

# Vrouwelijke Identiteit en zelfrepresentatie in de achttiende eeuw

## De portretten van Martha Catharina en Cornelia Jacoba Kemp



Celeste Hurenkamp

5984548

Universiteit Utrecht

Master Kunstgeschiedenis

Master Scriptie 2020

Scriptiebegeleider: Thijs Weststeijn | Tweede Lezer: Rudi Ekkart

## Inhoudsopgave

### Inhoud

Inhoudsopgave .....	2
Introductie.....	3
0.1 Probleemstelling.....	3
0.2 Historiografie.....	4
0.3 Theoretisch Kader .....	7
0.4 Methodologie .....	9
0.5 Verantwoording Corona-Crisis .....	10
Onrust & Aanzien in de 18 <sup>e</sup> eeuw .....	12
1.1 Politiek in de Republiek .....	13
1.2 De Kunstsector in Den Haag.....	15
1.3 De families Kemp en Van Schuylenburch.....	17
1.4 De portretten en hun context .....	19
1.5 Tussentijdse conclusie .....	21
De visualisatie van identiteit .....	22
2.1 De portretten van Martha Catharina Kemp .....	22
2.2 De portretten van Cornelia Jacoba Kemp .....	25
2.3 Fysionomie .....	29
2.4 Tussentijdse conclusie.....	31
Iconografie en identiteit.....	32
3.1 De familieportretten.....	32
3.2 Philip van Dijk en de iconografie van zijn familieportretten .....	38
3.3 Het <i>Portrait Historié</i> van Cornelia Kemp .....	39
3.4 De Individuele portretten van Martha en Cornelia.....	42
3.5 Vrouwelijke identiteit in de achttiende eeuw.....	45
3.6 Tussentijdse conclusie .....	47
Conclusie .....	49
Afbeeldingenlijst.....	51
Literatuurlijst .....	66
Bijlagen .....	72

## Introductie

Mensen zijn altijd geïnteresseerd geweest in het afbeelden van hun eigen uiterlijke kenmerken. Het is een fascinatie waar al vroeg over werd geschreven. Een voorbeeld is de mythe van Narcissus, die verliefd werd op zijn eigen spiegelbeeld en stierf van verdriet om de onbereikbaarheid van zijn grote liefde. Dit verhaal werd al rond 1 na Christus door Ovidius opgeschreven in zijn *Metamorphosen*. Vanaf de dertiende en de veertiende eeuw komen portretten ook voor in een religieuze context: als stichtersportretten op grote of kleine altaarstukken. In de vroegmoderne tijd worden portretten zeer populair onder de rijkere bevolking van Europese steden. In de Nederlandse Republiek in de zeventiende eeuw worden opvallend veel portretten geproduceerd.

Portretten werden in de vroegmoderne tijd een middel om sociaal prestige mee uit te drukken. Maar portretten werden ook gebruikt ter nagedachtenis na de dood van de afgebeelde persoon. Onder de rijkere bevolking hadden portretten dus verschillende functies. In de achttiende eeuw nam de hoeveelheid portretten die werden geproduceerd af. De rijkdommen van de Nederlandse Republiek verminderden waardoor er minder geld besteed kon worden aan opdrachten voor kunstwerken. Er kwam echter zeker geen einde aan het gebruik om portretten te laten maken. Er waren nog wel degelijk rijke burgers over en ook de adel en aristocratie had geld te besteden. Er zijn veel portrettisten actief geweest in de Nederlandse Republiek in de achttiende eeuw. Een deel van de kunstenaars bestond uit reizende portrettisten die in verschillende Nederlandse steden hun werkzaamheden aanboden.

### 0.1 Probleemstelling

Dit onderzoek is vooral gericht op de manier waarop vrouwen zich hebben laten portretteren in de achttiende eeuw. Om het onderzoek enigszins toe te spitsen is ervoor gekozen het onderzoek te baseren op een specifieke casestudie. De casestudie zal worden gevormd door twee zussen, Martha Catharina en Cornelia Jacoba Kemp. Deze zussen groeiden op in Zierikzee en waren de dochters van Pieter Kemp. Pieter Kemp had een aantal belangrijke functies in Zierikzee, in de eerste jaren van de achttiende eeuw was hij bijvoorbeeld burgemeester. De portretten van deze twee vrouwen zijn zo interessant omdat er nog maar weinig onderzoek is gedaan naar vrouwenportretten in de achttiende eeuw en omdat de twee zussen verschillende portretten hebben laten maken.

