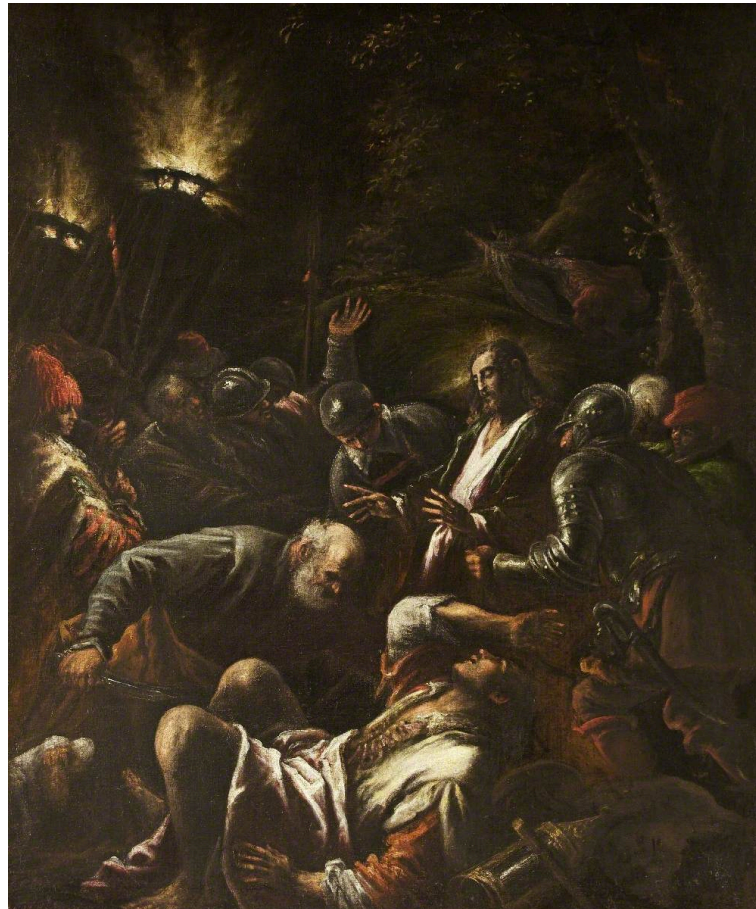
¹⁵² Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 32. ‘Kaarsen als lichtbron, die immers geen alledaags onderwerp zijn, zijn moeilijk, en het is een kunst om ze te schilderen. Maar het staat goed als men vooraan in het donker een figuur van de voeten tot de kruin overschaduw't en het licht alleen de contour van naakt, haar of kleding kan raken. Ook moet vanuit de lichtbron, als middel- of uitgangspunt, de schaduw overal heen zijn richting zoeken.’ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 193.

¹⁵³ ‘Niet alleen de vlammen, maer oock de roocken. Van verscheyden verwen de Lucht vervullen.’ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 33. ‘Niet alleen de vlammen maer oock de rook vervult de lucht met verschillende kleuren.’ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 193.

¹⁵⁴ ‘Onder al diegenen die, beeldend, met verf in schilderijen, nachtstukken plegen te maken met uitstralende lichtbronnen en weerglanzen wist de oude Bassano bij uitstek de gezichtsvermogens [even] goed te bedriegen

gezichtsvermogen bedrogen (afb. 2).¹⁵⁵ Het schilderij *De gevangenneming van Christus*, (c. 1583-1592) van Bassano toont Christus die in de nacht door soldaten gevangen wordt genomen. Twee grote vuurfakkels verlichten de nachtelijke omgeving. Het hoofd van Jezus is omgeven door lichtstralen, die een aureool representeren. De helmen en harnassen van de soldaten, de witte gewaden van Christus en een man die op de voorgrond ligt en het kale hoofd van Petrus reflecteren het licht. Bij het bekijken van zijn werk meent de toeschouwer de vlammen daadwerkelijk voor ogen te hebben.

Van Manders aanwijzingen voor het weergeven van vuur, schaduw, rook en dergelijke, zijn ook toe te passen op het weergeven van kaarslicht, die weliswaar een kleinere vlam heeft.



Afb. 2. Jacopo Bassano, *De gevangenneming van Christus*, 1583-1592, Stourhead, National Trust, Wiltshire (Engeland).

2.3. Samuel van Hoogstraten

Het laatste traktaat dat besproken zal worden is het traktaat van Samuel van Hoogstraten. Samuel van Hoogstraten was een Dordrechts schilder, dichter en auteur. Hij werd geboren op 2 augustus 1627 en stierf op 19 oktober 1678.¹⁵⁶ Samuel van Hoogstraten is tijdens zijn leertijd eerst leerling geweest van zijn vader, Dirk van Hoogstraten (1596-1640), en later, van

als de natuur [zelf]; want het lijkt of men in het echt vlammen en toortsen voor ogen ziet, brandende lampen [ziet] hangen en potten en ketels het schijnsel [ziet] ontvangen.' Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, v. 39, 193.

¹⁵⁵ Karel van Mander noemt geen specifiek werk van Bassano. Het weergegeven schilderij (afb. 2) is door mij gekozen en dient ter inbeelding en verduidelijking.

¹⁵⁶ Roscam Abbing en Thissen, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten, 1627-1678: Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigneerde schilderijen*. Leiden: 1993. 40-44.

1640 tot 1648, van de schilder Rembrandt van Rijn (1606-1669) in Amsterdam. Na zijn leertijd als schilder vertrok Van Hoogstraten uit Nederland en reisde hij door Europa. Hij is in Duitsland, Italië, Oostenrijk, en tijdens een latere reis in Engeland geweest. Samuel verbleef onder andere een jaar in Rome, van 1652 tot 1653, waar hij lid was van de *Bentvueghels*. Dat was een broederschap in Rome waar Nederlandse schilders lid van waren. Van Hoogstraten is zelf ook leermeester geweest van onder andere de schilders Arnold Houbraken en Godfried Schalcken, van wie de laatste bekend staat om zijn scènes met gedempt kaarslicht.

2.3.1. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt*

In zijn traktaat *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* bespreekt Samuel van Hoogstraten de principes van de schilderkunst. Dit is een zeer uitgebreide publicatie over de schilderkunst, verdeeld in negen boeken.¹⁵⁷

Het traktaat van Samuel van Hoogstraten opent met een gedicht waarin de auteur uitlegt wat er op de titelpagina is afgebeeld. Vervolgens zijn een opdracht, verschillende lofdichten en een voorwoord opgenomen in het traktaat. In het voorwoord geeft Van Hoogstraten aan dat het boek voor leerlingen is.¹⁵⁸ Het traktaat moet gezien worden als een ondersteuning bij de opleiding van schilders. Voor meester-schilders kan dit boek van pas komen voor een goede onderwijzing van hun leerlingen.¹⁵⁹ Dit werk biedt naast een instructie voor jonge schilders ook een legitimering van de schilderkunst. Zoals eerder aan bod kwam bij de Italiaanse traktaten en bij het traktaat van Karel van Mander, was er onder de schilders een behoefte om de schilderkunst onder de vrije kunsten te scharen. Samuel van Hoogstraten toont deze legitimering aan door vergelijkingen te maken tussen de schilderkunst en de klassieke retorica.¹⁶⁰

Van Hoogstraten geeft hier ook aan dat het boek in negen *Leerwinkels* is verdeeld. Deze *Leerwinkels* vertegenwoordigen de negen delen van de schilderkunst, volgens Van Hoogstraten. Elk boek behandelt een aspect van de schilderkunst. Zo worden in het eerste boek de fundamenteën van de schilderkunst en van het kunstenaarschap besproken. Het tweede boek behandelt proporties en de manier waarop de menselijke anatomie weergegeven moeten worden. Het derde boek behandelt de omgang met de geschiedenis van de schilderkunst en is gebaseerd op het vervaardigen van historiestukken. In het vierde boek wordt de omgeving van de mens besproken, de gebouwen, de natuur en dieren. Het vijfde boek wijdt Van Hoogstraten aan de rangschikking, *'t ordineren*, van de figuren en objecten die in schilderijen worden vertoond. In het zesde boek schijft Samuel van Hoogstraten over verf en kleur. In het zevende boek behandelt Van Hoogstraten het licht en de schaduw. In het achtste boek bespreekt Samuel de schoonheid. In het negende, tevens laatste boek beschrijft de auteur de eer die een schilder mag verwachten. Het boek sluit af met een register en een opname van drukfouten.

Samuel van Hoogstraten heeft bij het schrijven van zijn traktaat gebruikt gemaakt van onder andere de teksten van Karel van Mander. Ulrike Kern geeft aan dat Van Hoogstraten zich wellicht heeft kunnen laten inspireren door Karel van Mander bij het indelen van zijn hoofdstukken.¹⁶¹ Beide auteurs besteden namelijk een deel aan het licht.

¹⁵⁷ Zie appendix VII voor de titelpagina en volledige inhoudsopgave van de *Inleyding*.

¹⁵⁸ 'Een *Inleiding* zeg ik, dat is, dat wy de leerlingen als met der hand in de *Schoole* geleiden, die wy in negen *Leerwinkels* verdeelt hebben, en wy wijzen hen dan aen, wat 'er in yder te leeren is, en in wat deelen der konst zy zigtraps gewijs hebben te oeffenen, daer wy dan zoodanig onderwijs by doen, als ons te dier steele gereetst en bequaemst voorkomt'. Van Hoogstraten, 3r.

¹⁵⁹ 'maer dat zelfs meesters in de konst hier uit een lichtigheit zullen raepen, om haere Discipelen wel te onderwijzen; door de schifting, die wy in de leeden der konst hebben aangewezen'. Van Hoogstraten, 3r.

¹⁶⁰ Krabbenborg, *Samuel van Hoogstraten: een man van de penseel en pen: Een onderzoek naar de poëtica van Samuel van Hoogstraten (1627-1678)*. Nijmegen, 2016. 5.

¹⁶¹ Kern, *Licht and Shade*, 18.

2.3.2. Licht en schaduw

Het zevende boek bespreekt licht en schaduw.¹⁶² Dit boek is gewijd aan Melpomene, muze van de tragedie. Hierin schrijft Samuel van Hoogstraten over verschillende soorten licht, zoals daglicht en licht in een deels gesloten ruimte, dat hij “kamerlicht” noemt.¹⁶³ Ook behandelt de auteur de verschillende effecten en intensiteit van diverse lichtbronnen.

Samuel van Hoogstraten probeerde de lengte van de schaduw van vuur of kaarslicht te berekenen.¹⁶⁴ Het effect van de afstand tussen de lichtbron en de figuren op de hoeveelheid licht dat de figuren krijgen, zou bepaald moeten kunnen worden met behulp van een door hem bedachte schaal. Aan de hand van deze schaal konden schilders de hoeveelheid licht, de lichtintensiteit, bepalen die figuren in taferelen moesten krijgen. De auteur geeft aan dat de grootte van een schaduw niet alleen afhangt van de afstand tussen de lichtbron en een figuur, maar ook van de afstand tussen een figuur en de oppervlakte waarop de schaduw valt. Deze schaal geeft volgens Ulrike Kern wel aan dat Van Hoogstraten nadacht over de relatie tussen de hoeveelheid licht en de grootte van schaduwen.¹⁶⁵

Van Hoogstraten geeft aan dat een schilder naar de gehele compositie moet kijken, in plaats van zich te concentreren op details. Van Hoogstraten heeft het over *schikschaduwe*. Het schikken van de schaduwen, het bepalen op welke manier zij in een taferel geplaatst moeten worden om er een geheel van te kunnen maken. Samuel van Hoogstraten legt de nadruk op het gebruik van schaduwen voor het groeperen en ordenen van figuren binnen een schilderij.¹⁶⁶

Samuel van Hoogstraten gaat verder in op het weergeven van schaduwen in een schilderij. Ook in het vijfde en achtste boek wordt over licht en donker gesproken, waarbij Van Hoogstraten composities bespreekt.¹⁶⁷ Op picturale composities moet licht en donker namelijk goed worden gerangschikt, opdat de contrasten niet te hard zijn. Hij waarschuwt schilders ervoor dat zij hun schilderijen er niet uit moeten laten zien als een schaakbord, met witte en zwarte vlakken.¹⁶⁸ Deze opmerking werd zoals opgemerkt al eerder door Karel van Mander gemaakt. Samuel van Hoogstraten vindt het belangrijk dat de kleuren geleidelijk in elkaar overlopen. Sterke lichten moeten overgaan in minder sterke lichten en donkere schaduwen moeten omringd zijn door bruine tinten, opdat op deze manier geleidelijke overgangen gecreëerd kunnen worden. Van Hoogstraten prijst hierbij Rembrandt, omdat hij meester was in het samenbrengen van ‘bevriende verwen’.¹⁶⁹ De auteur geeft hiermee aan dat verwante kleuren naast elkaar geplaatst moesten worden om zo eenheid te creëren binnen het schilderij: de werken deden op deze manier niet denken aan schaakborden. Kern benadrukt

¹⁶² Zie appendix VIII voor belangrijke citaten van Samuel van Hoogstraten uit *Inleiding* over het licht.

¹⁶³ Czech, *Im Geleit der Musen*, 193.

¹⁶⁴ ‘Het vuer of kaerslicht is als het middel punt van een kring, dat zijn straelen rondom afschiet. De dingen, die verlicht worden, ontfangen die zoo veel te meer, als zy te nader komen: en daerom geven twee beelden van gelijke groote ook zoo veel verschillende schaduwen, als in de schaduwen van de beelden A. B. C. te zien is. Want schoon het beelt A. niet veel boven de helft meerder licht, als het beelt B. ontfangt, zoo is desselfs schaduwe onvergelykelyk grooter, niet alleen om zijn naeheit van't licht, maer ook om de groote wijtte tot den voorhang, die in de beelden C. noch meer vermindert.’ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 262.

¹⁶⁵ Kern, *Light and Shade*, 128.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 34.

¹⁶⁷ Van Hoogstraten, *Inleyding. Achtste boek. Zevende hoofddeel. Schikking van schaduwen en lichten*, 305.

¹⁶⁸ ‘want dit zullen gewis wel schaeck-of damberden gelijken, die vol van lichten en bruine schaduwen geplakt zijn. Daerom beveele ik u niet te veel met lichten en schaduwen door een te haspelen, maer de zelve bequamelyk in groepen te vereenigen; laet uwe sterkste lichten met minder lichten minlijk verzelt zijn, [...] laet uwe diepste donkerheden met klaere bruin tens omringt zijn, op datze met te meerder geweld de kracht van het licht mogen doen afsteeken’. Van Hoogstraten, *Inleyding*, 305-306.

¹⁶⁹ ‘Rembrant heeft deeze deugt hoog in top gevoert, en was volleert in 't wel byeenvoegen van bevriende verwen.’ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 306.

dat Van Hoogstraten het hier niet heeft over het mengen van verschillende kleuren, maar over het naast elkaar plaatsen hiervan.¹⁷⁰

Het is interessant dat Van Hoogstraten zijn waardering uitspreekt voor deze kwaliteiten van Rembrandt. In een andere passage prijst Van Hoogstraten ook Rembrandts weergave van reflectie, ‘t wederom kaetsen van eenich licht zijn rechte element was.’¹⁷¹ Vervolgens geeft de auteur wel aan dat Rembrandt de regels van de kunst beter had moeten bestuderen en niet enkel van zijn eigen bevindingen moest uitgaan.¹⁷²

Wanneer Samuel van Hoogstraten over het vervagen van schaduwen en lichten spreekt, adviseert hij schilders met ‘trappen’ van kleur en verlichting te werken.¹⁷³ Een schilder zal bij de donkerste kleur moeten beginnen, die gelijk is aan trap nul, en geleidelijk naar de volgende trap moeten gaan. Als een schilder met zwart begint, gaat hij geleidelijk via omber naar bruinrood en van bruinrood naar oker. Op deze manier ontstaat een natuurlijke overgang zonder te harde contrasten weer te geven op het doek.

2.3.3. Het weergeven van kaarslicht

Samuel van Hoogstraten is van de vier besproken auteurs degene die het meest over kaarslicht schrijft. Dit komt waarschijnlijk omdat hij aan het einde van een schildertraditie schrijft waarin het kaarslicht vaker werd weergegeven dan in de tijd van Karel van Mander. Ook heeft zijn leertijd bij Rembrandt hem mogelijk hierin gestuurd. Rembrandt zelf experimenteerde namelijk met licht-donkercontrasten in zijn schilderijen.¹⁷⁴ Bij het schrijven over kaarslicht geeft Van Hoogstraten duidelijke aanwijzingen. Zo moet een kaars nooit vooraan in een schilderij getoond worden, omdat de vlam van een kaars niet sterk genoeg is om de gehele ruimte genoeg te verlichten.

‘Want als wy te hoog opheffen, zoo zullen wy om laeg te kort schieten, gelijk een gebeurt, die in 't schilderen van een nachtstuk een brandende toors of hen kaerse voor aen stellen: want zy hebben de macht niet, het resteerende werk zijn behoorlijke klaerheyt te geeven. *Rembrant* heeft de maet van een kaerslicht in eenige bruine printjes nae zijn vermoogen uitgebeelt, maer als men die lichjes toedekt, zoo blijft de rest van 't werk donker.’¹⁷⁵

Ook hier noemt Samuel zijn leermeester Rembrandt en geeft aan dat hij zijn werken te donker maakte. Want ‘als men die lichjes toedekt, zoo blijft de rest van 't werk donker.’¹⁷⁶ Volgens Van Hoogstraten moet wel voldoende licht aanwezig zijn in een werk. Wanneer schilders kaarslicht, of het licht van toortsen in een schilderij willen weergeven, raadt Van Hoogstraten hen aan de vlam ergens achter te verstoppen. Op deze manier kan het licht egaal verdeeld worden over de ruimte. Toch zijn schilders vrij de vlam van een kaars weer te geven

¹⁷⁰ Kern, *Light and Shade*, 46.

¹⁷¹ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 273.

¹⁷² Kern, *Light and Shade*, 19.

¹⁷³ ‘Hier mocht nu een konstenaar, om zijn voorneemen in zijn macht te hebben, met zijn verwen te rade gaen, en overleggen, hoe veel trappen hy beklimmen kan, beginnende van zijn zwart of duisterste verwe, als voor O, d'outerste donkerheit, tot d'eerste trap 1, van verlichting, stel lak, omber of ombers waerde. Tot de tweede 2. de hoogte van bruinroot, *Terra verde*, of diergelijk. Tot de derde 4. 't Vermogen van oker of vermiljoen. Hy zal genoeg te doen vinden om met witten of mastekotten, of wat noch klaerder mach gevonden worden, de glansen of spiegelingen van het uiterste licht vijf, in een kamer te bereyken.’ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 267.

¹⁷⁴ Rembrandt geeft maar één keer een kaars weer in zijn schilderijen (Rembrandt van Rijn, *Gelijkenis van de rijke dwaas*, 1627, olieverf op paneel, 42,5 x 31,9 cm., Gemäldegalerie Alte Meister, Berlijn). In de rest van zijn werken toont hij de lichtbron niet. De kunstenaar experimenteert wel met verschillende lichteffecten in zijn tafereelen.

¹⁷⁵ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 268.

¹⁷⁶ Ibid.

op de manier die zij kiezen: ‘Heeft iemand lust om de lichte vlam van kaers of lamp eens in zijn tafereel te doen schijnen, wel aen, dat hy dien lust vry boete, en 't verschil, dat 'er tusschen 't licht en 't verlichte is, wel waerneeme’.¹⁷⁷ Er moet wel altijd een verschil aangetoond worden in een schilderij tussen het licht en wat verlicht wordt.

Naast het kaarslicht bespreekt Samuel van Hoogstraten ook de schaduwen die de vlam van een kaars kan doen ontstaan:

‘Het vuer of kaerslicht is als het middel punt van een kring, dat zijn straelen rondom afschiet. De dingen, die verlicht worden, ontfangen die zoo veel te meer, als zy te nader komen: en daerom geven twee beelden van gelijke groote ook zoo veel verschillende schaduwen.’¹⁷⁸

Karel van Mander schijft over de schaduw van de kaars op een vergelijkbare manier. De schaduw begint bij de kaars en strekt zich in cirkels uit. De kaars is het middelpunt en schiet zijn stralen als het ware rondom. Dit is van belang bij het weergeven van schaduwen van figuren die om een vlam heen staan: het betekent dat elk figuur een even lange schaduw krijgt wanneer ze op dezelfde positie ten opzichte van de vlam staan. Ulrike Kern geeft aan dat dit de natuurlijke verlichting is, die echter niet altijd wordt toegepast in schilderijen, om de compositie niet in de weg te staan.¹⁷⁹ Daarnaast geeft Van Hoogstraten aan dat de schaduw van een kaars anders is dan de schaduw die de zon veroorzaakt:

‘Zommige vuuren geven dan, 't zy een doots, blaeuw, of een zeer gloejend licht, maer alle vuur of kaerslicht wort meest door zijn kantige schaduwe van het dachlicht onderscheiden. [...] De kanticheit der schaduwe komt, om dat het licht van een kleine vlamme, even als uit een punt, straelt: en alleenlijk treft op de dingen, die het rechtlijnich kan bereyken, en daer het zelve komt te missen, schampt het ort af, en laet de rest onverlicht’.¹⁸⁰

De hoekige, scherp afgebakende schaduwen die worden geworden van vuur en kaarsen is wat kunstlicht onderscheidt van daglicht. Deze scherpe schaduwen worden veroorzaakt door de kleine vlam, omdat deze alleen de objecten kan bereiken die zich in de directe omgeving van de vlam bevinden. Waar het licht van de kaars niet op valt, blijft onverlicht. Op deze manier kan een schilder kaarslicht goed tot zijn recht laten komen. Dit effect wordt niet gecreëerd bij daglicht, omdat overdag meer diffuus licht aanwezig is. Kaarslicht is dus anders dan daglicht. Van Hoogstraten geeft aan dat veel licht in de nacht te bereiken is door middel van veel kaarsen, fakkels en lampen.

Tot slot spreekt Van Hoogstraten over kleuren en hun relatie tot kaarslicht. Hij geeft namelijk aan dat de werkelijke kleuren van objecten enkel te zien zijn bij zonlicht.¹⁸¹ De auteur heeft gelijk wanneer hij spreekt over de ‘vervalste’ weergave van kleuren bij kaarslicht. De vlam van een kaars laat maar een bepaald kleurenspectrum zien, namelijk de kleuren rood, geel en oranje. Samuel van Hoogstraten schrijft ook dat wanneer lichten op objecten schijnen, zij hun “verf”, dat wil zeggen kleur, als het ware met zich meebrengen.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 262.

¹⁷⁹ Kern, *Light and Shade*, 199.

¹⁸⁰ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 259.

¹⁸¹ ‘De eygentlijke koleuren der dingen stel ik vast, dat alleen in 't Zonnelycht onvervalscht zijn; want hoe onzeker men van een verwe by kaerslicht oordeelt, is een yder bekend. Alle andere lichten zijn niet anders, dan wederglansen, en deelen aen de dingen, die zy beschijnen, haer eyge verwe meede.’ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 257.

Deze observatie staat in contrast met de bewering van Lomazzo, wanneer deze laatste auteur schrijft dat licht zelf geen kleur heeft.¹⁸² Wel geeft Lomazzo aan dat een schilder rekening moet houden met de diverse effecten van het licht op objecten.

2.4. Tussenconclusie

Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten schreven hun traktaten in verschillende periodes. Zij schrijven dan ook over andere kunst. Karel van Mander schijft in een periode waarin het nachtstuk met kunstmatig licht een nog niet veel voorkomend tafereel is. Dit is terug te zien in zijn *Schilder-Boeck*, wanneer hij aangeeft dat ‘keers-lichten’ een niet veel voorkomend onderwerp is. Dit is niet vreemd, aangezien het nachtstuk met kunstmatig licht in de jaren twintig van de zeventiende eeuw in Nederland opbloeide. Toch doet Van Mander interessante uitspraken over het weergeven van dit soort licht. Hij geeft aan dat objecten hun kleur reflecteren in nabijgelegen schaduwen. Wanneer Karel van Mander over kaarslicht schrijft, besteedt hij meer aandacht aan de schaduw die dit licht veroorzaakt, dan het licht van de kaars zelf. Daarnaast benadrukt hij, net als Van Hoogstraten, dat er in schilderijen geen te sterke licht-donkercontrasten aanwezig moeten zijn. Beide geven het voorbeeld van het schaakbord-effect. Ook schrijven beide auteurs dat het belangrijk is voor een schilder de richting van de schaduw die bij kaarslicht ontstaat, te volgen.

In tegenstelling tot Karel van Mander schrijft Samuel van Hoogstraten aan het einde van een schildertraditie met kaarslicht en schrijft hij hier ook van de besproken auteurs het meest over. Hij reflecteert op schilderijen die hij gezien heeft. Hij geeft ook voorbeelden van schilderijen waar het licht en de schaduw wel of niet goed zijn weergegeven. Het is duidelijk dat Samuel van Hoogstraten bekend was met tafereelen waarin kaarslicht wordt weergegeven: hij schrijft hier uitvoerig over. Samuel van Hoogstraten geeft duidelijk aan dat de lichtbron verborgen moet worden, opdat het gehele werk gelijkmatig verlicht kan worden. Wanneer een kaars vooraan het tafereel gesteld wordt, moet omwille van een natuurgetrouwe weergave de rest van de voorstelling geheel duister worden verbeeld, schrijft hij. Daarnaast geeft de schilder aan dat kaarslicht voor scherp afgebakende schaduwen zorgt, in tegenstelling tot de meer diffuse situatie bij daglicht.

De Nederlandse traktaten richten zich beiden tot jonge schilders. Daarnaast willen de schrijvers met de publicaties, net als de Italiaanse auteurs, de schilderkunst bij de vrije kunsten laten horen. Deze wedijver tussen de verschillende kunstdisciplines komt vaker voor. Om het gegeven te rechtvaardigen dat de schilderkunst bij de vrije kunsten moet horen, willen de schilders in hun traktaten duidelijk maken dat de schilderkunst gebaseerd is op de wetten van de natuur. Ulrike Kern geeft aan dat het combineren van natuurlijke effecten met de picturale compositie een terugkerend probleem is in Nederlandse kunsttraktaten.¹⁸³ In het volgende hoofdstuk zal gekeken worden naar de praktijk van het schilderen van kaarslicht en of deze overeenkomt met de hierboven besproken theorie.

¹⁸² ‘La luce non habbia colore, però ha quefta proprietà, et virtù che manifesta, et dimostra, i colori dove sono.’ Lomazzo, *Trattato*, 229.

¹⁸³ Kern, *Light and Shade*, 199.

Hoofdstuk 3 - De praktijk: nachtstukken met kaarslicht

In dit hoofdstuk zal onderzocht worden wat de praktijk was van het schilderen van kaarslicht in de periode 1620-1630 in Utrecht.

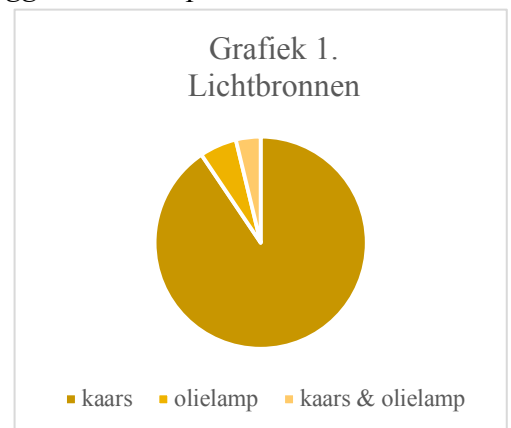
3.1 Inleiding

In de voorgaande hoofdstukken is onderzocht wat de theorie was over het schilderen van kaarslicht in nachtstukken. Uit de traktaten van de bestudeerde schilders blijkt dat zij nadachten over het weergeven van licht en schaduw en schilders adviezen gaven over de manier waarop dit geschilderd moest worden. In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar de praktijk van de schilderkunst en naar de wijze waarop schilders zich al dan niet hielden aan de geschreven theorie. De vraag in dit hoofdstuk is: ‘In hoeverre zijn de aanwijzingen uit de traktaten terug te zien in de nachtstukken met kunstmatig licht vervaardigd door Nederlandse schilders in Utrecht in de periode 1620-1630?’ In elke paragraaf zullen een of meerdere aanwijzingen centraal staan die naar voren gekomen zijn uit de traktaten, en zal middels een visuele analyse onderzocht worden of deze werden nageleefd of niet.

3.2. Appendix IX: het Nederlandse nachtstuk met artificieel licht

In dit hoofdstuk staan de nachtstukken met kaarslicht van Nederlandse schilders centraal. Aan de hand van de database van het RKD, het boek *Caravaggism in Europe* van Benedict

Nicolson en diverse tentoonstellingscatalogi, heb ik een appendix samengesteld.¹⁸⁴ In deze appendix heb ik schilderijen opgenomen van Nederlandse schilders die in de periode 1620-1630 in Utrecht actief waren.¹⁸⁵ Deze periode is gekozen, omdat dit de bloeiperiode was van het nachtstuk met kunstmatig licht in Nederland.¹⁸⁶ Ik heb alleen werken toegevoegd van schilders die vóór 1620 in Italië zijn geweest. Hier is voor gekozen omdat het mogelijk is dat deze schilders, naast met de Nederlandse traktaten, ook bekend waren met de Italiaanse. Tekeningen en prenten zijn buiten beschouwing gelaten. De schilders die in aanmerking zijn gekomen met de hierboven gestelde eisen zijn Gerard van Honthorst (1592-1656), Dirck van Baburen (1595-1624), Hendrick ter Brugghen (1588-1629), Hendrick Bloemaert (1601-1672) en Jan van Bijlert (1597-1671). De appendix telt 53 nachtstukken met kunstmatig licht, waarvan 48 werken met kaarslicht, drie werken met een olielamp en twee werken met zowel een olielamp als een kaars (grafiek 1). De appendix telt 38 schilderijen van Van Honthorst, één van Van Baburen, elf van Ter Brugghen, één van Jan van Bijlert en twee Hendrick Bloemaert.



3.2.1. De sterkte van kaarslicht en zijn schaduw

In het traktaat van Giovanni Paolo Lomazzo gaf de auteur aan dat er een verschil in kleur zichtbaar moet zijn, wanneer meerdere figuren worden geschilderd die zich op een andere plaats ten opzichte van de lichtbron bevinden. Hij schreef:

“En zo, wanneer [de schilder] drie of vier mensen zal willen schilderen, de een achter de ander, zal het nodig zijn, dat zij allen vier gradaties van kleur hebben, en dat zij alle

¹⁸⁴ Nicolson en Vertova, *Caravaggism in Europe*, 26.

¹⁸⁵ Zie appendix IX.

¹⁸⁶ *Utrecht, Caravaggio en Europa*, 62.

vier graden licht krijgen, maar het zal nog meer nodig zijn, om de man weer te geven die het verst is, niet veel lichte kleur te mengen, aangezien het licht verliest, omdat het van ver gezien wordt. [...] Hij zal niet met zoveel helderheid gezien kunnen worden.¹⁸⁷

Er moet dus een duidelijk verschil zichtbaar zijn wanneer gekeken wordt naar de figuren die zich op verschillende vertes van de lichtbron bevinden. De figuur die het verst van de lichtbron verwijderd is, zal donkerder weergegeven worden, omdat het oog dit zo waarneemt. Deze opmerking werd ook door Giovanni Battista Armenini gemaakt. Hij schreef dat wat het dichtste bij het licht is, het duidelijkst en helderst moet worden weergegeven.¹⁸⁸

Samuel van Hoogstraten scheef daarnaast dat alles wat zich in een gelijke positie rond de vlam bevindt, gelijke schaduwen krijgt.¹⁸⁹ Daarmee impliceerde hij dat alles wat zich op dezelfde plaats ten opzichte van de vlam bevindt, op gelijke mate wordt verlicht. Ook hij gaf aan dat de afstand van een figuur tot de lichtbron de hoeveelheid licht en de grootte van schaduwen beïnvloedt.

Echter, als gekeken wordt naar het schilderij *Vrolijk gezelschap* (1622) van Gerard van Honthorst, valt op dat de schilder de figuren niet op gelijke wijze verlicht heeft (afb. 24). Op het schilderij worden zeven figuren om een tafel weergegeven. Voor de tafel, aan de linkerkant zit een man in het blauw gekleed, met in zijn linkerhand een glas. Hij leunt tegen een vrouw aan die achter hem zit. Achter hen is een oude vrouw te zien. In haar linkerhand houdt de oude vrouw een brandende kaars vast. Het glas dat de man in het blauw vasthoudt, is net voor de kaarsvlam geplaatst. Middenin, achter de tafel, zit een man, die een vrouw op zijn schoot vasthoudt. Aan de rechterkant is een staande man weergegeven. Helemaal aan de rechterkant is een zittende jonge vrouw afgebeeld. De tafel is gedekt met een wit kleed. Op de tafel staan onder andere verschillende borden, brood en een lege kaarshouder. De achtergrond van het tafereel is donker. De gehele scène wordt verlicht door de waskaars.

De kaars verlicht de linkerhelft van het gezicht van de jongeman met het glas, het gezicht van de vrouw naast hem en de oude vrouw. De figuren die achter de tafel zitten, worden niet belicht. Aan de andere kant van de tafel wordt de jonge vrouw wel verlicht. De verlichting van de figuren zoals dit door Van Honthorst wordt gedaan, is natuurkundig gezien niet logisch. De man die achter de tafel zit, bevindt zich dicht bij de vlam dan de vrouw helemaal rechts. Zijn gezicht zou erg verlicht moeten zijn, omdat de vlam aan zijn kant niet afgedekt wordt. Dit is echter niet het geval. Het is duidelijk dat Van Honthorst de verlichting hier op een incorrecte manier op de compositie heeft toegepast. Dit heeft hij echter gedaan om de nadruk te leggen op verschillende onderdelen in de compositie, zoals de vrouw die rechts zit.

Dit is niet het enige voorbeeld waarbij de verlichting niet natuurkundig correct wordt weergegeven. De sterkte van kaarslicht werd door schilders verschillend toegepast. Het wordt gebruikt aan de hand van de sterkte van de contrasten die ze wilden weergeven en de dramatiek die ze wilden tonen. Zo verlicht de kaars soms een bepaald punt van een gezicht, of juist een hele ruimte. Kaarslicht verspreidt zich minder dan daglicht, en wordt snel door de omgeving opgenomen. Zo schrijft Van Hoogstraten dat één kaars niet voldoende is om een

¹⁸⁷ 'Et così se vorrà dipingere tré ò quattro huomini, l'uno dietro à l'altro, sarà bisogno, che tutti habbiano verbi gratia, quattro gradi di colore, & ricevano tutti quattro gradi luce, ma sarà anco di più necessario, per rappresentare quell'huomo che stà più lontano, mescolarvi di color chiaro tanto manco, quanto perde quella luce, per essere veduta da lontano. [...] perche non può essere veduto con tanta chiarezza.' Lomazzo, *Trattato*, 32.

¹⁸⁸ Ma è forse bene il porre un esempio. [...] Come si sa, e si come è il naso la somità di quella e più presso alla vista de lui e più sotto alla forza del lume, così è di necessità farlo della fronte più chiaro e parimente la fronte più delle guance e queste più delle orecchie, e così seguire per fino a gli estremi di quella.' Armenini, *De' veri precetti*, 83.

¹⁸⁹ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 262.

hele ruimte te verlichten.¹⁹⁰ In dit schilderij wordt één kaars gebruikt om de ruimte te verlichten. De toon van de ruimte is weliswaar donker, maar Van Honthorst gebruikt de kaars toch en verlicht de figuren goed.



Afb. 24. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap*, 1622, Alte Pinakothek, München.

3.2.2. De afgedekte lichtbron

Een van de meest duidelijke aanwijzingen voor het weergeven van kaarslicht in nachtstukken is te vinden bij Samuel van Hoogstraten. Hij geeft aan dat de kaars ergens achter geplaatst moet worden:

‘En zeker, wannermen iets byzonders in Schildery vertoonen, en alles in volle kracht doen zien wil, zoo is 't ook wel waert, datmen de vlam van een kaerse of fakkel ergens doe achter schuilen: want die bloot laetende, zou deze 't vermoogen van onzen eersten graed van licht alleen behoeven.’¹⁹¹

Van Hoogstraten geeft aan dat het belangrijk is de kaars, of enige andere lichtbron af te dekken, omdat op deze manier een tafereel in gelijke mate verlicht kan worden. Wanneer dit niet wordt gedaan, vereist een natuurgetrouwe weergave dat alleen de lichtbron helder wordt weergegeven terwijl de rest donker blijft. Hoewel Nicolson schrijft dat vanaf de jaren twintig van de zeventiende eeuw schilders hun lichtbron gingen afdekken, blijkt dit niet uit alle gevallen die in mijn selectie opgenomen (grafiek 2).¹⁹² Van de 53 schilderijen, wordt bij 34 de lichtbron wel afgedekt en bij 18 niet. Daarnaast wordt op één schilderij twee kaarsen weergegeven, waarvan de ene wel wordt afgedekt en de andere niet. Van deze 34 schilderijen, waarbij de kaars wordt afgedekt, zijn er 29 van Van Honthorst, één werk van Van Baburen en vier schilderijen van Ter Brugghen. Het totaal van alle schilderijen toont dat in een groot deel van de werken de lichtbron wordt afgedekt. Echter, als gekeken wordt naar

¹⁹⁰ Ibid., 268.

¹⁹¹ Ibid.

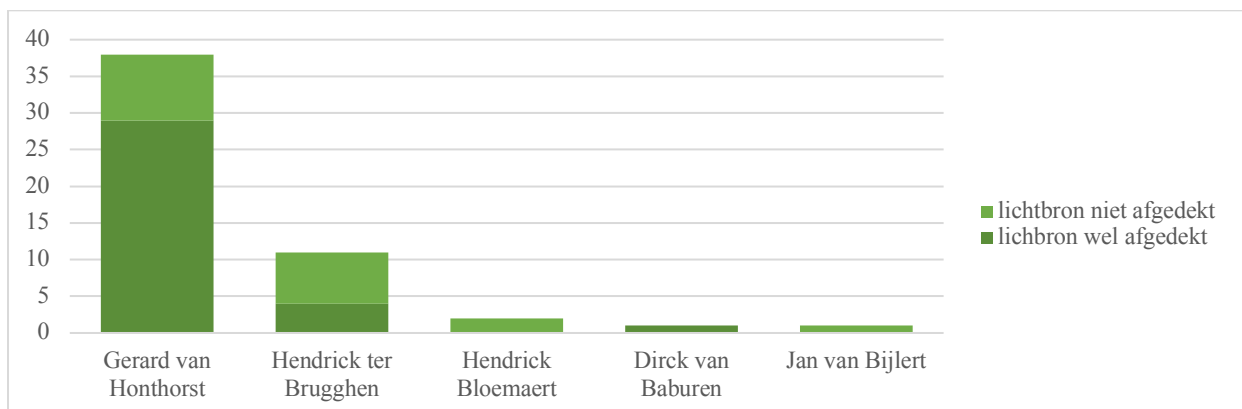
¹⁹² Nicolson schreef wel over alle schilderijen van Utrechtse Caravaggisten, terwijl mijn onderzoek zich op een korte periode richt. Nicolson en Vertova, *Caravaggism in Europe*, 26-27.

de schilders afzonderlijk en hun vervaardigde schilderijen, blijkt de uitslag anders (grafiek 3). Van de in totaal 38 schilderijen van Van Honthorst, dekt hij bij 29 de lichtbron af. Ter Brugghen dekt daarentegen maar bij vier van de elf de kaars af bij de andere zeven toont hij de kaars prominent, vooraan het schilderij.

Wanneer schilders de kaars afdekken, doen zij dat op verschillende manieren. Zo laten zij de vlam onder andere achter een glas, een hand, een boek of een figuur schuilen. Afhankelijk van de compositie lossen schilders dit probleem anders op. Bij het tafereel *Vrolijk gezelschap* van Van Honthorst verstoopt de schilder de vlam bijvoorbeeld achter een glas (afb. 24).



Grafiek 2.



Grafiek 3.

Maar zoals uit de appendix blijkt, dekken niet alle schilders de lichtbron af. Het enige schilderij van Jan van Bijlert, waarbij de schilder een kunstmatige lichtbron heeft weergegeven, is zijn *Luitspeler* (afb. 67). Dit schilderij geeft een man weer, die een luit in zijn handen vasthoudt. Hij draagt een snor en een grote hoed. De ruimte waarin de jongeman zich bevindt wordt verlicht door een olielamp, die ter hoogte van zijn hoed hangt. Het licht van de olielamp weerschijnt op de neus, kin en wangen van de man, en op zijn kraag. De muur op de achterkant is aan de rechterkant geel en aan de linkerkant donker, en bevindt zich in de schaduw. In dit tafereel heeft Jan van Bijlert één enkele lichtbron gebruikt om een hele ruimte te verlichten.

Ook Ter Brugghen lijkt geen probleem te hebben met het niet afdekken van de lichtbron (afb. 63). Hierbij moet wel aangegeven worden dat het van de compositie

afhankelijk is wat wel en niet getoond kan worden door middel van kaarslicht. Als het om een enkel figuur gaat, is een enkele kaars voldoende om deze verlicht weer te geven.



Afb. 67. Jan van Bijlert, *De Luitspeler*, ca. 1630-1640, Rijksmuseum, Amsterdam.

3.2.3. Slagschaduw en reflectie

Lomazzo is van de besproken auteurs de enige die schrijft over de beweging van de vlam van kunstmatige lichtbronnen. Hij geeft aan dat aangezien de vlam flakkerd, deze een object op verschillende manieren verlicht.¹⁹³ Het is interessant dat andere auteurs hier niet over schrijven. Zij schrijven wel over de schaduw. Wanneer Armenini over schaduw schrijft, geeft hij aan dat schaduw het ontbreken van licht is.¹⁹⁴ Daarnaast geeft hij aan dat het onmogelijk is een schaduw weer te geven, wanneer er geen object is dat het licht belemmert door te schijnen.¹⁹⁵ Wanneer er echter een object getoond wordt dat het licht tegenhoudt, moet wel altijd zijn schaduw worden getoond. Hoe groter het lichaam, hoe donkerder de schaduw moet worden weergegeven. De Nederlandse schrijvers behandelen beiden de schaduw die ontstaat bij kaarslicht. Beiden schrijven dat de kaars het middelpunt is en zijn stralen als het ware rondom uitstraalt.¹⁹⁶ Van Mander schrijft: ‘Oock moet van het licht, als een punct oft steke, De schaduw'over al nemen haer streke.’¹⁹⁷ Van Mander wilde hiermee aangeven dat een schilder zich bewust moest zijn van de richting van de schaduwen van kaarslicht. Van Hoogstraten merkte hetzelfde op: ‘Het vuer of kaerslicht is als het middel punt van een kring, dat zijn straelen rondom afschiet.’¹⁹⁸ Dit betekent dat elk figuur een even lange schaduw krijgt wanneer ze op dezelfde positie ten opzichte van de vlam staan. Uit de geselecteerde

¹⁹³ Lomazzo, *Trattato*, 220.

¹⁹⁴ ‘Non essendo queste [le ombre] altro che il sminuimento e mancamento di essi lumi.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 84-85.

¹⁹⁵ ‘Dunque egli è da saper prima che non si può fare ombra mai altrimenti, se non quando un corpo impedisce che la luce non si vegga.’ Armenini, *De’ veri precetti*, 85.

¹⁹⁶ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 34.; Van Hoogstraten, *Inleyding*, 262.

¹⁹⁷ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, VII, fol. 31v., 34. ‘Kaarsen als lichtbron, die immers geen alledaags onderwerp zijn, zijn moeilijk, en het is een kunst om ze te schilderen. Maar het staat goed als men vooraan in het donker een figuur van de voeten tot de kruin overschaduwet en het licht alleen de contour van naakt, haar of kleding kan raken. Ook moet vanuit de lichtbron, als middel- of uitgangspunt, de schaduw overal heen zijn richting zoeken.’ Van Mander en Miedema, *Den grondt der edel vry schilder-const*, 193.

¹⁹⁸ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 262.

schilderijen blijkt dat dit advies niet letterlijk wordt nagevolgd door de schilders. Hoewel zowel Van Mander als Van Hoogstraten de eigenaardigheid van de schaduwen die bij kaarslicht ontstaan onderstrepen, neemt Van Honthorst de aanwijzingen van de schrijvers niet over, zoals blijkt uit het schilderij *Vrolijk gezelschap met een luitspeler*, uit ca. 1619-1620 (afb. 18).



Afb. 18. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap met een luitspeler*, ca. 1619-1620, Galleria degli Uffizi, Florence.

Op het schilderij zijn zeven figuren afgebeeld, zittend rond een tafel. Links op de voorgrond is een figuur op de rug in een halfschaduw weergegeven. De figuur is net voor een kaars geplaatst. Deze is niet te zien, maar het licht van de kaars schijnt op de figuren die aan tafel zitten. Links zit een vrouw, die verlicht wordt door de kaars. Naast de vrouw, tegenover de man met de hoed, zitten een man en een vrouw. De man houdt een luit in zijn handen. Aan de kop van de tafel rechts is te zien hoe een vrouw een man voedt. Een oude vrouw helpt hen door een brandende kaars vast te houden. Op dit schilderij heeft Van Honthorst twee artificiële lichtbronnen toegevoegd. Hierdoor ontstaat een spel van licht en schaduw. Door de lichtbronnen op deze manier te plaatsten, vestigt Van Honthorst de aandacht op belangrijke onderdelen van de compositie. De brandende kaars die de oude vrouw in haar handen houdt, legt de aandacht op de man die gevoerd wordt. De tweede lichtbron, die afgeschermd is, vestigt de aandacht op de musicerende groep.

Op de achterwand is een grote slagschaduw te zien die wordt geworpen door de luitspeler. Dit is de enige duidelijke slagschaduw van het schilderij. Als de aanwijzingen van de auteurs gevolgd waren, zouden er meerdere schaduwen op de achtergrond weergegeven moeten zijn. Elk figuur zou een schaduw moeten krijgen, maar dit heeft Gerard van Honthorst niet weer willen geven. Alleen de schaduw van een man is op de muur weergegeven. De vrouw die naast de luitspeler zit, werpt bijvoorbeeld geen schaduw op de muur achter haar. Het is geen verrassing dat de verlichting op dergelijke wijze is toegepast.

Ulrike Kern schreef inderdaad in haar boek dat de natuurlijke verlichting niet vaak door schilders werd toegepast, om de compositie niet in de weg te staan.¹⁹⁹

Ook het effect van licht op objecten en de kleur van de schaduw werd door de auteurs besproken. Lomazzo gaf in zijn traktaat het voorbeeld van licht dat door een glas met rode wijn schijnt.²⁰⁰ Op het schilderij *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht* heeft Hendrick ter Brugghen de vingers van de jongeman net zo geplaatst dat de ringvinger van zijn rechterhand de vlam bedekt (afb. 54). De wijn wordt verlicht door de kaars en krijgt daardoor een heldere rode kleur. De jongen draagt een bloes met een kraag een roodbruine mantel. De onderkant van zijn kin, lippen, neus en de binnenkant van de rechter oogkas worden verlicht door middel van oranje lichtaccenten. Karel van Mander schijft in zijn traktaat over de reflecties die kleuren in schaduwen overbrengen.²⁰¹

‘Desghelijcx, waer troengen oft naeckte lijven Schaduwen teghen wolle, sijd', oft lijnen, De Reflexy sal haren aerdt bedrijven, T'zy wat gheel oft root, deelachtich beclijven Sal de Carnaty met sulck wederschijnen.’²⁰²

In het bijzonder heeft Karel van Mander het over de reflectie van de kleuren van objecten op de huid. Deze reflectie is door Ter Brugghen weergegeven en is te zien op de verlichte kin, lippen, neus en oogkas (afb. 54a). Deze heeft een bruine schaduw, die gereflecteerd wordt door de mantel.



Afb. 54. Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, 1623, North Carolina Museum, Raleigh (North Carolina).

¹⁹⁹ Kern, *Light and Shade*, 199.

²⁰⁰ Lomazzo, *Trattato*, 229.

²⁰¹ Van Mander, *Schilder-Boeck, Den Grondt*, II, fol. 9r.

²⁰² *Ibid.*, VII, fol. 33r., 51.



Afb. 54a. Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, detail, 1623, North Carolina Museum, Raleigh (North Carolina).

3.2.4. Kleuren bij kaarslicht

Giavanni Paolo Lomazzo geeft in zijn traktaat aan dat licht geen kleur heeft.²⁰³ Hij schijft: ‘het licht heeft geen kleur, maar heeft deze eigenschap en deugd dat het vertoont en laat zien waar de kleuren zijn.’²⁰⁴ Hij geeft hier aan dat licht op de kleuren van objecten een effect creëert, dat weergegeven moet worden. Dit effect is onder andere te zien bij het bovengenoemde schilderij *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*. Het effect van licht op kleur is afhankelijk van de hoeveelheid licht. Een schilder moet dus de effecten die het licht - dat niet overal in gelijk mate verlicht - creëert op kleuren kennen en weergeven. Er moet nooit enkel de kleur geschilderd worden, maar de verlichte kleur (*allumato*). Het verschil in belichting brengt verschil in kleureffecten teweeg, en dit moet altijd door een schilder worden weergegeven. Kleuren worden gezien, omdat er licht op valt. Datgene waar geen licht op valt heeft geen kleur.

Samuel van Hoogstraten schijft ook over de gevolgen die lichtbronnen op de kleuren van objecten hebben. Hij geeft aan dat de echte kleur van objecten enkel te zien is bij zonlicht. Bij al het andere soort licht zijn de kleuren ‘vervalst’:

‘De eygentlijke koleuren der dingen stel ik vast, dat alleen in 't Zonnelicht onvervalscht zijn; want hoe onzeker men van een verwe by kaerslicht oordeelt, is een yder bekend. Alle andere lichten zijn niet anders, dan wederglansen, en deelen aen de dingen, die zy beschijnen, haer eyge verwe meede.’²⁰⁵

Van Hoogstraten geeft specifiek het voorbeeld van kaarslicht en schrijft dat iedereen weet dat bij kaarslicht de kleuren niet goed gezien worden. Samuel van Hoogstraten stelt dat wanneer licht straalt, het zijn kleur als het ware meeneemt en weerschijnt op het verlichte object.

²⁰³ Lomazzo, *Trattato*, 229.

²⁰⁴ ‘La luce non habbia colore, però ha quefta proprietà, et virtù che manifesta, et dimostra, i colori dove sono.’ Lomazzo, *Trattato*, 229.

²⁰⁵ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 257.

Hierdoor ontstaan deze vervalste kleuren. Bij kaarslicht is inderdaad maar een bepaald kleurenspectrum zichtbaar. Dat zijn de warme kleuren rood, oranje en geel. Schilders moeten kunnen weergeven op welke manier kleuren in kleding of andere objecten reageren op kaarslicht of licht van andere kunstmatige lichtbronnen.

De meeste schilders lijken zich geen zorgen te maken over de juiste weergave van kleuren bij kaarslicht. Zo dragen op veel schilderijen figuren blauwe kleren, of zijn er blauwe doeken weergegeven. Ook Van Honthorst lijkt zich hier geen zorgen om te maken en geeft vaker de kleuren blauw en groen weer. Een goed voorbeeld hiervan is het schilderij *Dood van Seneca* van Van Honthorst (afb. 32). Hierbij is duidelijk te zien dat de schilder verzadigde kleuren heeft aangebracht. Seneca zit op een stoel en de mensen om hem heen snijden zijn aderen open en houden zijn armen en voet vast. Op dit schilderij draagt bijvoorbeeld een man, die de lichtbron in zijn handen vasthoudt, felblauwe kleding. De man die de linkerarm van Seneca vasthoudt, draagt groene kleding. Verzadigde kleuren zijn in dit schilderij duidelijk aanwezig. De schilder heeft hier de kleuren niet vermengd om ze donkerder te laten lijken. Hij heeft geen rekening gehouden met het effect van kaarslicht op de kleuren van objecten. De schilder heeft niet geprobeerd het koele blauw aan te passen door warmere tinten bij te mengen, zoals de optische theorie bij gebruik van kaarslicht zou voorschrijven. Dit is niet het enige schilderij waarbij verzadigd blauw, of andere kleuren die bij kaarslicht niet onverzadigd gezien kunnen worden, worden geschilderd (zie namelijk ook de schilderijen 15, 17, 18, 20-26, 28, 29, 31-34, 36, 39, 40, 42, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65-67 uit de appendix). Dit geeft aan dat schilders de kaars niet alleen gebruikten om zijn kleureffecten, maar met name omwille van de lichteffecten die gecreëerd werden met licht en schaduw. Dit is een belangrijk punt, omdat het duidelijk aangeeft dat schilders niet kozen voor een objectieve weergave van de werkelijkheid.



Afb. 32. Gerard van Honthorst, *Dood van Seneca*, ca. 1623-1627, Centraal Museum, Utrecht.

3.2.5. Verschil in gebruik van lichtbronnen: *Allegorie op het geloof* en *Melancholia*

Hendrick ter Brugghen heeft niet veel taferelen vervaardigd met kaarslicht. In totaal zijn er van hem elf nachtstukken met een kunstmatige lichtbron toegevoegd aan de appendix. Van de elf schilderijen die van Ter Brugghen in de appendix zijn opgenomen, zijn er zeven met één enkel half figuur op de voorgrond.



Afb. 62. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, ca. 1626, particuliere collectie The Leiden, New York City.



Afb. 63. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, ca. 1627, Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada).

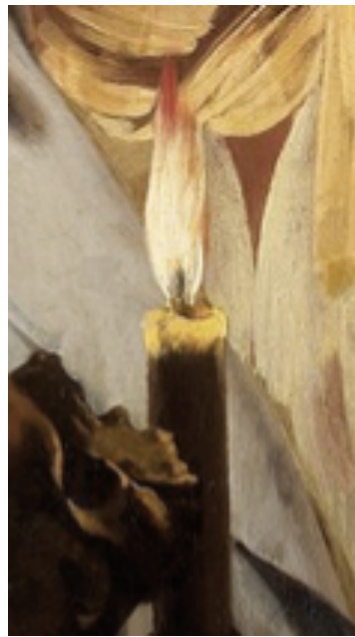
Uit de geselecteerde schilderijen vallen twee werken van Hendrick ter Brugghen op, namelijk *Allegorie op het geloof* en *Melancholia*. Hendrick ter Brugghen heeft twee vergelijkbare schilderijen vervaardigd, die toch erg verschillend zijn. Deze twee schilderijen zijn geschikt om te laten zien op welke wijze een schilder lichtbronnen in kan zetten om een bepaald picturaal effect te creëren. Bij *Allegorie op het geloof* is een jonge vrouw afgebeeld, zittend in de hoek van een kamer (afb. 62). Ze heeft een lichte glimlach op haar lippen en staart met haar ogen naar boven. De vrouw draagt een hooggesloten vest en een hoofddoek op haar hoofd, die in plooiën naar beneden valt, over haar schouders heen. Om haar armen heeft de vrouw een hemelsblauwe mantel geslagen. Op haar schoot houdt ze een groot kruis vast. In haar linkerhand houdt zij een brandende kaars vast, die in het midden van het schilderij geplaatst is. De schilder heeft de kaarsvlam weergegeven met zijn verschillende kleuren: de blauwe onderkant, de witte vlam en de oranje punt (afb. 62a). Tegen de muur hangt aan de linkerkant een olielamp. Uit de olielamp komt een klein rookspoor dat in een rechte lijn omhooggaat. Beide lichten lijken niet te flakkeren. De afgebeelde vrouw wordt verlicht door zowel de kaars als de olielamp. Door twee lichtbronnen weer te geven, kon de schilder de centrale figuur tamelijk egaal belichten (met donkerdere eigen schaduwen alleen ter linkerzijde van het hoofd en op de linkerhand). De kaars schijnt van onder op de kin, lippen en neus van de vrouw, terwijl de olielamp van links haar rechtere wenkbrauw verlicht (afb. 62b). De verlichting van de olielamp is subtieler dan de verlichting van de kaars. De vlam van de olielamp is kleiner en is ook verder van de vrouw vandaan. In de ogen van de vrouw weerschijnt de kaarsvlam (afb. 62b).

Ook bij *Melancholia* heeft Ter Brugghen een vrouw weergegeven, die door een kaars wordt verlicht (afb. 63). Echter, bij deze voorstelling is een enkele lichtbron weergegeven. Op dit schilderij is een jonge vrouw weergegeven die met haar hoofd op haar rechterhand leunt. Haar rechterarm is op een stapel boeken geplaatst. Met haar linkerhand houdt zij een schedel vast. Achter haar bevindt zich aan de rechterkant een zandloper. De vrouw draagt een tulband-achtig hoofddekseel, een wit hemd en een azuurblauw doek om haar schouders. Op de achtergrond is een kale muur weergegeven. Ook op dit schilderij heeft de schilder ervoor gekozen de kaars in het midden van de voorstelling te verbeelden. De vlam van de kaars is in dit schilderij groter en meer gedefinieerd weergegeven dan het geval is in *Allegorie op het geloof* en lijkt meer te bewegen. In tegentelling tot de kaarsvlam van *Allegorie op het geloof* heeft de schilder geen blauwe onderkant geschilderd, maar heeft hij de nadruk gelegd op de rode top van de vlam (afb. 63a). De vlam verlicht de vrouw van onder, en laat de rest van het schilderij onverlicht. De vlam verlicht de kin en kaaklijn van de vrouw, die zich in een rechte lijn boven de vlam bevinden (afb. 63b). Ook bij dit schilderij heeft Ter Brugghen een spel van licht en schaduw weergegeven in de kleren van de vrouw.

De lichtcontrasten zijn in dit werk sterker dan bij *Allegorie op het geloof*. Hendrick ter Brugghen heeft door dit in eerste instantie klein ogende verschil waarschijnlijk de verschillende iconografie van de twee werken willen ondersteunen. De houding van de vrouw in *Melancholia* zorgt ervoor dat zij op een andere manier belicht wordt. De grotere vlam van de kaars creëert sterkere contrasten tussen licht en schaduw en de achtergrond blijft bij *Melancholia* donkerder. Deze aspecten benadrukken de droefgeestigheid van de afgebeelde vrouw. Het melancholische temperament wordt hier gedefinieerd door de sterkere contrasten tussen licht en donker, door de in elkaar gedoken houding van de vrouw, maar ook door de onbelichte objecten. De donkere schedel op de voorgrond en de zandloper op de achtergrond versterken de zwaarmoedigheid van de vrouw. De schilder heeft hier geen olielamp aan de muur weergegeven, waardoor de achtergrond niet wordt verlicht. Daarnaast zijn de vrouwen vergelijkbaar gekleed, maar dragen een andere kleur blauw. Ook dit subtiele verschil zorgt ervoor dat *Melancholia* koeler oogt, en *Allegorie op het geloof* een warmere toon heeft. Hendrick ter Brugghen heeft ervoor gekozen de personificatie van het Geloof voor een niet-bewegende lichtbron en met een relatief egale verlichting weer te geven. Dit benadrukt de rust die het geloof aan een gelovige kan schenken. Het benadrukt de kalmte die God schenkt. Wellicht is de niet-bewegende lichtbron hier een verwijzing naar het altijd blijvende, niet wankelende geloof. Deze verschillen zorgen ervoor dat de twee schilderijen, die beide een vrouw weergeven die door een kaars wordt verlicht, op verschillende manieren aansluiten bij de iconografie. Deze twee schilderijen zijn een goed voorbeeld van de manier waarop een schilder diverse lichtbronnen in kan zetten en toe kan passen om vorm en inhoud op elkaar aan te laten sluiten.



Afb. 62a. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, detail, ca. 1626, particuliere collectie The Leiden, New York City.



Afb. 63a. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, detail, ca. 1627, Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada).



Afb. 62b. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, detail, ca. 1626, particuliere collectie The Leiden, New York City.



Afb. 63b. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, detail, ca. 1627, Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada).

3.3. Tussenconclusie

De aanwijzingen die door de auteurs worden gegeven hebben betrekking op de optische theorie van het licht. Van de vier besproken traktaten zijn die van Lomazzo, Armenini en Van Mander vóór de periode 1620-1630 geschreven en die van Van Hoogstraten erna. Dit wil zeggen dat de aanwijzingen die Samuel van Hoogstraten geeft niet door schilders in overweging genomen konden worden. Het traktaat van Van Hoogstraten echter, kan gezien worden als de neerslag van mondelinge discussies in schildersateliers. Dit traktaat is dus gebruikt om de voorgaande periode te bestuderen. De vraag in dit hoofdstuk luidde: ‘In hoeverre zijn de aanwijzingen uit de traktaten terug te zien in de nachtstukken met kunstmatig licht vervaardigd door Nederlandse schilders in Utrecht in de periode 1620-1630?’

Gerard van Honthorst en Hendrick ter Bruggen hebben in de periode 1620-1630 de meeste schilderijen met artificieel licht vervaardigd in Utrecht. Bij het analyseren van de schilderijen valt op dat deze twee meesters de lichtbron op een andere manier toepassen in hun composities. Zo dekt Van Honthorst de lichtbron vaak af, terwijl Ter Brugghen dit meestal niet doet. De theorie uit de traktaten wordt door de twee schilders dus op een andere manier toegepast. Hoewel Van Hoogstraten duidelijk aangeeft dat het welstaat de lichtbron ergens achter te verbergen, houdt niet elke schilder hier rekening mee. Van Hoogstraten schreef dat een kaars nooit vooraan het tafereel getoond moet worden. Deze regel is voor de auteur van belang, omdat wanneer deze regel wordt toegepast het schilderij op een gelijke manier verlicht kan worden.

Uit de visuele analyse van de geselecteerde schilderijen blijkt dat de voorschriften van de auteurs niet altijd door schilders worden nagevolgd. Zo wordt in het schilderij *Vrolijk gezelschap* van Van Honthorst de lichtbron wel afgedekt, maar worden niet de juiste schaduwen weergegeven. Karel van Mander gaf aan dat het voor een schilder belangrijk was de richting van schaduwen te begrijpen en weer te geven, wat Van Hoogstraten eveneens benoemd. Deze opmerking is dus niet terug te vinden in de praktijk.

De weergave van kleur en de effecten die het licht op kleuren van objecten heeft, werden door alle vier de auteurs besproken. Zij noemden alle vier het voorbeeld van de rode gloed die aanwezig is bij zonsondergang. Daarnaast gaven Lomazzo en Van Hoogstraten aan dat het licht effecten veroorzaakt op de kleur van objecten. Zoals is gebleken uit de geanalyseerde werken werden kleuren op schilderijen, die normaal gesproken bij kaarslicht getoond werden, niet correct weergegeven. Voor Lomazzo is het juiste kleurgebruik van belang, omdat hij aangeeft dat aan de hand van de schilderkunstige weergave van het licht het zichtbaar moet zijn of het nacht of dag is en waar het afgebeelde verhaal zich afspeelt. De geanalyseerde werken tonen wel duidelijk aan dat het om nachtscènes gaat. Maar, zoals Lomazzo schrijft, moet een schilder altijd de verlichte kleur weergeven. Een kleur moet dus altijd gemengd zijn, omdat licht altijd een effect heeft op de kleur van objecten. Dit wordt door de schilders in veel gevallen niet correct weergegeven.

Kern stelt dat een verschil tussen enerzijds de auteurs van de traktaten en anderzijds de schilders is dat kunstenaars schilderijen er graag aantrekkelijk uit willen laten zien.²⁰⁶ De schrijvers stelden het navolgen van de natuur, en het begrip van de optische theorie, echter op de eerste plaats. Bij het vervaardigen van een schilderij houdt een schilder niet alleen rekening met kunsttraktaten, maar moet de kunstenaar ook rekening houden met zaken als de wil van de opdrachtgever, met zijn kennis en vaardigheid en in het bijzonder met de betekenis van de voorstelling, de iconografie. In een kunsttraktaat worden erg veel regels opgesomd: het traktaat van Lomazzo bestaat uit meer dan 800 pagina's. Het is voor een schilder onmogelijk alle regels na te volgen. Een kunstenaar moet dus kiezen tussen de voor hem

²⁰⁶ Kern, *Light and Shade*, 174.

belangrijkste regels. Hij zal dus een selectie moeten maken van regels die het meeste van toepassing zijn op zijn compositie. Daarnaast bieden sommige regels meerdere toepassingen.

Al deze voorbeelden geven aan dat het voor een schilder belangrijker was een goede compositie te creëren, die aansloot op de iconografie, dan het correct navolgen van de natuur en de aanwijzingen van de traktaten. De theorie over het schilderen van kaarslicht in nachtstukken verschilt dus van de praktijk. De meeste aanwijzingen uit de traktaten zijn niet vaak terug te zien in de schilderijen. Zo geven schilders niet vaak de verlichte kleur weer, letten zij niet op de juiste weergave van schaduwen en juiste intensiteit van de verlichting van figuren.

Hoofdstuk 4 – De relatie tussen inhoud en vormgeving in nachtstukken met artificiële verlichting

4.1. Inleiding

In het voorgaande hoofdstuk is onderzocht in hoeverre de theorie die besproken werd in hoofdstuk 1 en 2 terug te zien is in de geselecteerde werken. Bij het selecteren van de werken is opgevallen dat de kunstenaars vaak de kaarsvlam inzetten als picturaal motief om een deel van de voorstelling te benadrukken. Een belangrijke opmerking over het weergeven van licht in de schilderkunst werd door Ulrike Kern gemaakt. Zij schreef dat een verlichting volgens de wetten van de optica niet vaak door schilders werd toegepast, om de compositie niet in de weg te staan.²⁰⁷ Dit is onder andere gebleken uit de vergelijking van de laatste twee besproken werken uit hoofdstuk 3, namelijk *Allegorie op het geloof* en *Melancholia* van Hendrick ter Brugghen. Bij deze schilderijen werd duidelijk dat de inhoud, ofwel de iconografie van het werk, een bepalende rol heeft gespeeld in de vormgeving. De lichtcontrasten waren in de werken verschillend, en de schilder heeft hiermee waarschijnlijk de verschillende iconografie van de twee werken willen ondersteunen. De houding van de vrouw in *Melancholia* zorgde ervoor dat zij op een andere manier belicht werd en de grotere vlam van de kaars creëerde sterkere contrasten tussen licht en schaduw dan bij *Allegorie op het geloof*. Zo bleef de achtergrond bij *Melancholia* donkerder. Deze aspecten benadrukten de droefgeestigheid van de afgebeelde vrouw en het melancholische temperament werd gedefinieerd door de sterkere contrasten tussen licht en donker. Hendrick ter Brugghen heeft in *Allegorie op het geloof* in tegenstelling tot in *Melancholia* ervoor gekozen de personificatie van het Geloof weer te geven met een niet-bewegende lichtbron die een relatief egale verlichting veroorzaakt. Dit benadrukt de rust die het geloof aan een gelovige kan schenken. De niet-bewegende lichtbron kan verwijzen naar het altijd blijvende, niet wankelende geloof. Deze twee schilderijen zijn een goed voorbeeld van de manier waarop een schilder diverse lichtbronnen in kan zetten om vorm en inhoud op elkaar aan te laten sluiten. Dit is belangrijk, omdat het aantoont dat een schilder niet alleen te maken had met de regels en traktaten die besproken zijn. De verlichting is in deze werken aangepast aan de iconografie en niet andersom. Het visuele onderscheid dat gemaakt is tussen *Allegorie op het geloof* en *Melancholia* kan worden gekoppeld aan de verschillende iconografische betekenissen van deze voorstellingen. De vraag is of dit overal het geval is bij de schilderijen in de appendix. In dit hoofdstuk zal daarom de vraag centraal staan: ‘In hoeverre speelt de betekenis van een schilderij een bepalende rol in de vormgeving van nachtstukken met kaarslicht?’²⁰⁸

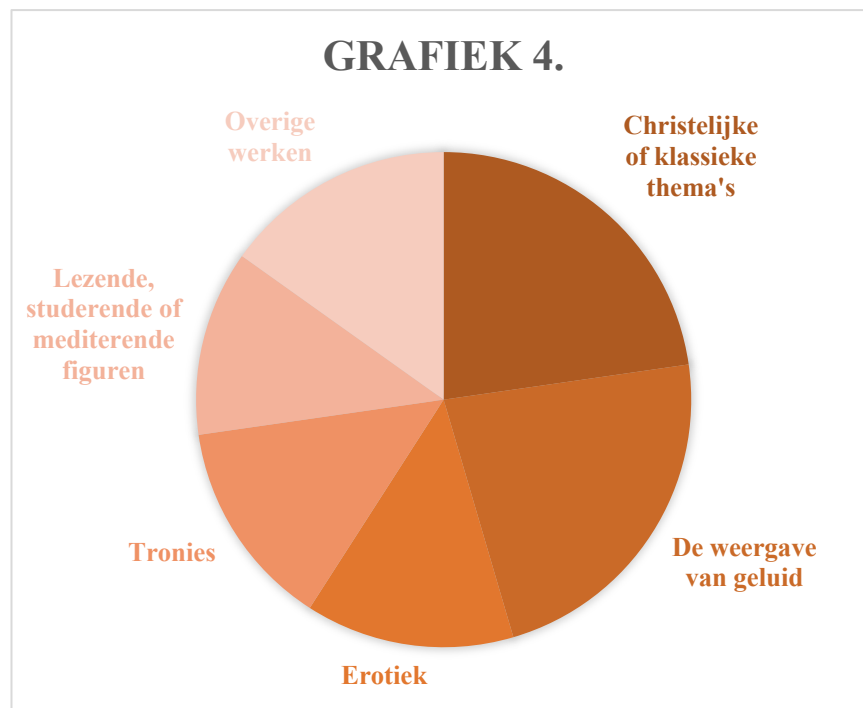
De hiervoor besproken aanwijzingen van de auteurs hadden betrekking op de optische theorie van het licht. Uit hoofdstuk 3 is gebleken dat het voor een schilder belangrijker was een goede compositie te creëren, die aansloot bij de iconografie, dan het correct navolgen van de natuur en de aanwijzingen van de traktaten. Dit betekent dat schilders de kaars niet weergaven om aan te tonen dat zij een correcte natuurkundige weergave van het licht konden schilderen. Om welke reden werd de kaars dan ingezet door schilders?

Binnen het voor deze scriptie vastgestelde corpus aan nachtstukken met kaarslicht kunnen verschillende thematische onderverdelingen worden gemaakt. In mijn analyse ga ik uit van vijf categorieën. Deze categorieën zijn: christelijke of klassieke thema's, weergave van geluid, erotiek, tronies en studie en meditatie (zie grafiek 4).

²⁰⁷ Kern, *Light and Shade*, 199.

²⁰⁸ Door het corona-virus en daarmee de sluiting van de bibliotheken is niet veel literatuur geraadpleegd kunnen worden voor dit laatste hoofdstuk.

Sommige werken zijn in meerdere categorieën opgenomen, omdat zij in meerdere clusters onder te brengen zijn. In dit hoofdstuk zullen deze clusters besproken worden en zal gekeken worden naar de manier waarop schilders kaarslicht inzetten om de iconografie van het schilderij te benadrukken.



4.2. Christelijke en klassieke thema's

De meeste schilderijen uit de selectie vertonen christelijke of klassieke thema's (afb. 15, 16, 17, 19, 25, 28, 32, 37, 38, 31, 56, 57, 62, 63, 66). De schilderijen uit deze groep hebben vaak grotere formaten. Schilders maken bij deze voorstellingen doelgericht gebruik van artificieel licht om bepaalde handelingen extra te belichten en naar voren te brengen. De nadruk wordt gelegd op bepaalde handelingen, zoals het verraad van Petrus (afb. 17, 28), waarbij door het kaarslicht het profiel van een sprekende Petrus wordt uitgelicht tegen een donkere achtergrond. Ook zijn handgebaar, dat dient ter ondersteuning van zijn uitspraak, is hierdoor goed zichtbaar. Op het schilderij *Dood van Seneca* (c. 1623-1627, afb. 32) van Gerard van Honthorst is ook te zien op welke manier de schilder kunstlicht gebruikt om een bepaalde handeling uit te lichten. Seneca zit op een stoel met mensen om hem heen. Een man, geknield op de voorgrond, bedekt met zijn lichaam de kaars die door een andere man achter hem wordt vastgehouden. De knielende man houdt de linkervoet van Seneca vast en snijdt de aderen in zijn enkel open. Door het licht af te scherm en het naast de enkels van Seneca te plaatsten, wordt deze handeling uitgelicht. Met kunstlicht kan de schilder een schijnwerper op een bepaald onderdeel van het tafereel zetten, zoals in dit geval het opensnijden van de aderen.

4.3. Geluid

Naast het weergeven van christelijke of klassieke verhalen, worden ook vaak musicerende, zingende en sprekende mensen weergegeven bij kaarslicht (afb. 18, 23, 24, 27, 29, 31, 33, 34, 36, 47, 52, 58, 60, 67). Weststeijn schrijft in zijn proefschrift *The Visible World*, dat de zeventiende-eeuwse theorie van picturale imitatie in belangrijke mate gebaseerd was op de Aristotelianse psychologie, die stelde dat beelden een fysiek effect hebben die zodanig

inwerkt op de kijker dat deze in een virtuele realiteit getransporteerd wordt.²⁰⁹ Van Hoogstraten geeft inderdaad aan dat de schilderkunst in staat is een virtuele werkelijkheid op te roepen.²¹⁰

Weststeijn schrijft dat volgens zeventiende-eeuwse auteurs een goed kunstwerk de verbeelding moest stimuleren op verschillende illusionistische en overtuigende wijzen.²¹¹ Op deze manier zal de kijker denken dat hij of zij deel uitmaakt van de ruimte die wordt gesuggereerd door het schilderij. Een kunstwerk wordt op deze manier meer dan een simpel schilderij, het dompelt de beschouwer onder in een virtuele werkelijkheid waarin ook andere zintuigen dan alleen het zicht worden geprikkeld. Niet alleen het zicht, maar ook de andere zintuigen worden beïnvloed door de virtuele realiteit van een schilderij. De toeschouwer zal uiteindelijk het schilderij horen spreken, ziet het bewegen en zijn andere zintuigen worden ook geprikkeld. De toeschouwer wordt dus ondergedompeld in een illusie van een optreden.²¹²

Van Hoogstraten schijft dat een schilderij er zo uit moet zien dat de toeschouwer denkt zich binnen de weergegeven scène te bevinden, en erbij betrokken te zijn.²¹³ Een schildering moet zowel de schilder als de toeschouwer onderdompelen in een virtuele realiteit. Het kijken naar een kunstwerk was vergelijkbaar met het bijwonen en het ervaren van een theaterstuk. Hierbij is het inbeeldingsvermogen van de toeschouwer essentieel, wil deze illusie werken. Wanneer de schilder en toeschouwer gemeenschappelijke ervaringen delen, kan het schilderij het gewenste effect hebben. Alleen dan kan een virtuele interactie tussen het schilderij en de toeschouwer plaatsvinden. Zoals beschreven is in de inleiding, benadrukte Baxandall ook de gemeenschappelijke gedeelde ervaring van schilder en toeschouwer, opdat het werk door de toeschouwer begrepen werd.

De beleving van het tafereel wordt voor de kijker een onderdompeling in een afgebeelde, virtuele werkelijkheid. Weststeijn beargumenteert dat het creëren van een suggestie van een virtuele werkelijkheid een belangrijk doel was voor zeventiende-eeuwse schilders.²¹⁴ Bij deze virtuele werkelijkheid hoort ook de weergave van beweging en geluid, zoals vaak te zien is bij de nachtstukken met artificiële verlichting uit appendix IX. Het is interessant dat schilders, bij het weergeven van deze virtuele realiteit, ervoor kozen om nachtstukken met kunstmatige verlichting te gebruiken. De kaarsvlam, zoals Lomazzo aangaf, staat niet stil en flakkert. Dit zorgt ervoor dat het licht flikkerende lichtstralen en schaduwen creëert die bijdroegen aan de suggestie van levensechtheid. Dit is onder andere te zien in het schilderij *Zingende man en vrouw bij kaarslicht* van Van Honthorst (1624, afb. 33). Een vrouw houdt in haar linkerhand een kaars vast en in haar rechterhand een boek, waarmee ze de kaars afdekt. Naast haar is een man weergegeven die zijn rechterhand omhoog houdt. Beide figuren zingen geconcentreerd. Het licht, dat door het boek wordt afgedekt, zorgt ervoor dat de hoofden van de twee figuren en de hand van de man worden verlicht. De nadruk komt op deze manier te liggen op het gezang van de mensen. Het zingen van de

²⁰⁹ Weststeijn, *The Visible World*, 171.

²¹⁰ Weststeijn, *The Visible World*, 166.; ‘Wel aen, laet ons nu het vorstelijk Toneel openen, en gedenkwaardige daeden vertoonen: uit ons zelven vaeren, of, om beter te zeggen, in ons zelven de gordijn opschuiven, en in ons gemoed de geschiede daet eerst afschilderen, en daer toe al onze krachten te werk stellen. [...] Zijn gedachten zoodanich gewennende, datze met der tijdt de zaeken, als ofze tegenwoordich waren, in denkbeelden geschildert zien.’ Van Hoogstraten, *Inleyding*, 178.

²¹¹ Ibid., 149.

²¹² Ibid., 133.

²¹³ Ibid., 137. Ook bij de oude theorie van *ekphrasis* moest niet enkel een schilderij beschreven worden, maar het moest beschreven worden alsof de beschrijver er zelf bij was, of er zelfs deel van uit maakte. De toeschouwer moest een schilderij als startpunt nemen voor de beschouwing van het afgebeelde onderwerp, alsof het een op zichzelf staande realiteit was. Zie Weststeijn, *The Visible World*, 137-139.

²¹⁴ Ibid., 166.

figuren wordt benadrukt. Ook werpt het licht schaduwen op onder andere de hoofden van de figuren, waardoor een levendig effect ontstaat op het doek. De opgeheven hand van de man, waarmee hij waarschijnlijk het ritme houdt, draagt bij aan de suggestie van beweging, die versterkt wordt door de kaarsvlam. Ook al beweegt het schilderij niet, het feit dat iedereen weet dat de kaarsvlam beweegt zorgt ervoor dat de toeschouwer zichzelf kon inbeelden dat de kaarsvlam daadwerkelijk bewoog. Het weergeven van de kaars kan daarom bijdragen aan de ervaring van het kunstwerk als virtuele realiteit. De muziek, de gesprekken en de zang worden door de bewegende vlam versterkt en benadrukt.

4.4. Erotiek

Een ander veelvoorkomend thema, zoals blijkt uit mijn selectie, is erotiek (afb. 20, 22, 26, 33, 34, 36, 37, 40, 51). Er zijn tamelijk veel ontblote boezems weergegeven in de nachtstukken met kaarslicht.²¹⁵ Deze blote boezems van de afgebeelde vrouwen worden aanlokkelijk gepresenteerd en verlicht door kaarslicht. Vaak wordt de kaars afgedekt en dit zorgt ervoor dat een ander onderdeel van het schilderij, zoals een ontblote boezem, meer kan worden verlicht (zie onder andere afb. 21, 33, 40). De nadruk komt zo te liggen op de borsten van de vrouwen. Kaarslicht is dan geschikt als lichtbron bij deze taferelen, omdat het voor een intieme en gerichte verlichting zorgt. Zo toont de *Vlooienjacht* (c. 1621, afb. 22) van Gerard van Honthorst een jonge vrouw met ontbloot bovenlichaam die op een bed zit. Naast haar zit een oude vrouw die een kaars vasthoudt, die door haar eigen gezicht wordt afgedekt. De kaars is ter hoogte van de borsten van de vrouw gepositioneerd, waardoor het kaarslicht volop op haar boezem schijnt. Zo worden de ronde vormen van de borsten benadrukt door de schaduw die gecreëerd wordt. Ook zijn de borsten op deze manier het meest lichte gedeelte van het schilderij, waardoor deze het meeste opvallen.

Wanneer Weststeijn over de virtuele realiteit van kunstwerken schrijft, geeft hij aan dat ook het coloriet bijdroeg aan de levensechtheid van figuren.²¹⁶ Dit werd ingezet om andere zintuigen te betrekken bij van het schilderij, naast het zicht ook het gehoor. Het coloriet speelde een doorslaggevende rol in het creëren van deze virtuele werkelijkheid. Het schilderen van de naakte huid was voor kunstenaars een bijzondere picturale uitdaging. Als het weergeven van de huid een bijzonder moeilijke picturale uitdaging was voor schilders, dan moet het weergeven van het coloriet verlicht door kaarslicht nog ingewikkelder geweest zijn, omdat een schilder rekening moest houden met de sterke schaduwen die kaarslicht creëert.

Weststeijn schrijft dat de menselijke huid zonder twijfel gezien werd als het moeilijkste en meest essentiële gedeelte van een schilderij. Een huidskleur moest zo natuurgetrouw geschilderd worden, dat het levensecht leek en niet geschilderd. Daarnaast geeft Weststeijn aan dat volgens Samuel van Hoogstraten huidskleur vooral natuurlijk weergegeven moest worden.²¹⁷ Het weergeven van huidskleur geeft leven aan een afgebeeld figuur. Het was een lastige taak voor schilders om huidskleuren correct weer te geven, omdat er erg veel verschillende gradaties van huidskleur zijn. Kleur was volgens zeventiende-eeuwse schilders ook niet enkel een metafoor -zoals rood bijvoorbeeld symbool staat voor

²¹⁵ Uitgebreid onderzoek naar het naakt in de Nederlandse schilderkunst in de vroegmoderne tijd is gedaan door K. De Clippel (red.) in het boek *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*. Hierin wordt aan de hand van twaalf essays meerdere onderwerpen behandeld die de manier waarop representaties van naakte figuren werden geproduceerd, getheoretiseerd en ontvangen in het zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederland verhelderen. Zie De Clippel, Van Cauteren en Van der Stighelen, *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*. Turnhout: 2011. Dit boek heb ik helaas niet kunnen raadplegen, wegens de sluiting van de bibliotheken.

²¹⁶ Weststeijn, *The Visible World*, 222.

²¹⁷ Ibid.

liefde- maar kleur had ook een middel om een gemoedstoestand te verbeelden.²¹⁸ Kleur beweegt dan ook de emoties van de toeschouwer. Van Hoogstraten maakt een vergelijking tussen harmonie in muziek en harmonie in kleur, die de toeschouwer of toehoorder blij maakt. Ook volgens Van Mander heeft kleur de kracht de gemoedstoestanden van de toeschouwer te beïnvloeden.

4.5. Tronies

Uit de geselecteerde werken zijn er negen die oude mensen weergeven die verlicht worden door een kaars (afb. 30, 34, 36, 39, 43, 45, 47, 48, 50). De weergaven van hoofden van oude mensen werden tronies genoemd. Uitgebreid onderzoek naar tronies werd door Dagmar Hirschfelder gedaan in het boek *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* uit 2008.²¹⁹ Hirschfelder schreef dat de term tronie naar een afbeelding verwijst van een nauwkeurig bestudeerd figuur, die vaak in dramatische, denkbeeldige kleding wordt weergegeven.²²⁰ Het gebruikelijke formaat ervan laat de figuur hooguit half en soms alleen als een hoofd zien. Zij worden geïsoleerd weergegeven tegen een neutrale achtergrond.²²¹ Deze figuren lijken in eerste instantie gemodelleerd te zijn naar het leven, maar een tronie is geen portret. De afgebeelde figuur bekleedt ook niet de rol van een historisch of literair personage. De tronie is een onafhankelijk genre waarbij kunstenaars hun technische meesterschap duidelijk op het doek vertoonden, schrijft Hirschfelder.²²²

De karaktertrekken van de oude mensen worden in de geselecteerde schilderijen door middel van het kaarslicht geaccentueerd. Volgens Hirschfelder moet een tronie zonder een portret te zijn naar levend model geschilderd zijn of een bijzondere karakteristieke fysionomie tonen.²²³ Deze karakteristieke fysionomie van oude mensen wordt benadrukt door het licht van de kaars. De manier waarop dit licht de rimpels en oneffenheden van de oude huid zichtbaar maakt en onderstreept, maakt dat schilders artificieel licht goed kunnen inzetten voor het weergeven van tronies. Ook hier geldt dat het schilderen van menselijke huid bij kaarslicht een technische prestatie was. Zo toont het schilderij *Oude vrouw bij kaarslicht* (datering onbekend, afb. 39), wederom een werk van Gerard van Honthorst, een oude, tandeloze vrouw die een kaars vasthoudt en deze met een portemonnee afschermt. Het licht schijnt van onder op haar gezicht. De schaduw op haar gezicht en hals benadrukken sterk de rimpels van de oude vrouw en haar losse huid, waardoor de ouderdom wordt uitgelicht.

4.6. Studie en meditatie

Een kleinere groep schilderijen toont studerende, lezende of mediterende mensen bij kaarslicht (afb. 15, 37, 38, 41, 46, 61, 62, 63). Het licht schijnt in deze schilderijen op de boeken en/of op de lezende figuur. Ook worden vaak heiligen afgebeeld die verlicht worden door een kaars, terwijl zij naar een kruis met Jezus Christus eraan kijken en mediteren. Ik denk dat de kaars in deze taferelen wordt weergegeven om dezelfde reden als bij bijvoorbeeld *Allegorie op het Geloof* van Hendrick ter Brugghen, namelijk om rust en kalmte te benadrukken. Ook kan het een letterlijke en figuurlijke verwijzing zijn naar de Goddelijke Verlichting. Zoals opgemerkt in hoofdstuk 1 gaf Lomazzo inderdaad spirituele invullingen aan het licht. Volgens hem is het licht allereerst een verwijzing naar het goddelijke intellect, maar het licht kan ook een weerspiegeling zijn van het brandende vuur van de Heilige Geest.

²¹⁸ Ibid., 221.

²¹⁹ Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlijn: 2008.

²²⁰ Ibid., 33.

²²¹ Ibid., 353.

²²² Ibid.

²²³ Ibid., 353.

Dit Goddelijke licht is onder andere te zien op het werk *Heilige Hiëronymus* van Van Honthorst (onbekende datering, afb. 41). Op dit schilderij is de heilige afgebeeld die naar een kruis kijkt. De lichtbron van deze voorstelling is een afgedekte olielamp. De oude heilige wordt verlicht en houdt een steen bij zijn borst. Zijn mediterende gezichtsuitdrukking en nederige houding worden door het licht versterkt, zoals ook zijn fascinatie voor Jezus die aan het kruis hangt. Het licht in dit schilderij kan hierdoor gezien worden als een verwijzing naar het goddelijke intellect. Jezus die aan het kruis hangt is het licht en het geloof verlicht de heilige.

Het kleine licht van de kaars zorgt ervoor dat een schilder de nadruk kan leggen op de belangrijke elementen uit het tafereel, zoals het kruis aan de hand waarvan gemediteerd wordt, het boek dat gelezen wordt, of het nadenkende, geconcentreerde gezicht van de hoofdfiguur.



Afb. 3. Cornelis Troost, *Erat sermo inter fratres*, 1740, Mauritshuis, Den Haag.

Door gericht licht weer te geven kan de toeschouwer meekijken met de lezer, alsof hij zelf deel wordt van de situatie. Dit wordt onder andere getoond op het schilderij *Oude man schrijvend bij kaarslicht* (ca. 1626-1627, afb. 61) van Hendrick ter Brugghen. Het schilderij toont een halffiguur dat bij kaarslicht schijft. Naast de man is een onafgedekte kaars weergegeven. Het licht schijnt op het geconcentreerde gezicht van de man, die met een lichtjes geopende mond schrijft. De man is van dichtbij weergegeven, waardoor de toeschouwer van het werk zich ook dichtbij de oude man bevond en mee kon kijken met zijn schrijfwerk.

Tot de negentiende eeuw was kaarslicht de voornaamste bron van verlichting. In de zeventiende eeuw werden schilderijen dan waarschijnlijk vaak in een huiselijke omgeving bekeken, aan de hand van kaarslicht.²²⁴ Op het schilderij *Erat sermo inter fratres* (1740)

²²⁴ In schildersateliers was het gebruikelijk om ook beeldhouwwerken aan de hand van kaarslicht te bestuderen, om de schaduwwerking ervan te bekijken. Neumeister, *Das Nachtstück*, 315-322.

vervaardigd door de schilder Cornelis Troost (1696-1750) is bijvoorbeeld te zien hoe twee mannen een schilderij bewonderen (afb. 3). Aan de rechterkant van het tafereel staat een man op een stoel. Hij houdt een kaars in zijn linkerhand, waarmee hij op een schilderij schijnt dat aan de muur hangt. Met zijn rechterhand wijst de man naar het schilderij. Een man die naast de stoel staat kijkt omhoog naar het werk en volgt met zijn blik de wijzende vinger.

Schilderijen waarop kaarslicht werd weergegeven droegen hierdoor bij aan het idee dat de toeschouwer zich in dezelfde ruimte bevond als de figuren op het schilderij, en dus voldeden aan het ideaal van een onderdompeling in een virtuele werkelijkheid. De mate van levensechtheid van het werk van Ter Brugghen werd versterkt, omdat de toeschouwer zelf met een kaars het werk bestudeerde, en voor zich zag wat op het schilderij werd getoond. Hun omgeving werd op dezelfde manier uitgelicht als de omgeving in het schilderij.

4.7. Restcategorie

De overige schilderijen zijn ondergebracht in een restcategorie (afb. 21, 35, 42, 44, 49, 53, 54, 55, 59, 65). De meeste van deze werken zijn jonge halffiguren, die een kaars in hun handen houden en ergens naar kijken. Vaak steken deze figuren een pijp aan, of kijken ze recht naar de toeschouwer. Ook in deze taferelen is te zien op welke manier kunstenaars kaarslicht inzetten om de nadruk te leggen op een bepaald gedeelte van het schilderij. Zo wordt de nadruk gelegd op de hoofden van figuren of op de licht- en schaduwwerking die ontstaat door het afdekken van de lichtbron.

4.8. Tussenconclusie

In dit hoofdstuk is onderzoek gedaan naar de schilderijen uit appendix IX en is onderzocht op welke manier de inhoud inspeelt op de vorm van nachtstukken met kaarslicht. Uit de clusters blijkt dat de schilders in vrijwel alle gevallen het licht gebruiken om een bepaald aspect van het schilderij te benadrukken. De stijl waarin schilders hun schilderijen vervaardigden staat niet los van de inhoud van het tafereel. De combinatie van de gegevens uit hoofdstuk drie en vier, namelijk dat de schilders niet kozen voor een natuurgetrouwe weergave van licht en schaduw en dat de inhoud inspeelt op de vorm van nachtstukken met artificiële verlichting, maakt duidelijk dat de schilders niet altijd de kunsttraktaten als uitgangspunt namen voor het vervaardigen van hun schilderijen. Schilders houden zich niet aan de voorgeschreven regels en dit heeft grotendeels te maken met de onderwerpen die geschilderd worden. Uit de geselecteerde werken wordt duidelijk dat de vormgeving van schilderijen op verschillende manieren werd bepaald, zoals door de thematiek van het werk.

Kaarslicht is een bijzonder soort licht, en vooral in de nacht kan het gebruikt worden om dramatisch en gericht licht te schijnen op bepaalde onderdelen van de compositie. Het draagt daardoor bij aan het ideaal van een onderdompeling in een virtuele werkelijkheid. Dit idee dat de beschouwer zich in dezelfde ruimte bevond als de afgebeelde figuren, werd vaak versterkt door de afgesneden formaten van de schilderijen. Meestal worden de (half)figuren van dichtbij weergegeven en dit zorgt ervoor dat de toeschouwer zich dichterbij de afgebeelde figuur bevindt. Dit is onder andere te zien op het schilderij *Oude man schrijvend bij kaarslicht* (ca. 1626-1627, afb. 61) van Hendrick ter Brugghen, waarbij de halffiguur bij zijn rug en het licht dat bij de biddende en mediterende heiligen wordt getoond, heeft daarnaast te maken met een letterlijke en figuurlijke verwijzing naar het Goddelijke Licht. De figuren zijn in deze schilderijen alleen weergegeven en zijn uitgesneden, waardoor het tafereel een intiemere en bijna mystieke wereld vertoont.

Wanneer schilders grotere schilderijen vervaardigen, zoals vaak het geval is bij de schilderijen uit de eerste categorie (christelijke en klassieke thema's), wordt kaarslicht getoond om de aandacht te vestigen op een bepaald moment of een bepaalde handeling, zoals

het opensnijden van de aderen van Seneca. Het licht fungeert in dit schilderij bijna letterlijk als een schijnwerper.

Het is daarnaast interessant stil te staan bij de virtuele realiteit die in vrijwel alle schilderijen wordt gesuggereerd. Ik denk dat ook bij de weergave van studerende of mediterende mensen de virtuele realiteit, door middel van de kaars, zijn licht en schaduw, wordt benadrukt. Michael Baxandall theoretiseert dat mensen binnen een cultuur ervaringen en denkwijzen delen die van invloed zijn op de wijze waarop zij beelden waarnemen.²²⁵ Deze gemeenschappelijke ideeën bepalen ook welke visuele kwaliteiten mensen aantrekkelijk vinden. Deze nadruk op een gedeelde ervaring van schilder en toeschouwer komt ook naar voren in het boek *The Visible World* van Thijs Weststeijn.²²⁶ Weststeijn schreef ook dat wanneer de schilder en toeschouwer gemeenschappelijke ervaringen delen, het schilderij het gewenste effect kan hebben om de illusie van een virtuele realiteit te wekken. Alleen door de gemeenschappelijke ervaring kan een virtuele interactie tussen schilderij en toeschouwer plaatsvinden.

²²⁵ Baxandall, *Paining and experience*, 40.

²²⁶ Weststeijn, *The Visible World*, 171.

Conclusie

In deze scriptie stond de vraag centraal: wat was de theorie en praktijk van het schilderen van kaarslicht in nachtstukken van Nederlandse schilders die in Italië geweest zijn en in Utrecht werkzaam waren in de periode 1620-1630? Om een antwoord te geven op deze vraag zijn verschillende deelvragen opgesteld die in aparte hoofdstukken werden behandeld. Ik heb in deze scriptie geprobeerd met een 'period eye' naar de schilderijen te kijken. Dit heb ik gedaan door middel van onderzoek naar kunsttraktaten en de aanwijzingen die gegeven worden voor het weergeven van kaarslicht. Aan de hand van de geselecteerde schilderijen heb ik onderzocht op welke manier kunstenaars op deze traktaten reageren, om te begrijpen op welke wijze deze tot stand zijn gekomen.

In het eerste hoofdstuk is onderzoek gedaan naar de traktaten van Giovanni Paolo Lomazzo en Giovanni Battista Armenini. De vraag in dit hoofdstuk was wat Lomazzo en Armenini over het weergeven van kaarslicht in hun kunsttraktaten schrijven. Zowel Lomazzo als Armenini doen algemene uitspraken over het licht. Bovendien hebben de aanwijzingen van de auteurs, wanneer het gaat om het weergeven van kunstmatig licht, vooral betrekking op het weergeven van vuur, en niet van een kleine kaarsvlam. Lomazzo en Armenini bespreken de verschillende effecten die licht op kleuren van objecten heeft. Het moet volgens Lomazzo aan de hand van het afgebeelde licht altijd zichtbaar zijn wanneer een tafereel zich afspeelt. Lomazzo schrijft ook over de kleur, die volgens de auteur altijd moet worden weergegeven met de effecten van het licht. Lomazzo spreekt daarnaast over het verschil in belichting door vuur. Vuur flakkert en zorgt daardoor voor een ongelijke verlichting van figuren en objecten. Dit moet door schilders weergegeven worden. Armenini geeft daarnaast aan dat een schilder de kleuren geleidelijk in elkaar over moet laten lopen zonder duidelijk te maken waar een kleur begint en de andere eindigt.

In het tweede hoofdstuk van de scriptie is onderzoek gedaan naar de Nederlandse traktaten van Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten. De centrale vraag was: wat schrijven Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten in hun kunsttraktaten over het weergeven van kaarslicht? Het is opvallend dat de twee Nederlandse auteurs beiden spreken over de weergave van kaarslicht en zijn schaduw. Karel van Mander legt vooral de nadruk op de schaduw die kaarslicht creëert en die zich vanuit de lichtbron uitstrekt in cirkels. Karel van Mander benadrukt, net als de Italiaanse auteurs en Samuel van Hoogstraten, dat er in schilderijen geen te sterke licht-donkercontrasten aanwezig moeten zijn. Zowel Van Mander als Van Hoogstraten geven het voorbeeld van het ongewenste schaakbord-effect, waarbij lichte en donkere gedeeltes van het schilderij niet in elkaar overlopen. Ook schrijven beide auteurs dat het belangrijk is voor een schilder de richting van de schaduw die bij kaarslicht ontstaat te volgen. Samuel van Hoogstraten is van de besproken auteurs degene die de meeste aandacht besteedt aan de weergave van kaarslicht in de schilderkunst. Het is duidelijk dat Samuel van Hoogstraten bekend was met tafereelen waarin kaarslicht wordt weergegeven, omdat hij hier uitvoerig over schrijft. Samuel van Hoogstraten geeft duidelijk aan dat de lichtbron verborgen moet worden, opdat het gehele werk gelijkmatig verlicht kan worden.

Het derde hoofdstuk van de scriptie was gericht op de praktijk van het schilderen van kaarslicht in Nederlandse nachtstukken uit de periode 1620-1630. Om onderzoek te doen naar de praktijk is een appendix samengesteld met nachtstukken met artificieel licht van Nederlandse schilders die in Italië geweest zijn en in de periode 1620-1630 in Utrecht actief waren. In dit hoofdstuk is aan de hand van de aanwijzingen van de besproken auteurs nagegaan in hoeverre deze regels in overweging werden genomen door schilders. De vraag was in hoeverre de aanwijzingen uit de traktaten terug te zien waren in de nachtstukken met kunstmatig licht vervaardigd door Nederlandse schilders in Utrecht in de periode 1620-1630. De Utrechtse schilders Gerard van Honthorst en Hendrick ter Brugge hebben in de periode

1620-1630 de meeste schilderijen met artificieel licht vervaardigd in Utrecht. Bij het analyseren van de schilderijen valt op dat deze twee meesters de lichtbron op een andere manier toepassen in hun composities. Van Honthorst dekt de lichtbron vaak af, terwijl Ter Brugghen dit meestal niet doet. De theorie uit de traktaten wordt door de twee schilders dus op een andere manier toegepast. Uit de visuele analyse van de geselecteerde schilderijen blijkt dat de voorschriften van de auteurs niet altijd door schilders worden nagevolgd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het schilderij van Van Honthorst, waarbij de lichtbron wel wordt afgedekt, maar niet de juiste schaduwen worden weergegeven.

Niet alleen de schaduwen, maar ook de kleuren worden niet correct weergegeven. De weergave van kleur en de effecten die het licht op kleuren van objecten heeft, wordt door alle vier de auteurs besproken en belangrijk geacht. Uit de geanalyseerde werken blijkt dat kleuren op schilderijen niet correct worden weergegeven. Kleur bij kaarslicht moet altijd gemengd worden, omdat licht altijd een effect heeft op de kleur van objecten. Dit wordt door de schilders in veel gevallen niet correct weergegeven. De aanwijzingen die door de auteurs worden gegeven hebben betrekking op de optische theorie van het licht. De schrijvers stellen het navolgen van de natuur, en het begrip van de optische theorie op de eerste plaats, terwijl schilders streven naar een mooi resultaat. De meeste aanwijzingen uit de traktaten zijn niet vaak terug te zien in de schilderijen. Zo geven schilders niet vaak de verlichte kleur weer, letten zij niet op de juiste weergave van schaduwen en juiste intensiteit van de verlichting van figuren.

In het vierde, tevens laatste hoofdstuk is onderzoek gedaan naar de inhoud van de schilderijen uit appendix IX en naar de mate waarin de inhoud ingespeeld heeft op de vorm van de schilderijen. Zoals bleek uit de schilderijen *Allegorie op het geloof* en *Melancholia* van Hendrick ter Brugghen, heeft de schilder artificiële verlichting toegepast om de iconografie van de werken te versterken. In dit hoofdstuk zijn de schilderijen in clusters verdeeld en is per cluster onderzocht op welke wijze (en of) schilders het kaarslicht inzetten om de iconografie te benadrukken. De vijf thema's waren: christelijke of klassieke thema's, weergave van geluid, erotiek, tronies en studie en meditatie. Uit de geanalyseerde werken blijkt dat schilders vaak het licht gebruiken om een bepaald aspect van het schilderij te benadrukken. Daarnaast droeg het weergeven van kaarslicht, in combinatie met de afgesneden formaten van de schilderijen, bij aan het ideaal van een gedeelde virtuele werkelijkheid. Het feit dat deze schilderijen vaak door de toeschouwers zelf met een kaars bekeken zullen zijn, zal ook bijgedragen hebben aan het idee dat de toeschouwer zich in dezelfde ruimte bevond als de afgebeelde figuren. De combinatie van de gegevens uit de laatste twee hoofdstukken (hoofdstuk 3 en hoofdstuk 4), namelijk dat de schilders niet kiezen voor een natuurgetrouwe weergave van licht en schaduw, en dat de inhoud inspeelt op de vormgeving van nachtstukken met artificiële verlichting, maakt duidelijk dat de schilders niet altijd de kunsttraktaten als eerste uitgangspunt nemen voor het vervaardigen van hun schilderijen. Het gegeven dat schilders zich niet houden aan de voorgeschreven regels heeft grotendeels te maken met de onderwerpen die geschilderd worden. Uit de geselecteerde werken wordt duidelijk dat inhoud voor vorm gaat. Het licht van de kaars wordt in de schilderijen op verschillende manieren gebruikt, als verwijzing naar het Goddelijke Licht, of als middel om ergens de nadruk op te leggen. Kaarslicht wordt door schilders gebruikt om bepaalde elementen uit de schilderijen extra te belichten en dit werkt goed wanneer de schilderijen uit grote formaten bestaan. Ook zorgt de compositie van de werken, de vaak afgesneden formaten en het licht van de kaars voor intimiteit. De kaars schept een levendiger effect op het doek, waardoor de suggestie van een virtuele realiteit sterker wordt. De kaars kan dan het moment dat afgebeeld wordt dichterbij de toeschouwer brengen.

Uit dit onderzoek blijkt dus dat de theorie en de praktijk van het schilderen van nachtstukken met kaarslicht van elkaar verschillen. Schilders volgen niet vaak de

voorschriften van de auteurs na. Dit heeft te maken met verschillende factoren. Alle auteurs willen door middel van hun publicaties de schilderkunst bij de vrije kunsten laten horen. Deze wedijver tussen de verschillende kunstdisciplines komt vaker voor. Om het gegeven te rechtvaardigen dat de schilderkunst bij de vrije kunsten moet horen, willen de schilders in hun traktaten duidelijk maken dat de schilderkunst gebaseerd is op de wetten van de natuur. Daarom hebben de aanwijzingen die de auteurs geven over de weergave van het licht betrekking op de optische theorie van het licht. Daarnaast zijn de traktaten erg omvangrijk en is het voor een schilder onmogelijk om alle aanwijzingen toe te passen op het doek. Waarschijnlijk realiseerden de auteurs zelf ook dat niet alle regels konden worden nagevolgd en moesten de traktaten niet worden gezien als een vast regelsysteem. Afhankelijk van de betekenis van het schilderij kan een schilder de regels toepassen die bij het te vervaardigen tafereel horen. Daarnaast bieden sommige regels meerdere toepassingen.

Bij het vervaardigen van een schilderij houdt een schilder niet alleen rekening met kunsttraktaten, maar moet de kunstenaar ook rekening houden met onder andere de wil van de opdrachtgever, zijn kennis en vaardigheid en de iconografie van de voorstelling. De schilderijen uit appendix IX maken duidelijk dat het voor een schilder belangrijker was een goede compositie te creëren, die aansloot op de iconografie, dan het correct navolgen van de natuur en de aanwijzingen van de traktaten. In theorie was het navolgen van de wetten van de natuur het hoogste doel, maar deze regels waren niet altijd te rijmen met de compositorische keuzes van de schilders. De theorie over het schilderen van kaarslicht in nachtstukken verschilt dus van de praktijk. Dit werd ook door Ulrike Kern aangegeven. Zij schreef dat het combineren van natuurlijke effecten met de picturale compositie een terugkerend probleem is in Nederlandse kunsttraktaten.²²⁷

De theorie die voor deze scriptie is gekozen, is het concept 'period eye' van Baxandall. Hiermee wordt onderzocht op welke manier kunstenaars en hun werken functioneerden in hun oorspronkelijke sociale, commerciële en religieuze context.²²⁸ Baxandall beschouwt de schilderkunst als de spiegel van de alledaagse ervaringswereld. Hij schijft over sociaal-culturele factoren, die deel uitmaken van de alledaagse ervaringswereld van een vijftiende-eeuwse toeschouwer, en de manier waarop of de mate waarin een toeschouwer een kunstwerk begrijpt en waarneemt bepalen. De auteur legt de nadruk op de wijze waarop de waarneming van een kunstobject wordt gestuurd door opleiding, alledaagse praktijken en bepaalde culturele kennis.

In de theorie van Baxandall verdwijnt echter het kunstwerk zelf vaak naar de achtergrond. Baxandall heeft het over de sociale, culturele en economische context waarbinnen een kunstwerk wordt vervaardigd, maar geeft onvoldoende aandacht aan het schilderij zelf. Zoals is gebleken uit hoofdstuk vier, was het voor een schilder belangrijk de betekenis van het schilderij aan de hand van het licht te benadrukken en de toeschouwer in een virtuele werkelijkheid binnen te laten treden. De formele keuzes van de schilder voor de vormgeving van een schilderij werd op diverse manieren mede bepaald door de thematiek van het tafereel. Zo wordt kaarslicht gebruikt om de erotiek van een schilderij te benadrukken, door blote borsten uit te lichten. Het wordt gebruikt om de oude huid van de tronies te onderstrepen, of om levendigheid te creëren op het doek en de suggestie van muziek te wekken. De geschreven bronnen waren niet het enige waar schilders rekening mee hielden. De kunsttraktaten verklaren niet waarom schilders ervoor gekozen hebben kaarslicht niet volgens de optische theorieën weer te geven. De auteur gaat uit van de geschreven tekst en stelt dat datgene wat geschreven staat invloed heeft op datgene wat afgebeeld wordt. Er is echter weinig overeenkomst te vinden tussen de aanwijzingen uit de traktaten en de schilderijen.

²²⁷ Kern, *Light and Shade*, 199.

²²⁸ Baxandall, *Painting and experience*.

Echter, het kan ook andersom gebeuren: aan de hand van wat afgebeeld wordt, kunnen conclusies worden getrokken die vervolgens worden opgeschreven. Een voorbeeld is bijvoorbeeld het afdekken van de kaars. Van Hoogstraten schrijft dit in 1678 op, nadat Van Honthorst dit bijvoorbeeld in de jaren 1620-1630 al in zijn schilderijen toegepast had.

Zoals in de inleiding is aangegeven, is deze scriptie grotendeels geschreven tijdens de coronapandemie. Dit heeft verschillende gevolgen gehad, die mogelijk ook de resultaten van het onderzoek hebben beïnvloed. De gesloten bibliotheken en hierdoor de beperkte toegang tot literatuur hebben ervoor gezorgd dat bepaalde publicaties niet zijn geraadpleegd. Vooral naar aanleiding van het onderzoek uit hoofdstuk 4 zou meer literatuur kunnen worden geraadpleegd, waarbij meer nadruk gelegd kan worden op de iconografie. Daarnaast is het van belang de kunstwerken uit appendix IX in een ‘niet-virtuele werkelijkheid’ te zien, om de schilderijen in meer detail te kunnen bestuderen.

Deze conclusie is gebaseerd op een analyse van schilderijen uit een beperkte periode en plaats. In een vervolgonderzoek zou de selectie schilderijen kunnen worden uitgebreid en niet alleen naar Utrecht, maar naar de hele Nederlandse Republiek gekeken kunnen worden, om te zien op welke manier schilders kaarslicht weergeven in nachtstukken. Ook zou onderzoek kunnen worden gedaan naar de manier waarop kaarslicht wordt weergegeven door schilders die in Italië geweest zijn en schilders die in Nederland zijn gebleven, om te onderzoeken in hoeverre de Italiaanse traktaten en de Italiaanse schildertraditie invloed heeft gehad op de wijze waarop kaarslicht wordt weergegeven in nachtstukken in Nederland.

Literatuurlijst

Ackerman, Gerald Martin. *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Princeton, 1964. (Dissertatie Princeton University).

Ackerman, Gerald Martin. "Lomazzo's Treatise on Painting." *The Art Bulletin* 49(1967)4: 317-326.

Armenini, Giovanni Battista. *De' veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tabellini, 1587.

Armenini, Giovanni Battista en Marina Gorreri. *De' veri precetti della pittura*. Turijn: Einaudi, 1988.

Armenini, Giovanni Battista en Edward J. Olszewski. *On the True Precepts of the Art of Painting*. New York: B. Franklin, 1977.

Barasch, Moshe. "Licht und Farbe in der Italienischen Kunsttheorie des Cinquecento." *Rinascimento* 11 (1960), 207-300.

Baxandall, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Bourdieu, Pierre en Yvette Delsaut. "Pour une sociologie de la perception." *Actes de la recherche en sciences sociales* 40(1981)1: 3-9.

Brusati, C. *Artifice and illusion. The art and writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Choné, Paulette. e.a. *L'Âge d'or du nocturne*. Parijs: Gallimard, 2001.

Czech, Hans-Jörg. *Im Geleit der Musen: Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitratat Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt (Rotterdam 1678)*. Münster: Waxmann, 2002.

Darkness & Light: Caravaggio & His World. Edmund Capon, red. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2003. Tentoonstellingscatalogus.

De Clippel, K. K. Van Cauteren en K. Van der Stighelen, red. *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*. Turnhout: Brepols, 2011.

Freedman, Luba. "'Rilievo' as an Artistic Term in Renaissance Art Theory." *Rinascimento* 1(1989) 29: 217-247.

Geertz, Clifford. "Art as a Cultural System." *Modern Language Notes* 91(1976): 1473.

Hirschfelder, Dagmar. *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2008.

- Huygens, F.P. *Carel van Mander en het Schilderboek : Levensbericht en bloemlezing*. Amsterdam: Meulenhoff Educatief, 1977.
- Kern, Ulrike. *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*. Turnhout: Brepols, 2014.
- Krabbenborg, Willemijn. *Samuel van Hoogstraten: een man van de penseel en pen: Een onderzoek naar de poëtica van Samuel van Hoogstraten (1627-1678)*. Nijmegen, 2016 (Masterscriptie Nederlandse Letterkunde Radboud Universiteit).
- Langdale, Allan. "Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's concept of the period eye." *Art History* 21(1998)4: 479-497.
- Leesberg, Marjolein. "Karel van Mander as a Painter." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22(1993)1/2: 5-57.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. *Idea del Tempio della Pittura*. Milaan: Paolo Gottardo Pontio, 1590.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. *Rime di Gio. Paolo Lomazzi, milanese pittore, diuise in sette libri: nelle quali ad imitatione de i grotteschi fatti da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, et de le cose sacre, di precncipi, di signori, et huomini letterati, di pittori, scoltori, et ar - chitetti, et poi studiosamente senza alcun certo ordine, e legge accoppiato insieme vari et diuersi concetti tolti da filosofi, historici, poeti, et da altri scrittori*. Milaan: Paolo Gottardo Pontio, 1587.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo, milanese pittore, diviso in sette libri, ne'quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*. Milaan: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- Lomazzo, Giovanni Paolo en Roberto Paolo Ciardi. *Scritti sulle arti*. Florence: Marchi & Bertolli, 1973.
- Lomazzo, Giovanni Paolo en Jean Julia Chai. *Idea of the Temple of Painting*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2013.
- Lomazzo, Giovanni Paolo en Robert Klein. *Idea Del Tempio Della Pittura*. Florence: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974.
- Miedema, Hessel. "Karel van Mander's Grondt Der Edel Vry Schilder-Const." *Journal of the History of Ideas* 34(1973)4: 653-668.
- Miedema, Hessel. *Theorie en praktijk. Teksten over schilderkunst in de Gouden Eeuw van de Noordelijke Nederlanden*. Hilversum: Verloren, 2017.
- Murray, Chris. *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. Hoboken: Taylor & Francis, 2002.
- Neumeister, Mirjam. *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der Niederländischen Malerei und Graphik des 16. Und 17. Jahrhunderts. Ikonographische Und Koloristische Aspekte*. Petersberg, Duitsland: Imhof, 2003.

Nicolson, Benedict. *The International Caravaggesque Movement. List of pictures of Caravaggio and his followers through Europe from 1590 to 1650*. Oxford, Engeland: Phaidon, 1979.

Nicolson, Benedict en Luisa Vertova. *Caravaggism in Europe*. Turijn: Allemandi, 1990.

Noë, Helen. *Carel van Mander en Italië: Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn "Leven der deestTijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders"*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1954.

Panofsky, Erwin. *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*. Berlijn: B. Hessling, 1975.

Rabisch: Il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese. Cristina Apa, red. Lugano: Museo Cantonale d'Arte, 1999. Tentoonstellingscatalogus.

Roscam Abbing, Michiel en Peter Thissen. *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten, 1627-1678: Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigeneerde schilderijen*. Leiden: Primavera Pers, 1993.

Schalcken: Kunstenaar van het verleiden. Anja K. Sevcik, red. Dordrecht: Dordrechts Museum, 2015. Tentoonstellingscatalogus.

Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Berlijn: Mann, 1954.

Sedlmayr, Hans. "Bemerkungen zu Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei." *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München* 5 (1959): 29-51.

Sinners & Saints. Darkness and Light: Caravaggio and His Dutch and Flemish Followers. Dennis Paul Weller, red. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1999. Tentoonstellingscatalogus.

Snyder, Laura J. *Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*. New York: W.W. Norton & Company, 2015.

Terrenato, Francesca. "The Shaping of Individual and Collective Identities in Vasari's and van Mander's Lives of Artists." *Fragmenta* 3 (2009): 127-146.

Tramelli, Barbara. *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato Dell'arte Della Pittura: Color, Perspective and Anatomy*. Boston: Brill, 2017.

Utrecht, Caravaggio en Europa. Bernd Ebert en Liesbeth Helmus, red. München: Hirmer, 2018. Tentoonstellingscatalogus.

Van Hoogstraten, Samuel. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbare werelt*. Rotterdam: 1678.

Van Mander, Karel. *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst De Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen. Daer Nae in Dry Deelen T'leven Der Vermaerde Doorluchtighe Schilders Des Ouden, En Nieuwen Tyds. Eyntlyck D'utlegghinghe Op Den Metamorphoseon. Oock Daerbeneffens Uutbeeldinghe Der Figueren.* Utrecht: Davaco Publishers, 1969.

Van Mander, Karel en Hessel Miedema. *Den grondt der edel vry schilder-const.* Vol. 2. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1973.

Van Mander, Karel en Hessel Miedema. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604): The text.* Vol. 1. Doornspijk: Davaco, 1994-1999.

Van Son, Rogier. "Lomazzo, Lampsonius en de Noordelijke Kunst." *Nederlands Kunst - historisch Jaarboek* 44(1993)1: 185–196.

Vasari, Giorgio. *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architettori.* Florence: 1550.

Weststeijn, Thijs. *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age.* Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

Lijst met afbeeldingen²²⁹

Afb. voorblad: detail afbeelding 60, zie appendix IX.

Afb. 1. Karel van Mander, titelpagina van *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604.

Afb. 2. Jacopo Bassano, *De gevangenneming van Christus*, 1583-1592, olieverf op doek, 115 x 94 cm., Stourhead, National Trust, Wiltshire (Engeland), inv.nr. 732141 (foto: website National Trust Collections, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/732141>, geraadpleegd 05-06-2020).

Afb. 3. Cornelis Troost, *Erat sermo inter fratres*, 1740, pastel, gouache op papier op doek, 58,2 x 74,4 cm., Mauritshuis, Den Haag, inv.nr. 187 (foto: website Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/erat-sermo-inter-fratres-de-broeders-raakten-in-gesprek-187/detailgegevens/>, geraadpleegd 11-07-2020).

Afb. 18. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap met een luitspeler*, ca. 1619-1620, olieverf op doek, 144 x 212 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr 1890, nr. 730 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240553>, geraadpleegd 20-03-2020).

Afb. 24. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap*, 1622, olieverf op doek, 130 x 195,6 cm., Alte Pinakothek, München, inv.nr. 1312 (foto: Website Alte Pinakothek, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/ma4dddka4r>, geraadpleegd 19-03-2020).

Afb. 54. Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, 1623, olieverf op doek, 67,3 x 56,5 cm., North Carolina Museum, Raleigh (North Carolina), inv.nr G.55.5.1 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294445>, geraadpleegd 02-06-2020).

Afb. 54a. Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, detail, 1623, olieverf op doek, 67,3 x 56,5 cm., North Carolina Museum, Raleigh (North Carolina), inv.nr G.55.5.1 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294445>, geraadpleegd 02-06-2020).

Afb. 62. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, ca. 1626, olieverf op doek, 72,3 x 56,3 cm., particuliere collectie The Leiden, New York City (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294183>, geraadpleegd 02-06-2020).

Afb. 62a. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, detail, ca. 1626, olieverf op doek, 72,3 x 56,3 cm., particuliere collectie The Leiden, New York City (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294183>, geraadpleegd 02-06-2020).

Afb. 62b. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, detail, ca. 1626, olieverf op doek, 72,3 x 56,3 cm., particuliere collectie The Leiden, New York City (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294183>, geraadpleegd 02-06-2020).

Afb. 63. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, ca. 1627, olieverf op doek, 67 x 56,5 cm., Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada), inv.nr. AGOID.18793 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/286305>, geraadpleegd 20-03-2020).

²²⁹ Voor de in deze lijst ontbrekende afbeeldingen, zie appendix IX.

Afb. 63a. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, detail, ca. 1627, olieverf op doek, 67 x 56,5 cm., Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada), inv.nr. AGOID.18793 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/286305>, geraadpleegd 20-03-2020).

Afb. 63b. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, detail, ca. 1627, olieverf op doek, 67 x 56,5 cm., Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada), inv.nr. AGOID.18793 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/286305>, geraadpleegd 20-03-2020).

Afb. 67. Jan van Bijlert, *De Luitspeler*, ca. 1630-1640, olieverf op doek, 18,3 x 18 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-1338 (foto: Rijksmuseum van Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6048>, geraadpleegd 02-06-2020).

Appendix I

Trattato dell'arte de la pittura, scoltura e architettura van G.P. Lomazzo
Vertaalde titelpagina en inhoudsopgave



TRAKTAAT
VAN DE SCHILDERKUNST,
BEELDHOUKUNST EN ARCHITECTUUR,

VAN GIO. PAOLO LOMAZZO
MILANESE SCHILDER,

Verdeeld in zeven boeken.
WAARIN WORDT GESPROKEN

Over de proportie/verhouding
Over de emoties, bewegingen.
Over de kleuren.

Over de lichten.
Over de perspectieven.
Over de praktijk van de schilderkunst.

En tot slot de verhalen van deze schilderkunst.

*Met een tafel met namen van alle schilders, beeldhouwers, architecten en schilders uit de
Klassieke Oudheid en moderne mathematici.*

AAN UWE DOORLUCHTIGHEID HERTOOG VAN SAVOIA

Met voorrecht van zijn Heiligheid van N.S. Paus Gregorius XIII
En van de Katholieke Hoogheid van Koning Philips.

In Milaan, door Paolo Gottardo Pontio, drukker Regio
Bij de instantie van Pietro Tini, M.D.LXXXIII.

Inhoudsopgave *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura e architettura*:

Pagina met de hoofdstukken van het eerste boek.

- Hoofdstuk 1. Over de definitie van de schilderkunst
- Hoofdstuk 2. Over de verdeling van de schilderkunst
- Hoofdstuk 3. Over de deugd en lof van de proportie/verhouding
- Hoofdstuk 4. Over de noodzakelijkheid en definitie van de proportie/verhouding
- Hoofdstuk 5. Over de externe delen van het menselijk lichaam
- Hoofdstuk 5. * Over de verhouding van het menselijk lichaam van tien hoofden in lengte en breedte.
- Hoofdstuk 6. Over de snelle/lange proportie van een mannelijk lichaam van tien hoofden
- Hoofdstuk 7. Over de extravagante proportie van tien hoofden
- Hoofdstuk 8. Over de verhouding van een jong lichaam van negen hoofden
- Hoofdstuk 9. Over de verhouding van een mannelijk lichaam van acht hoofden
- Hoofdstuk 10. Over de verhouding van een mannelijk lichaam van zeven hoofden
- Hoofdstuk 11. Over de verhouding van de vrouw van tien gezichten
- Hoofdstuk 12. Verhouding van de vrouw van tien hoofden
- Hoofdstuk 13. Over de verhouding van de vrouw van negen gezichten
- Hoofdstuk 14. Over de verhouding van de vrouw van negen hoofden
- Hoofdstuk 15. Over de verhouding van de vrouw van zeven hoofden
- Hoofdstuk 16. Over de verhouding van het kind van zes hoofden
- Hoofdstuk 17. Over de verhouding van het kind van vijf hoofden
- Hoofdstuk 18. Over de verhouding van het kind van vier hoofden
- Hoofdstuk 19. Over de bijzondere externe delen van het paard, en hun namen
- Hoofdstuk 20. Over de verhouding van het paard van voor en van achter
- Hoofdstuk 21. Over de maten van het paard van deel tot deel
- Hoofdstuk 22. Over de verhoudingen van de ordes van de architectuur in het algemeen
- Hoofdstuk 23. Over de verhouding van de Toscaanse orde

Hoofdstuk 24. Over de verhouding van de Dorische orde
Hoofdstuk 27. * Over de verhouding van de Ionische orde
Hoofdstuk 25. Over de verhouding van de Korintische orde
Hoofdstuk 26. Over de verhouding van de composiete orde
Hoofdstuk 27. Over de verhouding van de ruimte tussen zuilen, en de zuilen volgens hun uiterlijk
Hoofdstuk 28. Hoe nog maten van schepen, tempels, gebouwen, en andere zaken genomen zijn van het menselijk lichaam
Hoofdstuk 29. Waarvan alle verhoudingen uit zijn geboren
Hoofdstuk 30. Over de kracht van de verhouding en hoe door haar de grote kolossen geïntroduceerd kunnen worden.

*Lomazzo heeft in dit eerste boek twee keer het hoofdstuk 5 en 27 toegevoegd.

Pagina van het tweede boek.

Hoofdstuk 1. Over de kracht en de efficiëntie van de emoties en bewegingen
Hoofdstuk 2. Over de noodzakelijkheid van de emoties en bewegingen
Hoofdstuk 3. Over de hartstochten van de ziel, en hun oorsprong, en verschil
Hoofdstuk 4. Hoe het lichaam verandert door de hartstochten van de ziel
Hoofdstuk 5. In welke lichamen de hartstochten van de ziel meer kracht hebben
Hoofdstuk 6. Hoe het lichaam verandert door imitatie
Hoofdstuk 7. Over de emoties en bewegingen van de zeven heersers van de wereld
Hoofdstuk 8. Hoe alle emoties en bewegingen iedereen per ongeluk kan overkomen, hoewel anders
Hoofdstuk 9. Over de emoties en bewegingen van de melancholie, verlegenheid, wreedheid, gierigheid, traagheid, jaloezie, grofheid en angst
Hoofdstuk 10. Over de emoties en bewegingen van sterkte, trouw, gerechtigheid, devotie/toewijding, grootsheid en volharding
Hoofdstuk 11. Over de emoties en bewegingen van dapperheid, sterkte, gewelddadigheid, afschuw, toorn, woede, goedgezindheid, impulsen, boosheid, bitterheid, vreselijkheid, volharding, verontwaardigheid, genadeloosheid, haat, hoogmoed, ijdelheid
Hoofdstuk 12. Over de emoties en bewegingen van eer, wetten, nobelheid, grootsheid, vrijheid, excellentie, goedheid, blijheid en genade
Hoofdstuk 13. Over de emoties en bewegingen van vaagheid, gratie, aardigheid
Hoofdstuk 14. Over de emoties en bewegingen van voorzichtigheid
Hoofdstuk 15. Over de emoties en bewegingen van angst, nederigheid
Hoofdstuk 16. Over de emoties en bewegingen van pijn, dood,
Hoofdstuk 17. Over verschillende andere nodige emoties en bewegingen
Hoofdstuk 18. Over de vriendschap, en onvriendelijkheid van de emoties en bewegingen, en hun koppelingen.
Hoofdstuk 19. Over enkele emoties en bewegingen van paarden
Hoofdstuk 20. Over de emoties en bewegingen van dieren in het algemeen
Hoofdstuk 21. Over de emoties en bewegingen van de haren
Hoofdstuk 22. Over de emoties en bewegingen van allerlei soorten kleding
Hoofdstuk 23. Over de emoties en bewegingen van de bomen, en van alles wat beweegt

Pagina van het derde boek.

- Hoofdstuk 1. Over de deugd van de kleur
- Hoofdstuk 2. Over de noodzakelijkheid van het kleuren
- Hoofdstuk 3. Over wat de kleur is
- Hoofdstuk 4. In welke materie kleur gevonden kan worden
- Hoofdstuk 5. Welke kleuren aan elke soort behoort
- Hoofdstuk 6. Over de vrienden en onvriendelijkheid van kleur
- Hoofdstuk 7. Welke kleuren en mengsels het een of andere kleur maakt
- Hoofdstuk 8. Over de verhoudingen van lichte en donkere kleuren onderling
- Hoofdstuk 9. Over de transparante kleuren, en hoe ze gebruikt moeten worden
- Hoofdstuk 10. Over de orde van het maken van veranderende kleuren
- Hoofdstuk 11. Over de effecten die de kleuren veroorzaken
- Hoofdstuk 12. Over de kleur zwart
- Hoofdstuk 13. Over de kleur wit
- Hoofdstuk 14. Over de kleur rood
- Hoofdstuk 15. Over de kleur paars
- Hoofdstuk 16. Over de kleur geel
- Hoofdstuk 17. Over de kleur groen
- Hoofdstuk 18. Over de kleur blauw
- Hoofdstuk 19. Over enkele andere kleuren

Pagina van het vierde boek

- Hoofdstuk 1. Over de deugd van het licht
- Hoofdstuk 2. Over de noodzakelijkheid van het licht
- Hoofdstuk 3. Wat het licht is
- Hoofdstuk 4. Verdeling van het licht
- Hoofdstuk 5. Over het primaire licht
- Hoofdstuk 6. Over het tweede primaire licht
- Hoofdstuk 7. Over het derde primaire licht
- Hoofdstuk 8. Over het secundaire licht
- Hoofdstuk 9. Over het directe licht
- Hoofdstuk 10. Over het weerspiegelde licht
- Hoofdstuk 11. Over het weerkaatste licht
- Hoofdstuk 12. Op welke manier alle lichamen het licht krijgen, een beetje of veel
- Hoofdstuk 13. Over de effecten van het licht op lichamen in het algemeen
- Hoofdstuk 14. Over de effecten van het licht op aardse lichamen
- Hoofdstuk 15. Over de effecten van het licht op waterige lichamen
- Hoofdstuk 16. Over de effecten van het licht op lichamen van lucht
- Hoofdstuk 17. Over de effecten van het licht op vurige lichamen
- Hoofdstuk 18. Over de effecten van het licht op de kleuren
- Hoofdstuk 19. Over de effecten van het licht op allerlei oppervlaktes
- Hoofdstuk 20. Hoe de lichamen alleen het voornaamste licht eisen
- Hoofdstuk 21. Hoe licht te geven aan de lichamen
- Hoofdstuk 22. Over de schaduwen (sciografia)
- Hoofdstuk 23. Over de schaduwen van de lichamen volgens de *anottica* zicht
- Hoofdstuk 24. Over de schaduwen van de lichamen volgens de optische zicht
- Hoofdstuk 25. Over de schaduwen van de lichamen volgens de *catottica* zicht

Pagina van het vijfde boek

- Hoofdstuk 1. Proemio
- Hoofdstuk 2. Over de deugd van het perspectief
- Hoofdstuk 3. Definitie van het perspectief
- Hoofdstuk 4. Over de regels van het zien in het algemeen
- Hoofdstuk 5. Over de regels van het zien in het bijzonder
- Hoofdstuk 6. Over de stralen van het zien
- Hoofdstuk 7. Over het oog, instrument om de stralen te zien
- Hoofdstuk 8. Over de afstanden
- Hoofdstuk 9. Over het object
- Hoofdstuk 10. Over *Anottica*, eerste zicht, reële lijn, en sopraan (onder de horizon)
- Hoofdstuk 11. Over optiek, tweede zicht, reële lijn, en half recht
- Hoofdstuk 12. Over de *catottica*, derde zicht, reële lijn, en laag (vogelperspectief)
- Hoofdstuk 13. Over de eerste valse loodrechte zicht
- Hoofdstuk 14. Over de tweede valse schuine zicht
- Hoofdstuk 15. Over de derde valse hoge zicht
- Hoofdstuk 16. Over de vierde valse middelste zicht
- Hoofdstuk 17. Over de vijfde valse onderste zicht
- Hoofdstuk 18. Over de zesde valse diepe zicht
- Hoofdstuk 19. Over buigingen
- Hoofdstuk 20. Over de verkortingen van lichamen op een rechte lijn
- Hoofdstuk 21. Over het perspectief in het algemeen volgens Bramantino schilder, en architect
- Hoofdstuk 22. Eerste perspectief van Bramantino
- Hoofdstuk 23. Tweede manier voor perspectief van Bramantino
- Hoofdstuk 24. Derde manier voor perspectief van Bramantino

Pagina van het zesde boek

- Hoofdstuk 1. Over de deugd van de praktijk
- Hoofdstuk 2. Over de noodzakelijkheid van de praktijk
- Hoofdstuk 3. Regels van verhoudingen van het menselijk lichaam
- Hoofdstuk 4. Regels van de emotie en beweging van het menselijk lichaam
- Hoofdstuk 5. Regels van de emotie en beweging van het paard
- Hoofdstuk 6. Over de regel van kleur
- Hoofdstuk 7. Hoe de kleuren in de verhalen te rangschikken
- Hoofdstuk 8. Aan welke soorten mensen bepaalde kleuren passen
- Hoofdstuk 9. Over de kleuren van de vier humeuren, en hoe van hen het vlees van het menselijk lichaam is samengesteld
- Hoofdstuk 10. Hoe de schaduwen de kleur van het vlees moeten volgen
- Hoofdstuk 11. Hoe het vlees wordt samengesteld, volgens de emotie en bewegingen van de lichamen
- Hoofdstuk 12. Over de regels van het licht
- Hoofdstuk 13. Regels van perspectief
- Hoofdstuk 14. Hoe de natuurlijke proporties te tonen, volgens de zienswijze van het oog
- Hoofdstuk 15. De reden van bovengenoemde inrichting
- Hoofdstuk 16. Geometrische proporties naar het zicht over te dragen

Hoofdstuk 17. Over de kunst van het maken van figuren, geheel en in reliëf.
Hoofdstuk 18. Hoe kolossen te tekenen, en alle verhoudingen
Hoofdstuk 19. Manier om het omgekeerde perspectief echt te laten lijken
Hoofdstuk 20. Enkele universele regels van de schilderkunst
Hoofdstuk 21. Welke schilderijen (voorstellingen) in de begraafplaatsen geplaatst moeten worden
Hoofdstuk 22. Welke schilderijen (voorstellingen) in de tempels en waardige gebouwen te plaatsen
Hoofdstuk 23. Welke schilderijen (voorstellingen) in gebouwen van vuur te plaatsen
Hoofdstuk 24. Welke schilderijen (voorstellingen) in koninklijke gebouwen geplaatst moeten worden
Hoofdstuk 25. Welke schilderijen (voorstellingen) in tuinen en kamers te plaatsen
Hoofdstuk 26. Welke schilderijen (voorstellingen) in scholen, gymnasia te plaatsen
Hoofdstuk 27. Welke schilderijen (voorstellingen) thuishoren bij façades
Hoofdstuk 28. Compositie van oorlogen
Hoofdstuk 29. Compositie van zeeslagen
Hoofdstuk 30. Compositie van ontvoeringen
Hoofdstuk 31. Compositie van verschillende liefdes
Hoofdstuk 32. Compositie van vrolijkheden en gelach
Hoofdstuk 33. Compositie van banketten
Hoofdstuk 34. Compositie van kwaadaardigheden
Hoofdstuk 35. Compositie van eerlijkheid in tempels
Hoofdstuk 36. Compositie van aanvallen
Hoofdstuk 37. Compositie van schrik
Hoofdstuk 38. Compositie van schipbreuken
Hoofdstuk 39. Compositie van wonderen
Hoofdstuk 40. Compositie van spellen (sport)
Hoofdstuk 41. Compositie van offers
Hoofdstuk 42. Compositie van triomfen
Hoofdstuk 43. Compositie van trofeeën
Hoofdstuk 44. Compositie van gebouwen in het algemeen
Hoofdstuk 45. Compositie van gebouwen in het bijzonder
Hoofdstuk 46. Compositie van *termini*
Hoofdstuk 47. Compositie van friezen
Hoofdstuk 48. Compositie van grotesken
Hoofdstuk 49. Compositie van kandelabers, fonteinen, epitafen, zuilen, vazen
Hoofdstuk 50. Compositie van portretteren bij natuur
Hoofdstuk 51. Compositie van portretteren voor de kunst
Hoofdstuk 52. Compositie van delen van het menselijk lichaam
Hoofdstuk 53. Compositie van gebaren en acties van het menselijk lichaam
Hoofdstuk 54. Compositie van figuren onderling
Hoofdstuk 55. Compositie van kleuren, kledingstukken van volken en landen van de wereld
Hoofdstuk 56. Compositie van kleding en plooien
Hoofdstuk 57. Compositie van de dieren
Hoofdstuk 58. Compositie van de kleuren
Hoofdstuk 59. Compositie van de kleuren in kostbare stenen
Hoofdstuk 60. Compositie van verschillende instrumenten
Hoofdstuk 61. Compositie van verschillende landschappen
Hoofdstuk 62. Compositie van zuiverheid, en eerlijkheid van kinderen

Hoofdstuk 63. Compositie van guirlandes, bomen, kruiden, fruit, bloemen en metalen
Hoofdstuk 64. Compositie van de vormen in een idee
Hoofdstuk 65. Over de verschillende genegenheden van de mens

Pagina van het zevende boek

Hoofdstuk 1. Over de deugd en noodzakelijkheid van het verhaal, of vorm (*forma*), in de schilderkunst
Hoofdstuk 2. Over de vorm van God Vader, Zoon en Heilige Geest
Hoofdstuk 3. Over de vorm van de hiërarchie en negen koren van Engelen
Hoofdstuk 4. Over de vorm van de militie van de hemel
Hoofdstuk 5. Over de vorm van zalige zielen
Hoofdstuk 6. Over de vorm van Saturnus, eerste planeet volgens de schilders uit de Klassieke Oudheid.
Hoofdstuk 7. Over de vorm van Jupiter
Hoofdstuk 8. Over de vorm van Mars
Hoofdstuk 9. Over de vorm van de Zon
Hoofdstuk 10. Over de vorm van Venus
Hoofdstuk 11. Over de vorm van Mercurius
Hoofdstuk 12. Over de vorm van de Maan
Hoofdstuk 13. Over de vorm van Vulcanus, god van het vuur
Hoofdstuk 14. Over de vorm van Juno, godin van de lucht, en van haar Nimfen
Hoofdstuk 15. Over de vorm van Oceaan, Neptunus, van de Nimfen, en zeemonsters
Hoofdstuk 16. Over de vorm van rivieren, en hun Nimfen
Hoofdstuk 17. Over de vorm van Muzen
Hoofdstuk 18. Over de vorm van Faam
Hoofdstuk 19. Over de vorm van de winden
Hoofdstuk 20. Over de vorm van de Aarde
Hoofdstuk 21. Over de vorm van Pan, Echo, en saters
Hoofdstuk 22. Over de vorm van de Nimfen
Hoofdstuk 23. Over de vorm van het menselijk lichaam, en zijn afwerkingen
Hoofdstuk 24. Over de vorm van de botten van het menselijk lichaam
Hoofdstuk 25. Over de vorm van helden, heiligen en filosofen
Hoofdstuk 26. Over de vorm van monsterlijke mensen
Hoofdstuk 27. Over de vorm van kleding en wapens
Hoofdstuk 28. Over de vorm van tempels en andere gebouwen
Hoofdstuk 29. Over de vorm van enkele goden, verzonnen door de schilders uit de Klassieke Oudheid.
Hoofdstuk 30. Over de vorm van enkele monsters uit de hel en van Minos, Aecus en Radamatus
Hoofdstuk 31. Over de vorm van Pluto, Proserpina
Hoofdstuk 32. Over de vorm van de drie razernijen
Hoofdstuk 33. Conclusie van het gehele werk

Appendix II
Lomazzo's citaten
Genomen uit *Trattato della pittura* (1584)

Soggiunsi di più ne la definitione, che in tutto quello il pittore seguiva il lume prospettivo, senza il quale lo scultore non può fare alcuna cosa. Perche quando il pittore vuol dipingere, & rappresentare i corpi naturali, i quali comunemente sono tondi, essendo che nel tondo si riceve il lume diversamente percioche ne la prima parte feriscono & lampeggiano più i raggi solari & la luce d'ogni altro lume, & cosi quella parte resta più illustrata de le altre; & ne la seconda si indeboliscono i raggi & il lume, e ne la terza resta quasi spento percioè e bisogno, ch'egli esprima questo effetto che fa il lume nel corpo, cosi con le linee, come co'l colore. Il lume che più percuote nel corpo s'esprime con linee che rilevano più, come sono le torte, convesse, & arcate. Il lume, che percuote ugualmente il corpo, si rappresenta con linee rette; & quando comincia à scemare, s'hanno da cominciare à far le linee concave, quali sono quelle con che si fanno buchi, ma con destrezza si che ne la prima parte dove si comincia à debilitare la luce siano dolcemente arcate, & ne la seconda un poco più, & cosi proportionatamente. Ma non si ha d'intendere che sia sempre necessario che la parte dove più lampeggiano i raggi, si dipinga più verso noi, & più vicina al nostro occhio.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 25-26.

Perche molte volte la figura stà posta in fianco, & il lume fere ne la parte più discosta dal nostro occhio. E se mi dirà alcuno, per qual cagione io giudico che la parte che è manco allumata sia più propinqua à noi, parendo più tosto il contrario che la parte più allumata debba stare più verso noi; rispondo che l'arte de la prospettiva fa questo.
[...]

E perche il colore non si può vedere senza il lume, non essendo egli altro, secondo i Filosofi, che l'ultima superficie del corpo terminato opaco, & spesso allumata, è bisogno che'l pittore che vuole essere eccellente coloritore sia peritissimo, & sagacissimo investigatore, de gl'effetti che fa il lume, quado alluma il colore, che cosi osservando con alta, & profunda confideratione questi effetti di venterà unico ne l'arte de la pittura. Perche ancora che l'azzurro, per essemplio, d'una veste sia ugualmente sparso in tutte le parti di quella veste, & con egual quantità di modo che non vi sia più azzurro in una parte che ne l'altra, nientedimeno quando è illustrato da qual si voglia luce mostra, & fa un'effetto nella parte dove la luce percuote có maggior vehemenza, & un'altro ne le altre parti, dove non rispléde tanto.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 26.

[...] cosi Titiano per dimostrare la sua grád'arte nel rappresentare gl'effetti del lume co'l colore, quando voleva mostrare la parte del corpo, dove percuote la luce con maggior vehemenza, & forza, soleva mescolarvi di color chiaro un poco più che non è la luce che voleva rappresentare; & la dove la luce percuote riflessa, & offuscata, soleva mescolarvi un poco più di colore oscuro à paragone de la oscurità de la luce che fere in quella parte del corpo, il che fa rilevare molto la figura, & inganna la vista.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 27.

Et in questi moti furono rari, Leonardo, Rafaello, Michel Angelo, Polidoro, & Gaudentio. Il colore insieme con la luce, si considerà parimenti in due modi naturalmente, & in prospettiva, come habbiamo detto de la proportion. Colore illuminato naturale è quello che ha naturalméte l'huomo, ò la cosa, che si vole rappresentare, & naturale chiamiamo in questo loco, non secondo lo stretto significato de Filosofi, ma al modo de' pittori. Per essemplio

quella parte del corpo naturale, che mira rettamente , & stà opposta al Sole, ha tré gradi di color rosso, & riceve altri tre gradi di luce dal Sole. Ora se il pittore vorrà rappresentare questa parte appunto come ella si vede nel naturale, questo farà, ponendo tre gradi di color rosso, & altri tre di colore chiaro, co'l quale esprimerà la luce; & cosi rappresenterà naturalmente il colore , & la luce naturale. Colore illuminato per arte di perspettiva, si chiama quello che è simile al naturale; ma non pigliando tré gradi di color rosso, & altri tre di color chiaro per esprimer tre gradi di color rosso, & tré di luce, che sono nel naturale; ma considerando la distanza, & lontananza del loco, d'onde ha da essere veduta la pittura .

Lomazzo, Trattato della pittura, 31.

Et cosi sé vorrà dipingere tré ò quattro huomini, l'uno dietro à l'altro, sarà bisogno, che tutti habbiano verbi gratia, quattro gradi di colore, & ricevano tutti quattro gradi di luce, ma sarà anco di più necessario, per rappresentare quell'huomo che stà più lontano, mescolarvi di color chiaro tanto manco, quanto perde quella luce, per essere veduta da lontano. Perche quantunque tali huomini ricevano uguali gradi di colore, & di luce; nientedimeno il colore, & la luce di quello che é più lontano viene à l'occhio con angulo de la piramide più acuto; & cosi non si può vedere tanto chiaramente, come quello che è più appresso; & l'occhio giudica che ha manco luce, perche non può essere veduto con tanta chiarezza.

Lomazzo, Trattato della pittura, 32.

Il fuoco finalmente ha i suoi moti molto diversi da gli altri. Imperoche come si comprende visibilmente nella fiamma tendono di sua natura all'estrema altezza, & si gli vanno avvicinando, torcendosi tutti.

Lomazzo, Trattato della pittura, 116.

E necessaria cosa al pittore l'ntendere, & havere perfetta cognitione della convenienza che hanno tutti i colori tra loro in farsi lume, & ombra l'uno all'altro accioche se farà un panno di qualunque colore si voglia, tutti i colori è chiari, è scuri habbiano una sola harmonia, & concordanza, senza che si vedano nel panno giallo ombre rosse, ò ne li bianchi ombre morelle, ò rosse, o d'altri colori, i quali non gli corrispondano in parte alcuna.

Lomazzo, Trattato della pittura, 196.

I colori rossi, ardenti, focosi, o flammei violacei, purpurei, & di color di ferro ardente, & di sangue causano spirito, acutezza nel guardare, & quasi inducono ficrezza, & ardire svegliando la mente per l'occhio non altrimenti che il fuoco.

Lomazzo, Trattato della pittura, 201.

Sono di tanta forza & virtù i lumi nella pittura; ch'io giudico ch'in quelli consista tutta la gratia essendo ben'intesi, & per il contrario la disgratia quando nó sono intesi.

Lomazzo, Trattato della pittura, 211.

E Glie appunto fin qui tutta l'opera disegnara, motuata, & colorita lenza lumi -, come un corpo senza luce, che non si può comprendere s'egli sia o tondo, o quadro, se non per intelligenza, cioè per la cognitione che si ha di lui interiormente; ma non esteriormente, essendogli nascosta la luce esteriore, che corrispondendo all'interiore fa conoscere per mezzo dei raggi degli òcchi, & vedere all'intelletto come per due soli de diversità de i corpi per gli ricevimenti che essi fanno della luce ricevuta secondo la natura loro.

[...]

Imperoche le ombre vengono in necessaria conseguenza dei lumi, essendo causate da gli sfugimenti d'essi lumi; e pigliando tanto più forza, quanto più il lume percuote maggiormente

sopra un corpo. Dal che ne nasce quel grandissimo rilievo, & elevatione dal piano naturale nel corpo che riceve la luce secondo la natura sua. Et di qui si conoscerà anco quanto essendo diversi i corpi, diversi ancora si generino i lumi, i riflessi, & la retrattione d'essi lumi per la natura loro.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 213.

Questa parola di lume si piglia in diversi modi, & significationi. [...] Il medesimo lume si diffunde, & estende ne' corpi, che se gli affacciano, ne' quali si scuopre il colore, & una risplendente bellezza, come dicono i Platonici, de i corpi opaci, cagionata da questo lume insieme con una certa virtù benefica e generante. Mà la dove i raggi non s'avvicinano, & si spargono restringendosi ne gl'occhi i raggi, rimane un color caliginoso, il qual afflige l'animo, & tormenta.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 214.

E la cagione è perche la luce non ha verun contrario, ilquale la possa impediie con la sua attione. Però ella fa l'operation sua in un momento nell'aria. A questo proposito appartiene quel che dicono i filofofi delle tenebre della notte che non sono causate d'alcun color nero ò fosco che tinga l'aria, ma solamente dall'occultatione del Sole che co chiarezza, & preséza sua, senza resistnza illumina con ugual luce tutto l'aere del nostro emispero; & illuminarebbe ancora nel medesimo modo tutta la terra, & tutti i corpi composti di terra s'ella, & tutte i corpi fussero lucidi. & trasparenti, come l'aere. [...] La onde appresso gl'intelligenti di quest'arte è vietato il dar lume nella pittura à tutti i corpi in un medesimo modo.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 215.

Da laqual dottrina tutta in questo modo dichiarata si cavano due ragioni per lequali non si può un medesimo corpo che si dipinge, allumare ugualmente in tutte le sue parti; la prima è perche il lume non alluma con tutta la sua chiarezza, & forza se non la parte che se gli fa in contro, & gli è opposta; mà le altre non può allumare così perfettamente per la natura del corpo opaco terreno, & grosso, che impedisce i raggi che non possono penetrare dentro, & far l'effetto suo perfettamente. La seconda ragione, si piglia dalla parte del nostro occhio. Perche si come la prima parte del corpo che si vede, & stà più propinqua à l'occhio, viene à lui con angolo più ottuso, & grande così si vede più chiara & distinta, per essere ancora più allumata. Mà la seconda parte del corpo, perche stà più lontana, & discende, & viene all'occhiò con angolo più picciolo. Et è manco allumata, però non si può vedere così chiaramente come la prima; & per la medesima ragione resta la terza parte più oscura, & la quarta più che la terza, & proportionatamente infino che l'occhio non può veder più.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 216.

Lume adunque è qualità senza corpo. [...] Questo lume si divide principalmente in primario, & secondario. Primario s'intende quello, che percuote in quella parte del corpo colorito, che stà opposta al corpo luminoso che con ragioni rette lo tocca. Il corpo luminoso si chiama quello che hà il lume, & la chiarezza come è il Sole, il fuoco, & simili. Quello poi che d'intorno à questo lume primario nasce, si chiama lume secondario.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 217.

Questo terzo lume è quello che da' i fuochi, lucerne, facelle, fornaci, e simili nasce, mostrando intorno una certa quantità di lume alle genti secondo la forza del foco; [...] Ma questo lume però non può essere tanto quanto è quello del secondo lume detto divino.

Questo lume distribuisce secondo le forze sue i suoi raggi e dilatationi, hora più da una parte, hora da un'altra, secondo che la fiamma avampa, et si raggira; come si vede ne i fuochi; et anco secondo la materia che arde, laquale si come può essere diversa, così diversa ancora farà la fiamma, & consequentemente la luce più gagliarda è manco à l'occhio.

Che ben vediamo da un picciolo lucignolo non può uscir quel lume, ch'esce da una grandissima facella. Et ancora che questi lumi di giorno causino un certo colore ne i corpi conforme à loro, non però gli levano il lume primo primario; per cui si viene tal volta à far due lumi in una figura; uno de quali verge al celeste, & l'altro al fuoco. Tutti questi lumi feriscono gagliardamente i corpi, in modo che non lasciano à pena scorgere altro che quella parte che è direttamente allumata, o per forza di riflessi, all'incontro del lume.

[...] E pero bisogna avvertir molto in mostrar questi lumi, così se è di giorno, come sé è di notte, per i sopraderti effetti, & anco per rappresentare di notte in tutti gli colori, una certa ombra quasi a un modo, e dove tocca una cotal rinascentia del colore in quella guisa che fa di giorno il Sole per tutto dove tocca, benché nel tramontare lo rende alquanto rosso, cosa che accade in questi lumi, la dove appaiono più spesso. Per tanto sarà bisogno à ciascuno per saper dispensar questo lume, legger l'istorie; per sapere se i fuochi sono di giorno, o di notte, e la quantità loro; è se sono al cielo aperto overo ne gl'alberghi o dove si siano.

Lomazzo, Trattato della pittura, 220.

Perciò che tra le stelle Marte e'I Sole hanno simbolo, & corrispondono all'elemento del fuoco essendo il lume in loro più gagliardo e risplendente.

Lomazzo, Trattato della pittura, 224.

Ora per la diversità che è tra la carne, & il gesso, veggiamo chiaramente riceversi in loro diversi lumi, & riflessi; come per essere la carne morbida, si causa ch'essendo percossa dal lume fa un'ombra in essa medesima soave, & dolce non con molto riflesso, & di maniera accompagnato, che non disdice; si che trovandosi un poco lontano si vede quella carne tonda morbida senza ombra, & massimè quando essa carne è più morbida, come ne i giovani, & fanciulli: per incontro resta più cruda di lume, & ombra quando è manco morbida, cioè che tiri al vecchio, & ruvido.

Lomazzo, Trattato della pittura, 227.

Il che non procede da altro che da questa causa, cioè perche la luce in sé non ha colore alcuno perche procede dal Sole, ilquale s'havesse colore sarebbe corrottile. Ma ancora che la luce non habbia colore, però ha questa proprietà, et virtù che manifesta, et dimostra, i colori dove sono.

Lomazzo, Trattato della pittura, 229.

Nel fuoco ancora v'è una certa percussione di lume, e massime, quando è più grosso; come si vede nel fuoco acceso in carbone o legna, o ferro, o in qualunque altra materia, ilquale riceve lume dal propinquo fuoco raro che si converte in fiamma, & anco nell'istessa fiamma, veggiamo che la parte più grossa piglia acutamente per gli lumi dalla più sottile e rara, si come da fuoco più perfetto, e manco corrotto dalle commistioni, & ancora per non essere in esso ristretto; si come e nel corpo di Marte, ilquale havendo in se il fuoco ristretto dal grande, piglia la luce dal Sole, si come da fuoco eccellentemente dilatato per ilquale trappassa e risplende, facendo risplendere le stelle. E si come questo si vede ne'fuochi che noi acendiamo, così & maggiormente anco si scorge quando egli perde del suo colore, & vivacità come sarebbe s'egli si spargesse sotto il Sole, per esser questo splendore del secondo ordine più purgato e chiaro.

Lomazzo, Trattato della pittura, 232.

[...] E questo dil Sole quello delle lucerne e facelle, & simili, & questo finalmente le luci che trà loro si porgono lume, secondo il grado, & ordine loro si è detto. Basta che noi nell'aria oscura che si doveva dire nel passato capitolo tenebrosamente gli stiamo non comprendendosi luno verso l'altro quello che noi facciamo senza la lucidezza del chiaro folgore che mandarà sopra noi Giove illuminando le nostre menti.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 233.

La onde veggiamo Michel Angelo haver offerver solamente osservato un lume principale nelle superficie più ad esso lume, & ne gl'altri di grado, in grado hauergli minuiti proportionatamente. Il medesimo, ma con maggior ombra hanno osservato Leonardo Vinci, Raffaello d'Urbino, Gaudemio, & Cefare da Sesto nelle sue figure; le quali perciò hanno un rilievo mirabile, si che paiono nascer fuori dal quadro; & con loro Bernardino da Louino, & molti altri; ma più grossamente. Per dar adunque forza, & rilievo à tutte le figure, bisogna reggersi con ordine sotto un lume solo maggiore di tutti gl'altri, iquali poi secondo la distanza, & lontananza loro si vanno perdendo; & tener questa regola, si come l'hanno tenuta i sopradetti pittori, & gl'altri, che perciò sono stati reputati degni del nome di pittore;

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 237.

Il che si deve osservare in tutti i corpi, avvertendo sempre che si come le superficie si fanno più corte, quanto più s'allontanano dal nostro lume, così ancora il corpo quanto più perde il colore, tanto meno riceve il lume; & così va mancando tal colore, fin che non potendo per la vista nostra ricever più lume, manca insieme la superficie.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 238.

Cotal lume si assomiglierebbe à una facella overo altro fuoco, che allumasse i corpi facendo gli generar certe ombre lunghe diverse, come si vede nei lumi dei fuochi accesi cagionarsi da i corpi. Ora il lume pigliato per alto, va imaginato essere di quà dalla figura, in modo che congiungendosi con l'ordinatione della seconda linea, sopra laquale hà d'allumare il corpo, ne venga à causar lume soave; ilquale scendendo sopra tutte le mébra, quelle senza crudezza vegghi à far rilevare nelle parti adesso lume opposte. Mà quella parte si chiama più propinqua nel corpo al lume, laquale per la prima spunta più in qui che l'altre, & maffime, se è per d'alto.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 240.

Uno è che io non sono dell'opinione di quelli filosofi Peripatetici, che dicono non esservi alcun' colore, quando non vi è lume, & chiarezza che allumi i colori. Anzi dico liberamente, che i raggi, ò lume del Sole, ò di qual si voglia altra luce, non generano, ò producono i colori; perche innanzi che vi concorra la luce, stanno già attualmente prodotti nel soggetto. E ben vero: che la luce causa questo effetto, che fà vedere il colore attualmente; ilquale innanzi l'avvenimento della luce, era solamente visibile.

[...] perche questo colore non si può vedere senza la luce, & la luce causa diverso effetto nel panno conforme alla quantità della luce, che è ricevuta in quel soggetto; perciò il pittore, non hà da dipingere mai il colore tutto solo; mà sempre lo ha da dipingere allumato, cioè con gli vari effetti che causano la luce non ricevuta ugualmente ne' colorati.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 299.

Per a compositione del rosso, & bianco sono di temperata vaghezza frà di loro i gialli, incarnati, rosati, dorati, ranzati, flaminei, palidi, verdi, sbiavi, & turchini, chiari. [...] Gl'estremi, cioè il nero, & il bianco per essere amici per compositione, non potendo il nero havere altronde lume che dal bianco, & questo ombra se non del nero, causano che i colori che partecipano di loro, si come lontani dalla fiamma del rosso loro mezzo accompagnato, generano vagezza.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 307.

Un'altra consideratione importantissima habbiamo d'haver sempre innanzi l'occhio, che non si separa mai da quest'altra del temperamento; & è di porre sempre più vivi colori nelle figure principali come più grandi, & più apparenti, & nelle seconde come più lontane sminuirgli alquanto per l'abbagliamento del lume, & così di mano in mano procedere sino á tanto che perdendosi affatto i d'intorni si perda la luce, e non potendosi più vedere, non si possa colorare; che così si conducono le opere in modo che le figure non paiono dipinte, mà spiccate, & di rilievo, tanto hà forza la temperatura de' colori frà di loro, & ne gli sfuggimenti.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 308.

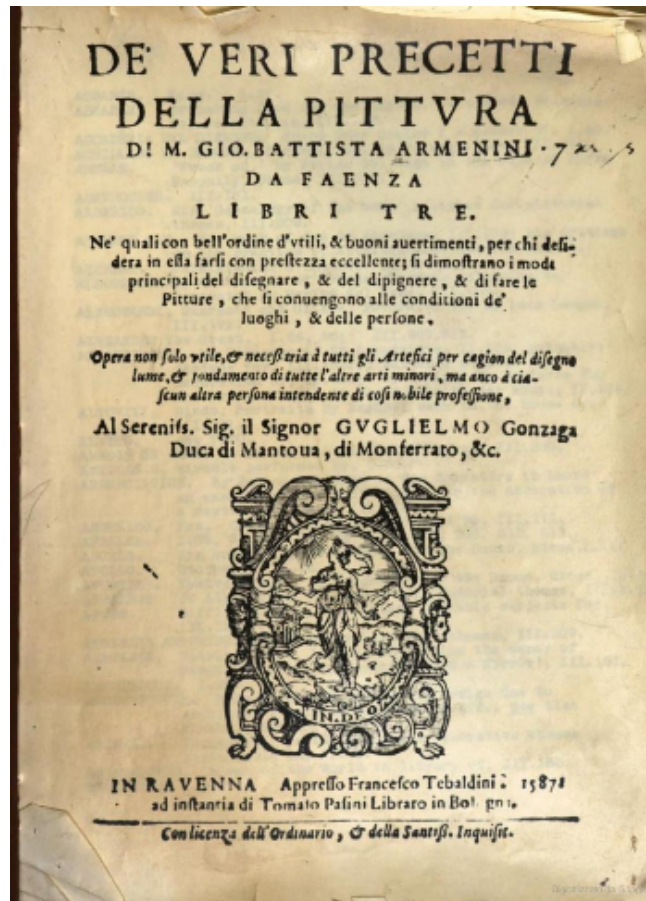
Perche si come cotal fuoco spento e oscuro, & ardente si che par tener non sò che del nero, così veggiamo i colerici quanto più hanno della colera, tanto più partecipar del nero, & oscuro. Ora tutti questi colori, secondo che si confondono insieme l'uno, & l'altro, vengono à fare le mischie di qualunque carne si vogliano. Per ilche habbiamo da considerare, che secondo il colore della carne, vuole ancora essere quello dell'ombra; conciosia che non essendo altro l'ombra delle carne, che l'istessa carne non allumata, & la parte allumata non altro che l'istessa carne dal lume percossa, si hà da fare che se la carne è molto rossa, & poco chiara, nell'ombra sia molto rosso, & poco nero: & se per incontro è di pochissimo rosso, & assai bianco, ilche verge allo smarrito, nell'ombra hà da essere molto nero & poco rosso.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 312.

Il lume ha dà essere necessariamente un medesimo in tutta l'istoria che si dipinge, in tal modo che nel campo della pittura s'imaginino sei parti, cioè anteriore, posteriore, destra sinistra, superiore, & inferiore; & consequentemente il pittore in una fiara finga che il lume ò raggi percuotano nelle figure della parte anteriore del luoco, & in verun'modo nella medesima historia non finga altro lume dalla parte posteriore ò da qual'altra si voglia.

Lomazzo, *Trattato della pittura*, 314.

Appendix III
De' veri precetti della pittura van G.B. Armenini
Vertaalde titelpagina en inhoudsopgave



OVER DE ECHE VOORSCHRIFTEN
VAN DE SCHILDERKUNST

VAN GIO. BATTISTA ARMENINI
UIT FAENZA

DRIE BOEKEN

Waarin, met een mooie volgorde van nuttige, en goede waarschuwingen, voor wie wenst snel excellent wenst te worden in de schilderkunst, de voornaamste manieren worden aangetoond van het tekenen, schilderen en het vervaardigen van schilderijen, die geschikt zijn aan de voorwaarde van de plaatsen, en van de mensen.

Een werk dat niet alleen nuttig en noodzakelijk is voor alle vakmannen voor de reden van *disegno*, licht, en fundament van alle andere kleine kunsten, maar ook voor elk ander persoon die kenner is van zulke nobel vak,

Aan Zijne Doorluchtigheid, Heer GUGLIELMO Gonzaga

Hertog van Mantua, van Monferrato, etc.

IN RAVENNA Bij Francesco Tebaldini, 1587
voor Tomaso Pasini, boekhandelaar in Bologna
met licentie van de Ordinaris en van de Heiligste Inquisitie.

Inhoudsopgave *De' veri precetti della pittura*:

Opdracht aan Guglielmo Gonzaga

Aan de studerenden van de schilderkunst, *Proemio*

Eerste boek

Hoofdstuk 1. Korte redevoering omtrent enkele algemene waarschuwingen over de voornaamste redenen, waarom het goede licht van de schilderkunst opnieuw verdwaalt, en waarom in de antieke tijden het geheel uitgestorven bleef.

Hoofdstuk 2. Welke de echte schilderijen zijn en hoe een echte schilder moet zijn.

Hoofdstuk 3. Over de waardigheid en grootheid van de schilderkunst; met welke redenen en bewijzen het erg nobel toont te zijn en van bewonderenswaardige kunst; door welke effecten het als zodanig beschouwd wordt en van welke verdiensten en prijs de excellente schilders waardig zijn.

Hoofdstuk 4. Wat *disegno* is, hoe dit universeel noodzakelijk is voor de mens en voor elke kleinere kunst, hoewel het in het bijzonder voor de schilderkunst bestemd is.

Hoofdstuk 5. Over de oorsprong van de schilderkunst en de onderscheiding van deze delen, met een korte definitie van elk deel.

Hoofdstuk 6. Enkele waarschuwingen die men moet hebben rondom diegenen die deze kunst beoefenen; over de grote moeilijkheid en inspanning ervaren wordt om excellent te worden, en hoe voorzichtig en voorbereid iemand moet zijn, met de noodzakelijke dingen, wegens de verdorvenheid van de tijden.

Hoofdstuk 7. Dat met de makkelijkste dingen begonnen moet worden. Over de vier voornaamste manieren die gevolgd moeten worden bij het tekenen. Met welke volgorde en op welke manier verschillende dingen worden geportretteerd. Welke materialen gebruikt worden en wat de imitatie inhoudt bij het maken van ontwerpen (*disegni*).

Hoofdstuk 8. Hoe belangrijk het is een goede stijl te hebben. Waar onze beste kunstenaars het vandaan hebben gehaald en hoe het verworden en geleerd wordt met strenge regels en voorbeelden. Wat schoonheid is en welke haar delen zijn.

Hoofdstuk 9. Dat de inventies niet willekeurig begonnen moeten worden, maar met een serieuze beredenering; dat men eerst op de hoogte moet zijn van de dingen, voordat ze geschilderd worden. Hoe iemand meerdere malen naar een inventie moet terugkeren voordat het als goed wordt geaccepteerd. Over het nuttige dat het tekenen in deze fase met zich meebrengt' over de verschillende manieren die toegepast worden door de beste

kunstenaars, met andere nieuwe uitvindingen, en hoe iemand andermans werk kan gebruiken zonder kwalijk genomen te worden.

Tweede boek

Hoofdstuk 1. Over de verschillende lichten die schilders in hun *disegni* gebruiken; op welke manier en van welke kant het portretteren van reliëf, levende modellen, en standbeelden zodat de goed worden weergegeven; welke hun algemene licht is en hoe dat weergegeven en gebruikt wordt op twee manieren; met een universele beschrijving dat allen nodig hebben en hoe dit verandert door het goede oordeel van wie schildert.

Hoofdstuk 2. Over het oordeel van de schaduwen en hoe iemand goed gewaarschuwd moet zijn om de goed te plaatsten, opdat het oog van de toeschouwer niet beledigd wordt.

Hoofdstuk 3. Over de dwaasheid van diegenen die, voordat zij een goede stijl hebben ontwikkeld, zich overbelasten met het bestuderen van standbeelden, de natuur en modellen; over de zeer echte en nuttige beschouwingen, die iemand moet doen en met welk doel ze worden geïmiteerd, en hoe ze toegepast en geholpen worden door het overtrekken; met welke snelle wegen men vakkundig en verstandig wordt.

Hoofdstuk 4. Reden over de verkortingen en de moeilijkheden om ze goed te maken; met welke kunst en op welke manier ze geproportioneerd, in reliëf en precies lijken.

Hoofdstuk 5. Over de afmetingen van de mens, genomen van standbeelden uit de Klassieke Oudheid en van de natuur en gemeten op twee manieren; over de smalle delen van het hoofd; met welke materialen modellen worden gemaakt en de redenen waarom schilders daar gebruik van maken; over de gemakkelijkheid om er veel in korte tijd te maken, die nuttig zijn; en hoe ze op verschillende manieren gekleed worden met verschillende kleren en waar de moeilijkheid in ligt om ze goed te maken.

Hoofdstuk 6. Van hoe groot belang het is goede kartonnen te maken, over hun nuttigheid en effect, op hoeveel manieren en met welke materie ze gemaakt worden en welke wegen het snelst en gemakkelijkst zijn, en hoe de kartonnen met krijt worden overgetekend en hoe ze op de werken worden bestrooid zonder beschadigd te raken en hoe ze gekopieerd worden in deze werken.

Hoofdstuk 7. Over het onderscheid tussen soorten kleuren en van hun belangrijke natuur; hoe ze verschillend worden voorbereid voor het beste effect in de werken; met welke en hoeveel vloeistof ze worden gebruikt; hoe mengsels worden gemaakt om de juiste tinten te vinden en met name van het vlees, met haar verschillende soorten, zoals de natuur ons laat zien, en hoe deze tinten uiteindelijk moeten verschijnen; over de drie voornaamste manieren om met kleuren te werken, en als eerste het fresco.

Hoofdstuk 8. Hoe doeken, muren, en panelen moeten worden voorbereid voor werken *a secco*; op welke manier ze het beste gewerkt worden; over de verschillende vloeistoffen die gebruikt worden; naast de gangbare kleuren; met welk gemak alles goed wordt afgemaakt en hoe excellente schilders vandaag nodig zijn.

Hoofdstuk 9. Over verschillende manieren van het kleuren met olie[verf], genomen van de meest excellente schilders; wie de uitvinder ervan was; over de meest geschikte composities voor *imprimatura*; de volgorde waarop kleuren moeten worden gemalen zodat ze niet worden beschadigd, over de echte manier om draperie te weergeven; over het erg nuttige vernis, die de kleuren helpt en schilderijen mooi blijft behouden.

Hoofdstuk 10. Hoe prijzenswaardig het is een werk goed af te maken en hoe betreuenswaardig het tegenovergestelde; met welke kunst men het werk herziet en de fresco's, *a secco*'s, en werken met olie retoucheert, voor wie wenst ze op excellente manier af te maken.

Hoofdstuk 11. Hoe de grootste onderneming van de schilder de *storia* is, van welk groot belang zij is en hoe men voorzichtig, alert en verstandig moet zijn in dit opzicht; over de vele nuttige en mooie waarschuwingen voordat men begint met het samenstellen; wat het idee is en wat een echte en ordelijke samenstelling is; over de kracht en samenstelling van kleuren en met hoeveel ijver en werk de *storia* tot haar voltooiing wordt gebracht.

Derde boek

Hoofdstuk 1. Over de verscheidenheid en het voordeel van schilderijen volgens de plaatsen en kwaliteiten van de mensen; met welke reden schilderijen anders worden gemaakt en met welke waarschuwingen en oordeel de schilder hiertussen moet worden geleid.

Hoofdstuk 2. Met hoeveel ijver tempels moeten worden geschilderd.

Hoofdstuk 3. Over de moeilijkheid van de tribunes; met welke kunst ze geschilderd moeten worden opdat de figuren van beneden de juiste proporties lijken te hebben en welke onderwerpen het meest gepast zijn en daar het beste verschijnen.

Hoofdstuk 4. Met welke waarschuwingen de volturen moeten worden geschilderd; over hun variëteit en vormen; welke manier men moet volgen met betrekking tot de plaatsen waar ze zijn gemaakt en welke soorten figuren daar goed bij passen;

Hoofdstuk 5. Over de manier van het schilderen van kapellen, en welke het beste is, en hoe de kapellen moeten worden verdeeld opdat de figuren en voorstellingen goed tot hun recht komen; en met welke voorschriften de eigen onderwerpen worden gekozen; en hoe men op moet letten bij het schilderen van panelen, opdat ze niet worden beschadigd door ongunstig licht.

Hoofdstuk 6. Met welke schilderijen schilders uit de Klassieke Oudheid hun bibliotheken decoreerden en met welk doel; en wat in het heden goed zou passen en met welk doel ze worden gemaakt.

Hoofdstuk 7. Hoe schilders uit de Klassieke Oudheid refters en cellen van religieuzen en nonnen schilderden, en welke hun onderwerpen zijn; door wie ze moeten worden geschilderd, zodat ze nuttig en prijzenswaardig kunnen zijn.

Hoofdstuk 8. Dat het schilderen van paleizen aan de excellente mensen moet worden overgelaten; dat het voornaamste gedeelte in deze paleizen het trappenhuis is;

welke schilderijen daarbij passen, en met voorbeelden van goede kunstenaars, en hoe de schilderijen op deze manier gemaakt zijn.

Hoofdstuk 9. Dat bij het schilderen van loggia's het onderwerp passend is voor de plaats waar ze gemaakt zijn; over de prachtige uitvindingen die keizers uit de Klassieke Oudheid gebruikten; wat het mooiste schijnt en voor deze reden noodzakelijker is.

Hoofdstuk 10. Over de grootsheid van de ornamenten die de goede schilders uit de Klassieke Oudheid gebruikten in hun façades; over het verschil van de schilderijen die binnen te vinden zijn, afhankelijk van de persoon die zich daar bevond; op welke manier gedecoreerd kan worden, over de variëteit van de friezen, en welke hoogte ze moeten hebben; en welke soort schilderijen het beste bij past en noodzakelijk is in elk van onze tempels.

Hoofdstuk 11. Over portretteren naar het leven en waar de moeilijkheid in zit om het goed te doen; en waarom, vaker, degenen die meer *disegno* hebben en meer geprezen worden dan anderen ze de portretten minder laten lijken dan degenen die minder perfect zijn.

Hoofdstuk 12. Waarvan de schilders uit de Klassieke Oudheid de grotesken haalden, door hen genoemd als *chimere*; en voor welk effect en welke plaats ze gebruikt moeten worden; en hoe ze weer ontdekt werden; en hoe ze geschilderd zouden moeten worden, conform de inventies met het voorbeeld van enkele grotesken die wij in de antieke ruïnes van Rome hebben gevonden en nagetekend.

Hoofdstuk 13. Over schilderijen die gemaakt zijn voor tuinen en landhuizen; hoe kwalijk schilders genomen worden bij het gebruiken van gedrukte werken; welk onderwerp beter is voor de hal, de trappen, de studeerkamers, en de badkamers, en kleinere ruimtes.

Hoofdstuk 14. Welke onderwerpen van schilderijen gebruikt moeten worden aan de buitenkant van kerken; zoals de kunstenaars uit de Klassieke Oudheid de façades van hun huizen decoreerden; wat geschikt is in onze tijden; en welke kleuren het beste bij passen.

Hoofdstuk 15. Over welke deugd, leven en gebruiken een excellente schilder moet beschikken, met voorbeelden genomen uit de levens van de beste schilders die het meest bekend zijn geworden, zowel schilders uit de Klassieke Oudheid als de modernen.

Conclusie van de auteur

Appendix IV
Armenini's citaten
Genomen uit *De' veri precetti della pittura* (1587)

I lumi poi sono quelli chiari, che nelle sommità si danno fra le linee e le ombre in quello che tuttavia si dissegna, i quali si cavano da' rilievi, ovvero naturali ritratti, che siano a buon lume. [...]

Le ombre parimenti sono quei scuri, i quali, opposti a i lumi, si danno all'altra parte, pur di dentro le linee, cavati essi ancora da' medesimi rilievi, di modo che, poste con buon giudizio a i luoghi loro, fanno il medesimo effetto che de' la lumi, nell'alterar la parte di detta superficie, si che per l'artificio mirabile di questi dui estremi, posti e dati, che sono più o meno gagliardi, fa che tutto ciò che si dissegna si rappresenta a gli occhi in modo qual si vede essere le cose spiccate e vere.

Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 43.

De' varii lumi che usati i pittori ne' loro disegni; con quale modi e da qual parte nel ritrarre i rilievi, i naturali e le statue si pigliano, che facciano bene; quali sia di loro il lume comune e come quello si piglia e si adopera in due modi: con una universal descrizione che serve a tutti e come si moderi mediante il buon giudizio di chi opera.

Egli è manifestato et è notissimo a i maestri eccellenti che di questa arte, messo che prima siano i contorni, tutta la forza di essa viene a consistere nell'artificio del porre i maggior lumi, dopo le debite ombre, a i proprii luoghi loro. E perché coloro i quali si faticano per saper bene imitar qualsivoglia cosa di rilievo, acciò che ne divengano capaci, prima gli sarà necessario ch'essi sappiano le diversità di quei lumi, i quali usar si possono diversamente da i pittori buoni e che di essi gli effetti benissimo intendano, acciò che dipoi per le opere loro più col giudizio se ne debban valere, che per le leggi dell'arte.

Prima adunque si sappia che ci sono più sorte di lumi, de i quali alcuni si adoperano alle volte fuori commun uso, cioè più alti, più bassi, più fieri e più rimesso; così ci è il lume del sole, della luna, delle stelle, con altri splendori del cielo, et altri ce ne sono artificiali, sí come del fuoco e delle lucerne e di simili, de i quali i pittori si servono per quando li vien istorie o fantasie de cose che siano notturne e per opere e per disegni capricciosi, il che sovente essi fanno per mostrare mirabili effetti di essi lumi et ancora per fare conoscere al mondo gli eccellenti artifizii de i loro ingegni, i quali sono così difficili a esser compresi, che pochi ne riescono, che siano piacevoli e ben fatti.

Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 80-81.

Perché alcuni ce lo danno fiero, spazioso, grande e molto aperto et altri l'usano poco, debole, ombroso e quasi che abbacinato, et in questo ultimo vi è più scienza, destrezza et avvertimento che nel primo, perciò che nel picciol lume il rilievo et il naturale dimostran più minutezze de i loro muscoli, quantunque siano dolci, che non si fa nel chiaro, onde la via che si tiene nella differenza di questi lumi si è che, nel dissegnarli ombrosi, si lascia su la carta appena la principal sommità del lume e si viene a poco a poco morendo per fino a gli estremi scuri. Ma nell'altro si lascia lo spazio del lume più chiaro e più grande, perché così si vede dal lume, che si piglia da i luoghi aperti e fieri, sí come dell'ombre più scure di maggior forza, che dell'ombre; ma quivi ne sono molti che ci errano di grosso, perché essi fanno troppo gran copia del lume fiero nella parte che è chiara et in quella del scuro traboccano nel

troppo negro, onde vengono a impedire che non si gode la parte del chiaro coi mezzi chiari, né quella dello scuro con le ombre dolci, le quali da capo a piedi si vegano scorrere egualmente.

Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 82.

Si de' considerare sempre che quel membro o quella minima parte, che è più inanzi e più appresso alla vista di lui, quello si faccia più chiaro e quelli che vanno sfuggendo nel medesimo in dietro, si vadano con dolcissime ombre perdendo, secondo che egli gira, nella guisa che egli considera veder sfuggire il corpo di una colonna tonda.

[...] Ma è forse bene il porre un esempio, come se alcuno, poniam caso, è che si metta a voler ritrarre una testa di rilievo, e quella sia posta sotto un lume fiero e sia in faccia, veda che quel lume, dalla banda onde viene, verrà occupare la maggior parte di quella testa, quasi tutta di un chiaro fatto a un modo: colui non de' già seguire così come egli vede nel suo disegno, perciò che, tondeggiando tuttavia la testa, come si sa, e sì come è il naso la somità di quella e più presso alla vista de lui e più sotto alla forza del lume, così è di necessità farlo della fronte più chiaro e parimente la fronte più delle guance e queste più delle orecchie, e così seguire per fino a gli estremi di quella [...].

Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 83.

Ma come poi si de' servir con ragione e modo, quando del lume fiero e quando di quello che è debole, a me pare che egli sia bisogno aver risguardo alla qualità de i soggetti, di che si fanno le istorie et a i luoghi dove sono presente, perché in una istoria, nella qual si finga esser le persone alla campagna ovvero in altro aperto luogo, non mi par che ci stia cene un lume che sia debole e poco, ma più tosto gagliardo e fiero. [...] Non essendo queste [le ombre] altro che il sminuimento e mancamento di essi lumi.

Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 84.

Dunque egli è da saper prima che non si può fare ombra mail altrimenti, se non quando un corpo impedisce che la luce non si vegga, di modo che, quanto quel corpo è più grosso e spiccato, tanto l'ombra si fa più densa e negra; ma in questa ci vuole una certa destrezza di mezi, che quando arrivano vicino a congiungersi coi lumi, elle vengano mordeno di modo, che lascino a poco a poco il scuro e rimangan come in fumo e ciò sia con tal unione de mezi chiari, che non si possa discernere dove finisca l'uno e cominci l'altro; la qual arte per essercitazione e per isperienza e giudizio si consegue, perché a voler far ciò bene, convien che si vada caminando a i più scuri con gran risguardo fino a gli estermi. Conciosiaché da i lumi e dalle ombre ben collocate appaeno ne i piani i rilievi come spiccati e fuori di quel luogo, i quali tanto sono più grati, quanto più forze v'appariscono simili effetti. [...] Si de' adunque cercare un modo tale, che tutte le cose, che si ombrano, da una parte appaiono di rilievo vere e dall'altra parte riescano al suo effetto compiutamente.

Armenini, *De' veri precetti*

Appendix V
Het Schilder-Boeck van Karel van Mander
Titelblad en inhoudsopgave



**Het
Schilder-Boeck**
waer in Voor eerst de leerlustighe
Iueght den grondt der
Edel Vry SCHILDERCONST in V
erscheyden deelen Wort
Voorghedraghen

*Daer nae in dry deelen t'Leuen der
vermaerde doorluchtighe Schilders
des ouden, en nieuwen tyds*

*Eyntlyck d'wtleggginghe op den
METAMORPHOSEON pub. Ouidij Nasonis.
Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der
figueren Alles dienstich en nut den
schilders Constbeminders en dichters, oock
allen Staten van menschen.
Door Carel van Mander schilder.*

*voor PASCHIER VAN WESBVSCH Boeck vercooper
Tot HAERLEM 1604.
Met Privilegie*

Den Grondt der Edel vry Schilder-const

Voor-reden, op den grondt der edel vry Schilder-const.

*Den Grondt der Edel vry Schilder-const: Waer in haer ghestalt, aerdt ende wesen, de leer-
lustighe Jeught in verscheyden Deelen in Rijm-dicht wort voor ghedraghen.*

Exhortatie, oft Vermaninghe, aen d'Aencomende Schilder-jeucht. Dat eerste Capittel.

Van het teyckenen, oft Teycken-const. Het tweede Capittel.

Analogie Proportie, oft maet der Lidtmaten eens Menschen Beeldts. Het derde Capittel.

Van der Actitude, welstandt, ende weldoen eens Beelts. Het vierde Capittel.

Van der Ordinanty ende Inveny der Historien. Het vijfde Capittel.

Wtbeeldinghe der Affecten, passien, begeerlijckheden, en lijdens der Menschen. Het seste
Capittel.

Van de Reflecty, Reverberaty, teghen-glans oft weerschijn. Het sevende Capittel.

Van het Landschap. Het achtste Capittel.

Van Beesten, Dieren, en Voghels. Het neghende Capittel.

Van Laken oft Draperinghe. Het thiende Capittel.

Van het Sorteren, en byeen schicken der Verwen. Het elfde Capittel

Van wel schilderen, oft Coloreren. Het twaelfde Capittel.

Van der Verwen oorsprong, natuere, cracht en werckinge. Het derthiende Capittel.

Bediedinghen der Verwen, watter mede beteyckent can worden. Het veerthiende Capittel.

De Tafel des Schilder-consten Grondts.

Biografieën

Het Leven Der oude Antijcke doorluchtighe Schilders, soo wel Egyptenaren, Griecken als Romeynen,

Voor-reden, op het Leven der oude Antijcke Doorluchtighe Schilders, soo wel Griecken als Romeynen.

Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders.

Voor-reden, op het leven der Moderne Italiaensche Schilders.

Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders.

Voor-reden op t'Leven der Nederlandtsche en Hooghduytsche vermaerde Schilders.

Uitleg *Metamorfosen*

Wtleghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis.

Voor-reden.

Uutlegginghe, en sin-ghevende verclaringhe, op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis. Het eerste Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het tweede Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het derde Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het vierde Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het vijfde Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het seste Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het sevende Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het achtste Boeck.

Wtlekkinge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het neghenste Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het thiende Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het elfde Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het twaelfste Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het derthiende Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het veerthiende Boeck.

Wtlegginge, en sin-ghevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis, Het vijfthiende, en laetste Boeck.

Uytbeeldinge der Figueren: waer in te sien is, hoe d'Heydenen hun Goden uytghebeeldt, en onderscheyden hebben: hoe d'Egyptische yet beteyckenden met Dieren oft anders, en eenighe meeninghen te kennen gaven, met noch meer omstandigheden.

Van de Wtbeeldingen der Figueren, en hoe de oude Heydenen hun Goden hebben uytghebeeldt, en onderscheyden. Het eerste Boeck.

Van de Wtbeeldingen der Figueren, hoe de oude Heydenen oft Egyptenaren met de beeldinghe der Dieren en ander dinghen, verscheyden meeningen hebben aenghewesen, en te kennen ghegheven. Het tweede Boeck.

Register op d'Wtlegginghe van den Metamorphosis Pub. Ovid. Nasonis.

Citaten over het licht, uit het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander

Ten waer niet goet datmen u hier aen riede, De Schilderconst is aensoetich,
maer swaer te leeren.

Dees Const is self van aensoetender mijnen,
Licht aen te vatten, elcken te ghebiede,
maer elck siet toe, dat hem niet en gheschiede
Als de simpel Mugghe, verblijdt in't schijnen,
Van t'blinckende keers-licht,
t'haerder ruwijnen Dwaselijck gheneghen, daer in te vliegghen,
Want sghelijcx hier veel haer selven bedriegghen.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 1r.-1v.

Daerom een goet Meester waer goet ghevonden,
Voor eerst, om goede manier aen te wennen,
En om te leeren seker vaste gronden Den jongers is nut by een goet Meester, hun begin aen te nemen.
Int stellen, handelen, omtrecken, ronden,
Dagh, en schaduws plaetsen wel leeren kennen,
Eerst met Colen dan met Crijen oft Pennen,
Aerdich trecken op den dagh, datment nouwkens
Sien mach, en daer schaduw valt harde douwkens. Soet op den dagh te trecken.
Ghy meught van als doen, artseren, en wasschen,
nae den lust ws gheests met een vierich poogghen, Te teyckenen op Papier dat grondt heeft, om hoogen
en diepen is seer voordelijck.

In het conterfeyten in handen rasschen,
Tot Kool' en Crijt, op Papier graeuw als asschen,
Oft een bleekachtich blaeuw, om op te hoogghen,
En op te diepen: doch wilt niet ghedoogghen,
Hooghsel, en diepsel malcander t'Aencleven Datmen hooghsel en diepsel niet sal te by malcander
brenghen.

Wilt grondt tusschen beyden vry plaetse gheven.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 9r., 9-10.

Om den aerdt der Consten houden te vriende, Makende Beeldt oft troeng' alst mach ghevallen, Soo
sullen wy maken, datmen is siende
Een ander daer achter, jae al en diende
Oft en behoefde daer schier niet met allen, Want dan sal mogghen (als in doncker stallen) Den
beschaduwden achterstant te wijcken,
En ons voorbeeldt uyt te comen ghelijcken.
Oock behoorden wy sonderlingh te wachten In d'History, soo wy elders ontblooten,
Dat wy over hoop veel schaduwen brachten,
Sonder soo schielijck te laten met crachten
Oms herde bruynt teghen claer licht aenstooten,
maer wel teghen graeuwen, dan eenen grooten Te maken voor oft in midden een vlacke lichtheyt, die
wedersijts afwijckt van graeu nae bruynt.
Deel vlack licht sullen wy oock t'samen hoopen, Doent oock alst bruynt in't graeu verloren loopen.
Langh' heeft voortijts gheregneert een disorden Onder Schilders, als dwalighe ghesinten,
Dat hun Historien van verre worden
Aenghesien oft Marbre waer, oft schaeck-borden,
Bringhende swart op wit, soo Druckers printen:
maer nu comen d'Italy Mezza tinten Dingen die so hart teghen bruynt licht comen, by t'schaeckbordt
vergheleken.

In u soo halfverwighe soete graeuwen,
Die't achter allenx bedommelt verflaeuwen.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 18v.

Want niet dan tijdt-winnen en is de spacy, T'verwe temperen is geen tijdt-verlies, maer is seer voordertlijck.

Die Schilders in verwe temperen missen,
Dan behoeven hier van geen arguacy,
maer te vervolghen de Reverberacy,

Als maenschijn, brandt, blixem, keers-licht, en smissen, Op de verwen en gedaenten van alderley lichten behoeft wel gelet, om t'onderscheyt te kennen.

Op elck bysonder dientmen wel te gissen,
Hoe dat het in zijn ommestandts verclaren
Sal altijt een ghelijck ghedaente baren.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 31r.

Keers-lichten, als dinghen niet seer commune,

Vallen moeyelijck, en constich om maken, Van Keerslichten, hoe men die schileren sal.

Dan het staet wel, als men voor aen in't brune

Eenich Beeldt van de voeten tot de crune

Overschaduw't, t'licht latende gheraken

Slechts den omtreck van naeckte hayr oft laken,

Oock moet van het licht, als een punct oft steke,

De schaduw'over al nemen haer streke. Om Vulcani smisse, en dergelijcke dingen te schilderen.

[...]

Fellen brandt van onvyer (zijnd' een verschrickt Van brandt in doncker nacht te schilderen, met zijn reverberatien.

Van s'Menschen herten) als hy wordt verheven,
maeckt met zijn voncken een vyerich gheclicker,

Hoe t'doncker nacht-seyl is swerter en dicker,

Hoe helder zijn crachtighe vlammen leven,

Die oock sulck ghecoluert wederschijn gheven,

Aen Huysen, Tempels, oft ander ghebouwen,

End' oock in't water een vreeslijck beschouwen.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 31r.-31v.

Soo oock om te maken met naeckte leden

Vulcanum, Siclopen, die met verfallen

T'gheberghte *Gibelli* daveren deden,

Daer sy *Iuppiter* zijn blixemen smeden,

Machmen teghen t'licht, een van dees ghesellen

Gheheel overschaduw'en, ende mellen

Het licht des vyers, gherakende van vooren

Den omtreck hier ende daer, naer behooren.

36 maer die staen achter de vierighe voncken,

Moeten des weerschijns levereye draghen,

Hun van het gloeyend' yser-werck gheschoncken,

Welck daer verwet de rootse der speloncken,

Met schaduw'en ende vierighe daghen,

Die oock van onder op comen gheslaghen,

Teghen de verborstelde wreede troengen,

Stuerlijck siende, naer haer ruyde besoengen.

37 T'licht op zijn plaetse wesend', is te wachten,

Waer t'weerschijn de schaduw' oock moet verknappen,

maer om te spreken van lichten en nachten,

In't Roomsche *Vaticano* blijcken de crachten,
Daer men *Petrum* swaerlijck siet ligghen slapen, Exempel van geschilderden nacht, met verscheyden
lichten, ghedaen van Raphael.

Tusschen twee Crijchslieden, op welcker wapen
Het weerschijn van den Enghel in den Kercker,
Tuyght wel wat *Raphael* was voor een wercker.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 32r.

En waer sy t'uyterste zijns sins vermeten Congiet maeckte van verheven vergulde doppen keers-
lichten, die te branden schenen.

Noch zijn onmachtich te volbrenghe, boude
Ginck hy toe met den sone van *Iapeten*,
Aen den waghen des Conings der Planeten:
Want op dat zijn vyer oft licht leven soude,
Bracht hy dat constich te weghe met goude,
Dat zijn vyeren ligghen groeyend' en blincken,
En zijn lichten staen als sterren en pincken.

[...]

Daer sietmen Reflexy over al schampen,
Doch een hoop ghevanghen in't doncker laghen,
Die met Argumenten schenen te campen,
Van Beelde-schaduw door t'licht der Lampen,
Enighe los, beelden en schaduw saghen,

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 32v.

Ander verder van daer hadden gheslaghen
Diep in den Hemel t'ghesicht, sonder neyghen,
maer den sin beveel ick die t'stuck is eyghen. [...]

Desghelijcx, waer troengen oft naeckte lijven
Schaduw teghen wolle, sijd', oft lijnen,
De Reflexy sal haren aerdt bedrijven,
T'zy wat gheel oft root, deelachtich beclijven

Sal de Carnaty met sulck wederschiynen: Groote vlacke Reflectien staen somtijden wel, doch is toe te
sien, dat de cleen weerschijnen aen den naecten geen drooghte oft misstaen en gheven. Oock sietmen
daer de Musculen verdwijnen

Teghen malcanders een Reverberaty,
Ghelijck als Carnaty teghen Carnaty

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 33r.

Om de Reflexy aerdich by te bringhen [...] Want men meent te sien alderhande dinghen,
Doch ist maer verwe, die hy wist te minghen,
Dat t'effen schijnt rondt, en t'platte verheven.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 33v.

Siet ter ander sijd' heeft alree de Morghen-
stondt overcleedt met schoon asuerich laken

T'groot verhemelt', en daer onder verborghen
De Lampen, die s'nachts verclaringh besorghen,
Oock t'dagh-brengers aenschijn, vierich in't blaken,

Die *Telluris* hayr vlechten comen maken, Is te mercken, hoe men siet, sonderling tegen de Son, de
velden blaeu-groen van den douw, en men bekennt de stappen daer in van Iaghers oft honden, die daer
door zijn gheloopen.

Heeft vochtich bedouwt, en van dees groen Weerelt
T'grasich ghenopt cleedt druppelich bepeerelt.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 34r.

Op al wat rondt uytstekend' is bevonden,
T'zy schouwers, dgien, knien, buycken, braen, oft billen,
Daer salment laten verheffen, en ronden:
Gheen vouwen daer brenghen, want lichte gronden
Gheen hardtheyt van diepsel lijden en willen:
Besijden in't schaduw en macht niet schillen,
Aldaer veel kroken door storten oft nijpen
Te brenghen, en salmen dy niet begriipen.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 43r.

Dats de maniere, die men heet confuysich.
14 maer *Dureri* Laken, bysonder t'leste,
Datmen siet in zijn printen, daer soo heerlijk
Groote vlacke daghen comen, de reste
In veel schaduw verliesend', als zijn beste
Mary beelden tuyghen, is schoon en leerlijk,
t'Waer groote misdaedt, en een werck oneerlijk,
Sulck Man hier van te confusich beschulden,
Der Consten aerdt wil dat nemmermeer dulden.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 43v.

In't schaduwen moet ghy u wijslijck draghen,
Om geensins van t'naturlijcke te wijcken:
De ghemeen ooghe soeckt oock te behaghen, De ghemeen ooghe wil oock vernoeght zijn. Somtijden
versiert weerschijnende daghen,
Doet u diepsels vry vleeschachtich ghelijcken,
En u hooghsel enckel carnaty blijcken: Vleeschachtige diepselen.
Hooght so niet met wit Mans naecten noch Vrouwen,
Geen puer wit in't leven blijkt in't aenschouwen.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 49r.

Boeck, Cap. 12. verhaelt van de dochter van een Potbacker, *Deburates*, welcke verliefd op eenen
Iongeling, trock metter kole den pourfijl van zijn tronie, die van t'keerslicht schadude op eenen muer,
om hem altijts voor oogen en in haer gedacht te hebben, waer op den Vader de eerste tronie soude van
aerde verheven gemaect en gebacken hebben: waerom de Teycken-const de voor-geboorte tegen
t'Beelt-snijden haer te roemen Teycken-const ouder als t'Beeldt-snijden. soude hebben: en volgens
t'voor-verhaelde soude de Schilderije geteelt wesen van Phoebo oft *Vulcano*, te weten, uyt de
schaduwe van Son oft vyer.

[...]

Ic verwondere my self al schrijvende, hoe wel dit te pas comt, bevindende onse Const alree een
schaduwe van t'rechte wesen, en den schijn van het zijn vergeleken: want by dat eenige schrijven,
soude dese edel natuersche Hemel-gave de dochter zijn van de Schaduwe. Mijn getuyge is den
geleerden *Quintilianus*, wiens meyninge is, datse haren oorsprong heeft uyt de schaduwe die de Son
geeft, *Pictura*, een schaduwe van t'rechte wesen. waer naer de Oude de hooft-trecken genomen souden
hebben, omtreckende dese schaduwe.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 61v.

Niet min Const is gebruyckt, daer *Petrus* los met den Engel gaet, en schijnt of hem dit eenen droom
docht aen zijn wesen: Oock de verbaestheyd der Wakers buyten de vanghenis, hoorende de ijseren
deur open gaen, daer een Sentinelle met een toorts in de handt d'ander wacker maeckt, daer alle hun
wapenen blincken van t'licht der toortsen: en waer dese geen clærheyd can gheven, daer geeft de maen
haer schijnsel. Dese Lichten waren al onderscheydelijck wel uytghebeeldt, oock de duysterheyd der
nacht, den roock der toortsen: In summa, het schijnt alles meer levendigh, als gheschildert. En dit is

een recht Exemplaer, om Nachten en Reflexien te maken, als ick in dat deel dese History aenghetoghen hebbe.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 119r.-119v.

Daer is oock eenen *Michael Agnolo* van *Caravaggio*, die te Room wonderlijcke dinghen doet. [...] Desen *Michael Agnolo* dan heeft alree met zijn wercken groot gherucht, eere, en naem gecreghen.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 199r.

Den selven *Pieter* heeft noch met hem gewrocht in de *Cupola* te Florencen, doe *Vasari*, die men *Cavalier Giorgio* hiet, oudt in de tsestich Iaren ten minsten most wesen, en hoewel een rijck Man zijnde, niet af en liet van wercken tot al laet in den nacht met het keerslicht, als ick wel weet dat hy noch ghebruyckte *Anno 1577*. doe ick ontrent Vasten-avond daer te Florencen by *Pieter de Witte* Schilder, en ander Nederlanders was.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 184v.-185r.

Hy was een cortwijligh en vroylic Man, seer cluchtigh, en veerdigh in zijn schilderen, in alles genoeg ervaren, t'zy beelden, Lantschap, gronden oft anders. Hadde oock een aerdighe manier van te maken Historikens in den nacht, seer versierlijck, ghebruyckende veel tijt verheven vergulde lichten van den Keerssen, Fackelen, oft Lampen, dat seer natuerlijck stondt: doch van eenighe versproken oft berispt, meenende dat den Schilder alles met den verwen uyt te beelden behoort: doch ander houden al goet wat den welstandt verbetert, en d'ooghe des aensienders best can bedrieghen.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 262r.

De Poeten gheven den Droomen twee Poorten, VVtlegh van de twee Poorten der Droomen. die warachtige comen uyt de hoornen Poort: Want ghelijck men door de hoornen eens Lanteerens het keersvyer oft licht claer siet schijnen: also oock des Menschen lichaem, wesende door maticheyte suyver van alle vuyle vochticheden, soo can dan de Siele te beter daer door de waerheyte onderscheyden, en ontfanghen de ghesichten die haer Godtlijck toegeschickt worden: maer wanneer t'lichaem met veel spijsen verladen dicht is ghevult, oft vol quade vochticheden, door stadighe ongeregheltheyte des mondts, dan en can de Siele oft t'gemoedt niet te recht de waerheyte uyt t'valsche onderscheyden, oft kennen.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 98r.

De Lampe.

Een brandende Lampe, beteyckent het leven Leven. des Menschen: de Oly, des levens vochticheyte, die s'lichaems hitte onderhoudt. Het vyer van een Fackel dat uytghelescht wort, beteyckent een doot, Aengedaen doot. die door geweld wort veroorsaect. Daer t'vyer van een Keerse, Fackel oft Tortse, van selfs door ghebreck van stoffe uytgaet, is een natuerlijcke doot Natuerlijcke doot. te segghen. Met de Lampe wort oock verstaen de wakentheyte VVakentheyte en nachtsche vlijt: waerom in grooter weerden waren bewaert de Lampen van *Demosthenes*, *Aristophanes*, *Cleanthes*, en *Epictetus*.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 134r.

Den Fackel.

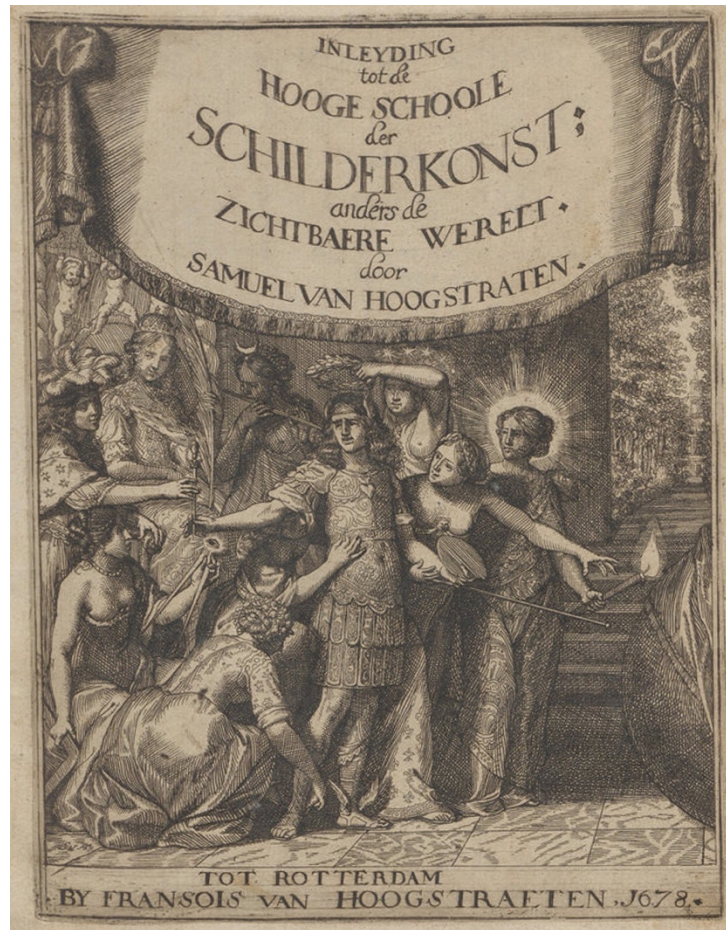
D'Egyptische Priesters, gelijk sy met t'water, en bysonder de Zee, verstonden voor haet en nijt, Nijdt. verstonden sy met t'vyer de Liefde, Liefde. waerom *Cupido* den Fackel over al wort ghegheven. Liefde die onderlinghs Onderlingsche liefde. is oft van weder sijden ghelijck, wort afgebeeldt met twee Fackels t'samen ghebonden, over eyndt oft in cruys, en brandende: maer de Fackelen met t'vyer om leeghe, beteyckent twee doode gelieven, Doode gelieven. dese worden aen de graven gemaect.

Van Mander. Schilder-Boeck, Grond, fol. 134r.

Desen uytnemenden *Holbeen* hadde in alle zijn wercken en handelinghe een seker vasticheyt in stellen, en schilderen, zijn dinghen al by order aenlegghende, en op doende, veel anders als ander Schilders: ghelijck onder ander, waer baerdt oft hayr over te comen hadde, schilderde hy doch volcomelijck alsoo't te wesen hadde, de schaduwen daer in recht waernemende, en maeckte als het droogh was baerdt oft hayr seer vloeyende en natuerlijck daer over.

Van Mander. *Schilder-Boeck*, Grond, fol. 223v.

Appendix VII
Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst,
van Samuel van Hoogstraten
Titelblad en inhoudsopgave



INLEYDING
tot de
HOOGE SCHOOLE
der
SCHILDERKONST:
anders de
ZICHTBAERE WERELT.

door
SAMUEL VAN HOOGSTRAETEN.

TOT ROTTERDAM.
BY FRANCOIS VAN HOOGSTRAETEN. 1678.

Op de tytelprint.

Opdracht Aen de Edele, Gestrenghe, en Grootachtbare Heeren, mijn heeren,

Op de rym-en schilderkunst van Sr. S.v. Hoogstraten.

Van de schilderkonst.

Euterpe, De Redewikster. Het eerste Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Hoe zommige zeer vreemt tot de Konst zijn gekomen; en wat geesten tot de zelve bequaem zijn.

Tweede hoofddeel. Van vroeg te beginnen, nae goet onderwijs te trachten, en 't zelve wel in 't werk te stellen.

Derde hoofddeel. Hoemen met ordre te leeren heeft.

Vierde hoofddeel. Van het oogmerk der Schilderkonst; watze is, en te weeg brengt.

Vyfde hoofddeel. Van de Teykenkonst.

Zesde hoofddeel. Van verscheyde wijzen van teykenen, en stoffen daer toe noodich.

Zevende hoofddeel. Hoe de zichtbaere Natuer zich bepaelt vertoont.

Achtste hoofddeel. Nutticheit van veel met opmerken te teykenen.

Polymnia De Rederijkster. Het tweede Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Van de gelijkheyt en ongelijkheyt der zweeming.

Tweede hoofddeel. Van de Kroostkunde.

Derde hoofddeel. Van 't Konterfeyten; of eens menschen gelijkenis te verbeelden.

Vierde hoofddeel. Van de welschaepenheyt, Analogie, ofte proportie, in't gemeen.

Vijfde hoofddeel. Van de ontleding; en eerst van 't geraemt.

Zesde hoofddeel. Van de Muskulen en Spieren, en haere werkingen, vertoont in de Figueren 2. 3. 4. in de Print A en B.

Zevende hoofddeel. Van de meetinge eens menschelijken lichaems.

Achtste hoofddeel. Beschrijving van de Beelden in de Print D.

Negende hoofddeel. Beschrijving van de Kindertjes in de Print letter E.

Tiende hoofddeel. Van de gebreeken en de leelijkheid.

Clio De Historyschrijfster. Het derde Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Van de Algemeenheyd in de Schilderkonst.

Tweede hoofddeel. Tot voordeel van die maer tot eenige byzondere verkiezingen bequaem zijn.

Derde hoofddeel. Van de dryderley graden der konst.

Vierde hoofddeel. Vervolg van de drie graeden in de Schilderkonst.

Vyfde hoofddeel. Van byvoegsels door Zinnebeelden en Poetische uitvindingen.

Zeste hoofddeel. Wat men in het uitbeelden van eenige geschiedenis heeft waer te nemen? Waer uit niet alleen geleert zal worden, wat tot een Historie, of bekende daed word vereischt; maer zelfs ook meest al wat eenich byzonder deel der konste betreft.

Zevende hoofddeel. Van de Persooneele kennis; of d' eerste waerneming in de daedt van een geschiedenis.

Achtste hoofddeel. Van de hartstochten en driften des gemoeds: Zijnde het eerste lit in de tweede waerneming; te weten van de daed der Historie.

Negenste hoofddeel. Van de doening, in de daed der Historie, het tweede lid der tweede waerneeming.

Erato. De Minnedichtster. Het vierde Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. De derde waerneming, in 't uitbeelden van een Historie, is d'omstandige gelegenheit oprecht te vertoonen. En voor eerst op wat tijdt de zaeke geschiet is.

Tweede hoofddeel. Van de Plaets.

Derde hoofddeel. Van Bouwstoffeering, Huisprael, en vryheit in 't verzieren en versieren.

Vierde hoofddeel. Kolommen, Piramyden en andere toestel tot de Bouwkunst behoorende als mede van vaertuig.

Vijfde hoofddeel. Van Landschappen.

Zeste hoofddeel. Van de Omstandicheit, ofte bywerk.

Zevende hoofddeel. Van 't Hair.

Achtste hoofddeel. Van bekleedingen.

Negende hoofddeel. Van Wapenen, en Krijgsgeweer.

Tiende hoofddeel. Van allerley Huisraet.

Elfde hoofddeel. Van Gedierten.

Thalia. De Kluchtspeelster. Het vijfde Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Van 't ordineeren in 't gemeen.

Tweede hoofddeel. Hoemen 't ordineeren moet aenvangen.

Derde hoofddeel. Van de minzaeme harmonie, of gevoeglijkcheyt en maetschiklijkheit in hoegrootheid.

Vierde hoofddeel. Gematichtheyt in 't ordineeren.

Vierde hoofddeel. Samenbeweging, sprong en troeping, of de Muza der Teykenkonst.

Zeste hoofddeel. Hoemen zich van eens anders werk dienen zal.

Zevende hoofddeel. Zijn Konst openbaer te maeken.

Achtste hoofddeel. Wegens d'Uitspanning.

Negende hoofddeel. Vervolg van 't voorgaende.

Terpsichore De Poëtersse. Het zeste Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Tot Aenmoediging.

Tweede hoofddeel. Van 't koloreeren. En eerst van iets vlax.

Derde hoofddeel. Van de Verwen.

Vierde hoofddeel. Van der Verwen beteykening.

Vijfde hoofddeel. Van de vermengde verwen.

Zeste hoofddeel. Wegens de kolorijt van het menschelijk naekt. Ronding. Hair, &c.

Zevende hoofddeel. Van 't Hair en Kleedy.

Achtste hoofddeel. Van Gedierten.

Negenste hoofddeel. Van 't Landschap.

Tiende hoofddeel. Van de Handeling of maniere van schilderen.

Melpomene, De Treurdichtster. Het zevende Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Van 't begin, opgang, en ondergang der Schilderkonst.

Tweede hoofddeel. Van veelerley Licht.

Derde hoofddeel. Van de graeden van schaduwen en lichten.

Vierde hoofddeel. Wat de schaduwe, schamping, en dikte der locht, aen de verwen verandert.

Vyfde hoofddeel. Van licht en schaduwe in 't gemeen, en desselfs graeden, van lichter of donkerder.

Zeste hoofddeel. Van de schaduwen der Zonne, en haere streekvallen.

Zevende hoofddeel. Van de Deurzigtkunde.

Calliope, De Helledichtster. Het achtste Boek.

Inleiding. Van de Gratiën in't gemeen.

Eerste hoofddeel. Van de Schoonheyt, dat'er een Kunstgeregelde Schoonheyt is.

Tweede hoofddeel. De schoonheyt watze is, en waerze in bestaet.

Derde hoofddeel. Hoe de Schoonheyt by d'ouden is betracht.

Vierde hoofddeel. Van de Dansleyding, dat is, de welstandige en bevallijke beweeging der Beelden, of anders de Graselijkheyt in allerley doeningen.

Vyfde hoofddeel. Thaleyde derde Gratie. Van de Houding, Samenstemming, of Harmonie in't koloreeren.

Zeste hoofddeel. Van de Tuiling, Schakeering, of byeenschikking der verwen.

Zevende hoofddeel. Schikking van schaduwen en lichten.

Achtste hoofddeel. Van voorkoming, wechwijking, en verkorting.

Negende hoofddeel. Hoe zich een Konstenaer te draegen heeft tegens 't geweld der Fortuine.

Tiende hoofddeel. Vervolg van't voorgaende.

Urania De Hemelhefster. Het negende Boek.

Inleiding.

Eerste hoofddeel. Van verscheide gebruiken van schilderen.

Tweede hoofddeel. Van verscheiden aert en gedaente van Schildery, en wijze van schilderen.

Derde hoofddeel. Vervolg van't voorgaende Hoofddeel, en hoe Natuur somtijts zelfs schildert en beelden vormt.

Vierde hoofddeel. Wat vruchten een Konstenaar ten loon van zijnen arbeyt te verwachten heeft.

Vijfde hoofddeel. De tweede vrucht der konst. Winst en Rijkdom.

Zeste hoofddeel. Van de derde vrucht der Konst, dat is, wat eer en glory door haer te bekomen is.

Register Ofte inhoud der voornaemste zaeken, in yder Boek en Hoofddeel verhandelt.

Drukfouten, by den Auteur in't naeleezen ter loops aengemerkt, met verzoek dat de Lezer de verdere letterfeylen gelieve te verschoonen of te verbeteren.

Appendix VIII
Citaten uit *Inleyding*
Samuel van Hoogstraten

't zy in geestige bewegingen, tronien, toetakelingen of teujeringen. Een andere zal dezelve deelen door een gedwongener ordre, door schikschaduwe en beeldesprong wonderlijk vergrooten. [...]

Al wat de konst stuk voor stuk verthoont, is een nabootsing van natuerlijke dingen, maer het by een schikken en ordineeren komt uit den geest des konstenaers hervor, die de deelen, die voorgegeven zijn, eerst in zijne inbeelding verwardelijk bevat, tot dat hy ze tot een geheel vormt, en zoo te zamen schikt, datze als een beelt maken.

Van Hoogstraten, *Inleyding*, 57.

Rembrant heeft dit in zijn stuk op den Doele tot Amsterdam zeer wel, maer na veeler gevoelen al te veel, waergenomen, maekende meer werks van het groote beelt zijner verkiezing, als van de byzondere afbeeltsels, die hem waren aenbesteedt. Echter zal dat zelve werk, hoe berispelijk, na mijn gevoelen al zijn meedestrevens verdueren, zijnde zoo schilderachtich van gedachten, zoo zwierich van sprong, en zoo krachtich, dat, nae zommiger gevoelen, al d'andere stukken daer als kaarteblaren nevens staen. Schoon ik wel gewilt hadde, dat hy 'er meer lichts in ontsteeken had.

Van Hoogstraten, *Inleyding*, 58.

Wie ook der Italiaensche of Nederlandsche groote Meesters is 'er oit geweest, die of in 't geheel der konst, of in eenich deel, niet iets byzonders als eygen gehad heeft? [...]

Caravaggio in natuerlijkheyt.

Van Hoogstraten, *Inleyding*, 75.

Michiel Agnolo Caravaggio zeyde, dat alle Schildery *Bagatelli*, kinderwerk en beuzeling was, wiens werk het ook zijn mocht, die niet na 't leven geschildert was. Vermits 'er niets beter, niets goet, als alleen de natuer te volgen zijn kan. Des wegen schilderde hy noit streek anders, als na 't leven. Het onderwerp der Schilderkonst is, gelijk te vooren geroert is, allesna te beelden: haer voorwerp dan is de geheele zichtbare natuer, waer van zich niets in onze oogen verthoont, of het heeft zijn eyge vorm en gedaente, waer van wy tot noch toe gesproken hebben; maer zelfdeezee gedaenten worden eerst zichtbaer door hare koleuren, die de dingen by zich zelfs hebben: welke bestaan of in enkele onvermengde, of vermengde.

Van Hoogstraten, *Inleyding*, 217.

Ik heb de Italiaensche meesters, die Italien van deeze Eeuw gehadt heeft, overgeslagen. d' Italiaenen zullen zelfs haere landgenooten genoeg aen d' onsterflijkheyt opdraegen. Maer ons Nederland heeft, in 't midden van den woesten oorlog, in deeze laetste tijdt overvloed van treflijke geesten gevoed. Brabant mach zich verhoeverdigen op den Grooten *Rubens*, en zijnen edelen discipel *Antony van Dijk*; op den beezigen *Jordaens*, den graselijken *Willeboorts*, op *Jan van den Hoek*, en *Theodoor van Tulden*, *Schut*, en ontelijcke andere, die ik om kortheyt voorby gae; want mijn voornemen is niet van de Schilders, maer van de Schilderkonst, te handelen; een ander', die beter tijdt heeft, mag haere leevens beschrijven, en *Karel Vermander* vervolgen.

Van Hoogstraten, *Inleyding*, 256-257.

De koleuren of verwen zijn veranderlijk door onderscheyde verlichtingen, die eerst van de Zonne of van 't vuer veroorzaekt worden. [...] De eygentlijke koleuren der dingen stel ik vast,

dat alleen in 't Zonnelicht onvervalscht zijn; want hoe onzeker men van een verwe by kaerslicht oordeelt, is een yder bekent. Alle andere lichten zijn niet anders, dan wederglansen, en deelen aen de dingen, die zy beschijnen, haer eyge verwe meede. De Zon alleen is hier vry van, waer in het waere licht in de scheppinge zich vergadert heeft, daer alle andere dingen onder de starren haer licht van ontfangen.

Van Hoogstraten, Inleyding, 257.

Het licht van een klaere wolk, tegen over de Zon staende, is het Zonnelicht aldernaest, vermits het niet en verwt, maer aen yder ding zijn eyge en natuerlijke koleur laet. [...] 't Gesternt en de Maen geven een bleek en twijfelachtich licht; want schoon de Maen, alsze vol is, de voorwerpen van bergen en landouwen bescheydelijk genoeg laet zien, wanneerze haer schoone gedaente in een stille stroom afdrukt, zoo blijven nochtans de, andersins genoeglijke, bosschaedjen verschriklijk om aen te zien, en de heuvelen en spelonken zijn met vreeslijkheit geverwt.

Van Hoogstraten, Inleyding, 258.

Blixemen en weerlichten geven somtijts brandige, maer meest blaeuwe lichten, zwaer om uit te beelden, 't welk nochtans van groote meesters niet ontzien is: want men vertelt van *Apelles*, dat hy weerlichten, Blixemen, en donderende onweeren overwonderlijk uitbeelde. En deze stukken wierden *Brontes*, *Astrapes*, en *Cerannobolus* genoemd.

Zommige vuuren geven dan, 't zy een doots, blaeuw, of een zeer gloejend licht, maer alle vuur of kaerslicht wort meest door zijn kantige schaduwe van het dachlicht onderscheiden. De dingen door vuur verlicht, zegt *Seneka*, zijn anders, als die van een wijder licht omscheenen worden. De kanticheit der schaduwe komt, om dat het licht van een kleine vlamme, even als uit een punt, straelt: en alleenlijk treft op de dingen, die het rechtlijnich kan bereyken, en daer het zelve komt te missen, schampt het ort af, en laet de rest onverlicht: daer de dachlichten, grooter zijnde, dan de byzondere deelen, die zy beschijnen, de zelve eenichzins ook als omschijnen, en door haere grootheit omringen. Maer dergelijke verlichting is ook by nacht door het behulp van veel lampen, kaersen, of fakkelen, te weeg te brengen. Ook zoo kanmen de kaerslichten, achter geolijde papieren gestelt zijnde, bynae als daglichten uitbreiden. 't Welk in toneelvertooningen, voornamentlijk daer Schilderyen in te pas komen, daer een breet licht toe van nooden is, als ook in na 't leven teykenen by winterse avonden, te pas kan komen.

Van Hoogstraten, Inleyding, 259.

Het vuer of kaerslicht is als het middel punt van een kring, dat zijn straelen rondom afschiet. De dingen, die verlicht worden, ontfangen die zoo veel te meer, als zy te nader komen: en daerom geven twee beelden van gelijke groote ook zoo veel verschillende schaduwen, als in de schaduwen van de beelden A. B. C. te zien is. Want schoon het beelt A. niet veel boven de helft meerder licht, als het beelt B. ontfangt, zoo is desselfs schaduwe onvergelykelyk grooter, niet alleen om zijn naeheit van't licht, maer ook om de groote wijtte tot den voorhang, die in de beelden C. noch meer vermindert. [...] Wy zullen wegens de graden van licht in't vervolg handelen. Lampen en brandende kaerssen zijn van *Gerrit Douw* en zijn navolgers zeer zinnelyk geschildert: Maer *Hans de Vries* heeft tot Hamburg, in een kapelle, een brandende lamp in een geschilderde kornis om hoog hangende, zoo natuerlijk uitgebeelt, dat'er veel om verwed wiert, of zy niet los hing en brande. [...] Men mach ook, als't de zaek vereyscht, wel verscheyden lichten in een zelve stuk te pas brengen. [...] Weerglans is wel eygentlijk een wederomkaetsing van het licht van alle verlichte dingen, maer in de konst noemen wy maer alleen reflectie of weerglans, de tweede verlichting, die in de schaduwe

valt. De volmaaktste weerglans is spiegeling; wantze haer oorzaak byna gelijk wort, behalven datze alles averechts of omgekeert vertoont.

Van Hoogstraten, Inleyding, 262.

Doorschijning is, wanneer eenich ding, een licht bedekkende, nochtans zoo vast niet en is, om het zelve geheel te beletten door te schijnen, als kristalle vaten, glazen, gordijnen, ja somtijts tedere naekten, of, dat beter te gelooven is, een vlakke hand voor een kaers.

Van Hoogstraten, Inleyding, 264.

Hier mocht nu een konstenaer, om zijn voorneemen in zijn macht te hebben, met zijn verwen te rade gaen, en overleggen, hoe veel trappen hy beklimmen kan, beginnende van zijn zwart of duisterste verwe, als voor O, d'uiteerste donkerheit, tot d'eerste trap 1, van verlichting, stel lak, omber of ombers waerde. Tot de tweede 2. de hoogte van bruinroot, *Terra verde*, of diergelijk. Tot de derde 4. 't Vermogen van oker of vermiljoen. Hy zal genoeg te doen vinden om met witten of mastekottten, of wat noch klaerder mach gevonden worden, de glansen of spiegelingen van het uiterste licht vijf, in een kamer te bereyken.

Van Hoogstraten, Inleyding, 267.

Maer de holle dieptens, die van alle licht of wederglans berooft zijn, stellen wy in den vijfden en laetsten graedt, en vergelijken die met onze zwarten, en alderdiepste verwen. Deeze aenmerking zal ons voorzichtig maeken, om niet meer t' onderneemen, als het vermoogen onzer verwen toelaet. Want als wy te hoog opheffen, zoo zullen wy om laeg te kort schieten, gelijk een gebeurt, die in 't schilderen van een nachtstuk een brandende toors of hen kaerse voor aen stellen: want zy hebben de macht niet, het resteerende werk zijn behoorlijke klaerheyt te geeven. *Rembrant* heeft de maet van een kaerslicht in eenige bruine printjes nae zijn vermoogen uitgebeelt, maer als men die lichjes toedekt, zoo blijft de rest van 't werk donker: daer wy gewoon zijn, als men ons iets by de kaers laet zien, onze hand voor 't licht te houden, op dat het onze oogen niet en belette alles op 't klaerst en kenlijkst te onderscheyden. En zeker, wannermen iets byzonders in Schildery vertoon, en alles in volle kracht doen zien wil, zoo is 't ook wel waert, datmen de vlam van een kaerse of fakkel ergens doe achter schuilen: want die bloot laetende, zou denze 't vermoogen van onzen eersten graed van licht alleen behoeven. En zoo men zijn voornaemste werk in volle kracht geschildert hadde, zoo zouden 'er verwen tot de lichten ontbreken.

[...] Heeft iemant lust om de lichte vlam van kaers of lamp eens in zijn tafereel te doen schijnen, wel aen, dat hy dien lust vry boete, en 't verschil, dat 'er tusschen 't licht en 't verlichte is, wel waerneeme; gelijk het van *Gerrit Douw* en zijn naevolgers tot verwonderens toe is te weeg gebracht.

Van Hoogstraten, Inleyding, 268.

Wonderlijk heeft zich onzen *Rembrant* in reflexeeringen gequeeten, jae het scheen of de ze verkiezing van 't wederom kaetsen van eenich licht zijn rechte element was, had hy hem maer wat beter op de grondregels deezer konst verstaen: want die alleenlijk op zijn oog en gewaende ondervindinge steunt, begaet dikmaels feylen, die den spot van leerjongers, ik zwijge van meesters, verdienen: en zoo veel te meer, daer deeze zekere kennissen, voor die 'er zich een weynig aen laet gelegen zijn, zoo gemakkelijk zijn te bekomen.

[...] Het vuur-of toortslicht hebben wy in den schaduwendans vertoont, en genoeg te verstaen gegeven, hoedanich het vallen moet: naementlijk, dat de linyen uit de gront van de kaers, de gront van het schaduwende lichaem deurloopen, en daernaer door de lichtlijnen worden afgesneeden. Zeggen dan met *Vermander* tot besluit

De schaduw neemt altijd haer streek

Van 't licht, als uit eên punt of steek.

Van Hoogstraten, Inleyding, 273.

Vorder wil hy, datmen de macht van schaduwen matich gebruike, gelijk als men den honich met 't uiterste der vingers, en niet met de geheele hand neemt; want dit zullen gewis wel schaek-of damberden gelijken, die vol van lichten en bruine schaduwen geplakt zijn. Daerom beveele ik u niet te veel met lichten en schaduwen door een te haspelen, maer de zelve bequamenlijk in groepen te vereenigen; laet uwe sterkste lichten met minder lichten minlijk verzelt zijn, ik verzeeker u, datze te heerlijker zullen uitblinken; laet uwe diepste donkerheden met klaere bruin tens omringt zijn, op datze met te meerder geweld de kracht van het licht mogen doen afsteeken. *Rembrant* heeft deeze deugt hoog in top gevoert, en was volleert in 't wel byeenvoegen van bevriende verwen. *Polidoor* van *Caravaggio* heeft in zijne groepingen schoone en grootse dagingen waergenomen, en liet de lichten van minder lichten tot noch mindere afzakken, eer hy zijn ruime schaduwen te pas bracht.

Van Hoogstraten, Inleyding, 305-306.

d' Italiaenen meenen haer achterste werk door mezetinten of halfkleuren te rug te schuiven. Zommige willen met donkere en zwarte gronden haer werk met geweld doen voorkomen, enschrijven haere steekende lichten dat vermogen toe. Deze geeven die deugt aen de schoone verwen, en willen dat de graeuwe en vuile nootzakelijk wechwijken.

Van Hoogstraten, Inleyding, 306.

Appendix IX

Nachtstukken met artificiële lichtbronnen,
Nederlandse schilders die Italië hebben bezocht, 1620-1630

Gerard van Honthorst (1592-1656)²³⁰

In Italië 1610-1620

In Utrecht 1620-1628

In Engeland en Den Haag 1628-1652

Weer in Utrecht 1652-1656



Afb. 4. Gerard van Honthorst, *De heilige familie in de timmermanswerkplaats*, c. 1610, olieverf op doek, Bob Jones University Museum and Gallery, Greenville (foto: website Bob Jones University Museum and Gallery, <https://www.bjumg.org/object-of-the-month-june-2015/>, geraadpleegd 04-06-2020).



Afb. 5. Gerard van Honthorst, *De doornenkroning van Christus*, ca. 1614, olieverf op doek, 211 x 173 cm., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv.nr 90.PA.26 (foto: RKD, <https://rkd.nl/>)

²³⁰ Ik heb in deze appendix schilderijen van Van Honthorst bijgevoegd die vóór 1620 vervaardigd zijn, om aan te tonen op welke manier hij de kaars weergeeft voordat hij naar Nederland terugkwam. In zijn Italiaanse periode toont hij de kaast meestal in het midden van het schilderij, zonder deze af te dekken. Deze schilderijen zijn niet meegenomen in de visuele analyse.

explore/images/240180, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 6. Gerard van Honthorst, *De bespotting van Christus*, ca. 1614, olieverf op doek, 197,5 x 170,5 cm., particuliere collectie The Spier Collection, Londen (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/241354>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 7. Gerard van Honthorst, *Delila knipt het haar van Simson*, ca. 1615, olieverf op doek, 129 x 93,9 cm., The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio), inv.nr 68.23 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/67829>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 8. Gerard van Honthorst, *Musiced gezelschap bij kaarslicht*, ca. 1616-1618, olieverf op doek, 131,5 x 182 cm., National Gallery of Ireland, Dublin, inv.nr. NGI.4693 (foto: Website National Gallery of Ireland, <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/8874/a-musical-party?ctx=7470867b-9b3d-4248-9d52-1c4f2727dc37&idx=0>, geraadpleegd 19-03-2020).



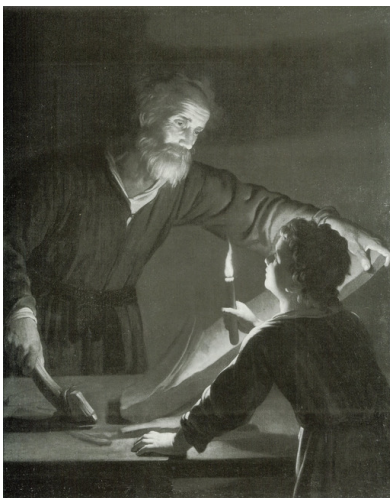
Afb. 9. Gerard van Honthorst, *De doornenkroning van Christus*, ca. 1617, olieverf op doek, 146 x 207 cm., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/67835>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 10. Gerard van Honthorst, *Christus voor de hogepriester*, ca. 1617, olieverf op doek, 272 x 183 cm., National Gallery, London, inv.nr. NG3679 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240360>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 11. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap*, ca. 1617, olieverf op doek, 138 x 203 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr. 1890, nr. 735 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240544>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 12. Gerard van Honthorst, *Jezus in de timmermanswerkplaats*, ca. 1617, olieverf op doek, 142 x 118 cm, Convento San Silverstro, Monte Compatri, Rome (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240508>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 13. Gerard van Honthorst, *De verlooening van Petrus*, ca. 1618, olieverf op doek, 137 x 244 cm., particuliere collectie (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/67837>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 14. Gerard van Honthorst, *De onthoofding van Johannes de Doper*, ca. 1618, olieverf op doek, 345 x 215 cm., Santa Maria della Scala, Rome (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/63316>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 15. (Mogelijk) Gerard van Honthorst, *De H. Jozef die leest*, ca. 1619-1620, olieverf op doek, 71 x 92 cm., San Francesco a Ripa, Rome (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240746>, geraadpleegd 20-03-2020).²³¹



Afb. 16. Gerard van Honthorst, *Maria Magdalena met twee engelen*, ca. 1619-1621, olieverf op doek, 145 x 118,5 cm., particuliere collectie Luigi Koelliker, Milaan/Londen (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240738>, geraadpleegd 20-03-2020).

²³¹ De geanalyseerde werken beginnen hier.



Afb. 17. Gerard van Honthorst, *De verloochening van de H. Petrus*, ca. 1618-1620, olieverf op doek, 150 x 197 cm., Musée des Beaux-Arts de Rennes, inv.nr. D.876.1.1 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/241405>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 18. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap met een luitspeler*, ca. 1619-1620, olieverf op doek, 144 x 212 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr 1890, nr. 730 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/240553>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 19. Gerard van Honthorst, *De timmermanswerkplaats van Jozef*, ca. 1620, olieverf op doek, 137,5 x 185 cm., Hermitage, Sint-Petersburg, Rusland, inv.nr. 5276 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/43283>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 20. Gerard van Honthorst, *Bij kaarslicht ontbloot een jonge vrouw haar bovenlichaam opdat een oude vrouw een vlo kan vangen*, ca. 1620, olieverf op doek, 110 x 89,5 cm., verblijfplaats onbekend (particuliere collectie) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/33612>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 21. Gerard van Honthorst, *Jongen blazend op een gloeiend stuk hout*, ca. 1621, olieverf op doek, 75,5 x 64,5 cm., The Art Institute of Chicago, inv.nr. 2018.135 (foto: Website The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/243872/a-boy-blowing-on-a-firebrand>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 22. Gerard van Honthorst, *Vlooiën jacht*, c. 1621, olieverf op doek, 133 x 199,5 cm., Dayton Art Institute, Ohio (foto: Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:>

%27The_Flea_Hunt%27_by_Gerrit_van_Honthorst, Dayton_Art_Institute.JPG?uselang=nl, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 23. Gerard van Honthorst, *De tandarts*, 1622, olieverf op doek, 147 x 219 cm., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv.nr. 1251 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/287946>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 24. Gerard van Honthorst, *Vrolijk gezelschap*, 1622, olieverf op doek, 130 x 195,6 cm., Alte Pinakothek, München, inv.nr. 1312 (foto: Website Alte Pinakothek, <https://www.samm-lung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/ma4dddka4r>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 25. Gerard van Honthorst, *De doornenkroning van Christus*, ca. 1622, olieverf op doek, 192,4 x 221,5 cm., Rijksmuseum van Amsterdam, inv.nr. SK-A-4837 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/122969>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 26. Gerard van Honthorst, *Jonge vrouw steekt een kaars aan*, ca. 1622, olieverf op doek, 82 x 66 cm., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv.nr. 178 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/63232>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 27. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw met kaars en oude man met fluit en trommel*, 1622, Collectie van Léon Dens (1869-1940), Brussel (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001632, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 28. Gerard van Honthorst, *De verloochening van Petrus*, ca. 1622-1624, olieverf op doek, 110,5 x 144,8 cm., Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, inv.nr. 71.78 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/67836>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 29. Gerard van Honthorst en atelier, *De heilige Cecilia aan het orgel met twee engelen*, ca. 1623, olieverf op doek, 89,5 x 116 cm., Museum Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, Duitsland, inv.nr. GK 182 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/265443>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 30. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw die een munt bestudeert bij kaarslicht*, ca. 1623, olieverf op doek, 75 x 60 cm., The Kremer Collection, particuliere collectie (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/289466>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 31. Gerard van Honthorst, *Musicerend gezelschap bij kaarslicht*, 1623, olieverf op doek, 117 x 146,5 cm., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr. KMSsp378 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/296298>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 32. Gerard van Honthorst, *Dood van Seneca*, ca. 1623-1627, olieverf op doek, 205 x 264 cm., Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 4498 (foto: Website Centraal Museum, <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/4498-de-dood-van-seneca-gerard-van-honthorst,geraadpleegd-02-06-2020>).



Afb. 33. Gerard van Honthorst, *Zingende man en vrouw bij kaarslicht*, 1624, olieverf op doek, 78 x 94,5 cm, verblijfplaats onbekend (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/258352>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 34. Gerard van Honthorst, *De liederlijke student*, 1625, olieverf op doek, 125 x 57 cm., Alte Pinakothek, München, inv.nr. 391 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/239104>, geraadpleegd 19-03-2020).



Afb. 35. Gerard van Honthorst, *Mars*, ca. 1625, olieverf op doek, 90,2 x 73,7 cm., Milwaukee Art Museum, Wisconsin, inv.nr. 1975.121 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/190525>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 36. Gerard van Honthorst, *De koppelaarster*, ca. 1625, olieverf op doek, 71 x 104 cm., Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 10786 (foto: Website Centraal Museum, <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/10786-de-koppelaarster-gerard-van-honthorst>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 37. Gerard van Honthorst, *De boetvaardige Maria Magdalena*, ca. 1625-1630, olieverf op doek, 87 x 77 cm., Hermitage, Sint-Petersburg, Rusland (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/43288>, geraadpleegd 20-03-2020).



Afb. 38. Gerard van Honthorst, *De Heilige Hieronymus*, ca. 1625-1630, olieverf op doek, 100,5 x 129 cm., Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 11241B (foto: Website Centraal Museum, <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/11241-b-de-heilige-hieronymus-gerard-van-honthorst>, geraadpleegd 04/06/2020).



Afb. 39. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw bij kaarslicht*, datering onbekend, olieverf op doek, 69 x 56 cm., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr. KMSsp380 (foto: website Statens Museum for Kunst, https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSsp380?q=*%26page=0%26filters=creator_craftsman%3AHonthorst%252C%2520Gerard%2520van%7Cchas_image%3Atrue, geraadpleegd 20-03-2020).



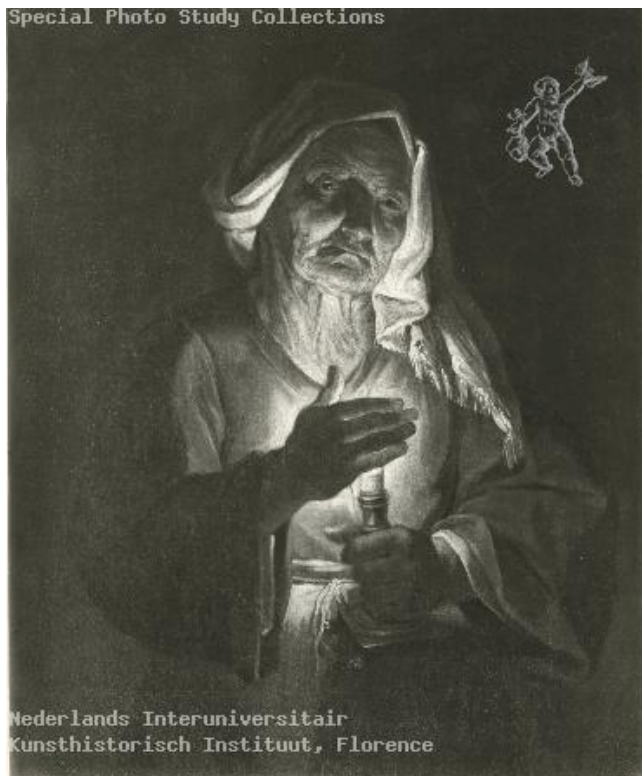
Afb. 40. Gerard van Honthorst, *Jonge vrouw met kaars, oude vrouw en een vioolspeler*, datering onbekend, olieverf op doek, 43,5 x 56 cm., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inv.nr. KMSst330 (foto: website Statens Museum for Kunst, https://open.smk.dk/en/artwork/iiif/KMSst330?q=*%26amp;page=0%26amp;filters=creator_craftsman%3AHonthorst%252C%2520Gerard%2520van%20Chas_image%3Atrue, geraadpleegd 20-03-2020).



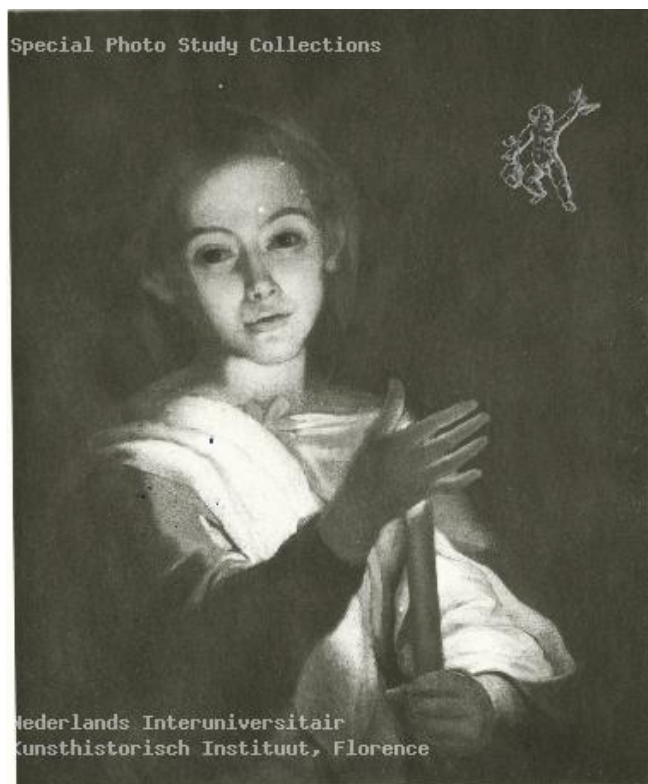
Afb. 41. Gerard van Honthorst, *Heilige Hiëronymus*, onbekende datering, olieverf op doek, 109 x 139 cm., Liechtenstein Museum, Wenen, Oostenrijk (foto: Wikioo, [https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XZH47&titlepainting=St%20Jerome&artistname=Gerard%20Van%20Honthorst%20\(Gerrit%20Van%20Honthorst](https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XZH47&titlepainting=St%20Jerome&artistname=Gerard%20Van%20Honthorst%20(Gerrit%20Van%20Honthorst), geraadpleegd 27-03-2020).



Afb. 42. Gerard van Honthorst, *Jonge drinker*, onbekende datering, olieverf op doek, 54,3 x 60 cm., Residenzgalerie, Salzburg, Oostenrijk (foto: Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/asset/young-drinker-honthorst-gerard-van1590%E2%80%93931656/7wE7NfjldXy7vA>, geraadpleegd 04/06/2020).



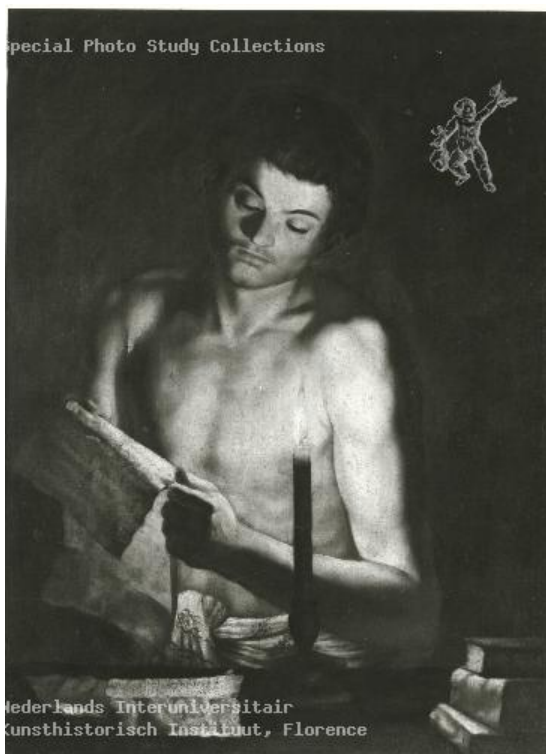
Afb. 43. Gerard van Honthorst/Mattias Stom/Borromeo Chiamonte, *Oude vrouw met kaars*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0003146, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 44. Gerard van Honthorst, *Jongen met kaars*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001723, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 45. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw met hand voor kaars*, onbekende datering, olieverf op doek, 98,4 x 78,7 cm., Marquess of Waterford Collection, Portlaw, Ierland (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001700, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 46. Gerard van Honthorst, *Lezende jongen bij kaarslicht*, onbekende datering, Musée de Valence, Frankrijk (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001504, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 47. Gerard van Honthorst/Angelo Caroselli, *Meisje en oude vrouw zingend bij kaarslicht*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001494, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 48. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw met kaars en lege portemonnee*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001725, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 49. Gerard van Honthorst, *Vrouw met kaars*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0008567, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 50. Gerard van Honthorst, *Oude vrouw met kaars en lege portemonnee*, onbekende datering, verblijfplaats onbekend (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0001641, geraadpleegd 30-05-2020).



Afb. 51. Gerard van Honthorst/Hendrick ter Brugghen, *Vrouw die een kaars aansteekt*, onbekende datering, veilinghuis Dorotheum, Wenen (foto: NIKI photo website, https://nikipics.library.uu.nl/view/view_new.php?0003228, geraadpleegd 30-05-2020).

Dirck van Baburen (ca. 1592-1624)

In Italië (Parma/Rome) 1615-1620

In Utrecht 1620/1621-1624



Afb. 52. Dirck van Baburen, *Jongen met mondharp*, 1621, olieverf op doek, 65 x 52 cm., Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 11188 (foto: Website Centraal Museum, <https://www.centraalmuseum.nl/nl/co-lectie/11188-jongen-met-mondharp-dirck-van-baburen>, geraadpleegd 02-06-2020).

Hendrick ter Brugghen (1588-1629)

In Italië (Rome) 1608-1614 (mogelijk opnieuw in 1619-1621)

In Utrecht 1614-1629



Afb. 53. Hendrick ter Brugghen, *Jongen die zijn pijp aansteekt aan een brandende kaars*, 1623, olieverf op doek, 67,6 x 55 cm., Dobó István Vármúzeum, Eger (Hongarije) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294528>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 54. Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, 1623, olieverf op doek, 67,3 x 56,5 cm., North Carolina Museum, Raleigh (North Carolina), inv.nr G.55.5.1 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294445>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 55. (Toegeschreven aan) Hendrick ter Brugghen, *Lachende jongen met roemer bij kaarlicht*, 1623-1629, olieverf op doek, 71,1 x 61 cm., Particuliere collectie (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/61331>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 56. Hendrick ter Brugghen, *Esau verkoopt zijn eerstgeboorterecht*, ca. 1625-1627, olieverf op doek, 94,5 x 115,5 cm., Gemäldegalerie, Berlijn (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294192>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 57. Hendrick ter Brugghen, *Esau verkoopt zijn eerstgeboorterecht*, ca. 1627, olieverf op doek, 106,7 x 138,8 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/293581>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 58. Hendrick ter Brugghen, *Concert*, 1626, olieverf op doek, 102 x 83 cm., Hermitage, Sint-Petersburg (Rusland) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/295050>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 59. Hendrick ter Brugghen, *Rokende man*, ca. 1626, olieverf op doek, 67,1 x 56,6 cm, particuliere collectie, Amsterdam (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/275609>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 60. Hendrick ter Brugghen, *Musicerend gezelschap bij kaarslicht*, ca. 1626-1627, olieverf op doek, 99,1 x 116,8 cm., National Gallery, Londen (Engeland) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/293578>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 61. Hendrick ter Brugghen, *Oude man schrijvend bij kaarlisch*, ca. 1626-1627, olieverf op doek, 65,8 x 52,7 cm., Smith College Museum, Northampton (Massachusetts) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294517>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 62. Hendrick ter Brugghen, *Allegorie op het geloof*, ca. 1626, olieverf op doek, 72,3 x 56,3 cm., particuliere collectie The Leiden, New York City (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/294183>, geraadpleegd 02-06-2020).



Afb. 63. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia*, ca. 1627, olieverf op doek, 67 x 56,5 cm., Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada), inv.nr. AGOID.18793 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/286305>, geraadpleegd 20-03-2020).

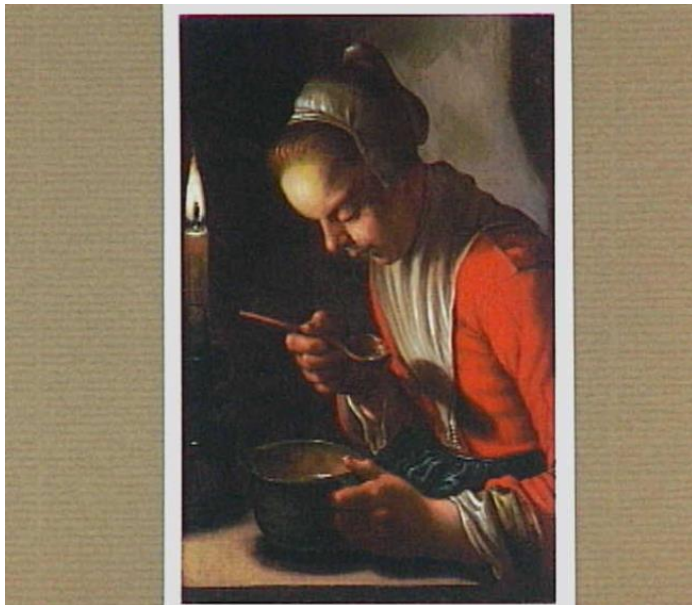


Afb. 64. Hendrick ter Brugghen, *De verloochening van Petrus*, 1628-1629, olieverf op doek, 132,2 x 178 cm., The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois) (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/190144>, geraadpleegd 20-03-2020).²³²

Hendrick Bloemaert (1601-1672)

In Italië (Rome) 1626-1627

In Utrecht 1630-1672



Afb. 65. (Heette) Hendrick Bloemaert, *Pap etend meisje bij kaarslicht*, eerste helft 17^{de} eeuw, olieverf op doek, 60,5 x 43,2 cm., verblijfplaats onbekend (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/24409>, geraadpleegd 01-04-2020).

²³² Dit werk maakt geen deel uit van de geanalyseerde werken.



Afb. 66. Hendrick Bloemaert, *Artemisia en de urn met de as van haar man Mausollos*, ca. 1615 – 1672, olieverf op doek, 65,5 x 177,3 cm., Christie's (London (England)) 02-12-2009 (foto: RKD, <https://rkd.nl/explore/images/197232>, geraadpleegd 01-04-2020).

Jan van Bijlert (1597-1671)

In Italië (Rome) 1620-1624

In Utrecht 1625-1671



Afb. 67. Jan van Bijlert, *De Luitspeler*, ca. 1630-1640, olieverf op doek, 18,3 x 18 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-1338 (foto: Rijksmuseum van Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6048>, geraadpleegd 02-06-2020).