De vrouwen groeiden dus op in een rijk gezin, een gezin dat zeker het vermogen had om een aantal portretten te laten schilderen. Dit werd ook gedaan. In 1693 gaven de grootouders van de twee zussen, Anthony Hoffer en Martha van Groenhoven, de opdracht aan Jan van Haensbergen om portretten te laten schilderen van hun gezin. Later, in de periode 1695-1699 werden van de ouders

van de twee zussen en wat directe familieleden weer portretten geschilderd. Dit laat zien dat het laten schilderen van portretten, in dit gezin, geen uitzondering was.

Dit onderzoek richt zich op de identiteit van de zussen en op welke manier die zich uit in hun portretten. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt als volgt: In hoeverre hebben de zussen Kemp portretten ingezet in de vormgeving van hun zelfbeeld en in hoeverre sluit hun zelfrepresentatie aan bij andere opdrachten van de familie Van Schuylenburch en Kemp in de eerste helft van de achttiende eeuw? Om deze vraag te kunnen beantwoorden zullen de volgende deelvragen beantwoord worden: In welke maatschappelijke context kwamen de portretten van de zussen Kemp tot stand? Op welke manier hebben Martha en Cornelia beeldende elementen ingezet om zich af laten beelden? Wat voor iconografische elementen hebben de zussen ingezet in hun portretten? En in hoeverre zijn deze iconografische elementen te verbinden aan het zelfbeeld dat de twee zussen wilden presenteren aan de buitenwereld? Na het beantwoorden van deze vragen hoop ik in kaart te kunnen brengen welke rollen de zussen aannamen in hun portretten en of deze gebruikelijk waren in deze tijd.

## 0.2 Historiografie

Het eerste punt dat aangestipt moet worden in deze historiografie is dat er vrij weinig is geschreven over portretkunst en de kunstmarkt in de achttiende eeuw in Nederland. Zeker in vergelijking met de overvloed van academische onderzoeken naar de portretkunst en de kunstmarkt in de zeventiende eeuw. Het contrast is groot en kan waarschijnlijk worden verklaard uit het feit dat men lang van mening was dat de schilderkunst in de achttiende eeuw minder goed was dan in de zeventiende eeuw. Deze gedachte is ontstaan door kunsttheoretici uit de 18<sup>e</sup> eeuw en werd opgepakt door kunsthandelaren en verzamelaars.<sup>1</sup> De achttiende eeuw werd gekenmerkt door economische achteruitgang en veel politieke problemen. Er werd echter nog steeds veel kunst geproduceerd en er waren wel degelijk kunstenaars in de achttiende eeuw die goed rond konden komen van hun professie.

Eén van de eerste artikelen die achttiende-eeuwse portretkunst wat uitgebreider behandelt is het artikel "Een vroeg-achttiende-eeuws Conversatiestuk" van Jan Wolter Niemeyer. Het werd in 1960 gepubliceerd in *Oud Holland* en is één van de eerste artikelen die uitgebreid ingaat op de stand van zaken in het onderzoek naar Nederlandse portretkunst uit het begin de achttiende eeuw. Hij schreef het artikel naar aanleiding van het boek *De Hollanders Thuis: gezelschapstukken uit drie*

---

<sup>1</sup> Dit wordt omschreven in: Grijzenhout, *Gouden Eeuw in Perspectief: het beeld van de Nederlandse Zeventiende-eeuwse Schilderkunst in later tijd*. Nijmegen: SUN, 1992. Deze titel was uitgeleend gedurende de corona-crisis. Hetzelfde fenomeen wordt ook omschreven in: Grijzenhout, Frans. "A Myth of Decline." In: Margaret C. Jacob en Wijnand W. Mijnhardt (ed.). *The Dutch Republic in the Eighteenth Century: Decline, Enlightenment and Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, 325-337.

eeuwen, dat door Adolph Staring in 1956 werd gepubliceerd. De reden dat Niemeyer zijn artikel schreef is het feit dat Staring in zijn boek 30 jaar aan portretten overslaat. Staring bespreekt geen gezelschapstukken uit de periode 1700-1730, terwijl er wel degelijk gezelschapstukken, of conversatiestukken, zijn geschilderd in die periode volgens Niemeyer. In dit artikel verwijst Niemeyer onder andere naar *het familieportret van Cornelis van Schuylenburch met zijn vrouw en drie kinderen*.<sup>2</sup> Dit is overigens een van de weinige keren dat dit portret, of een van de andere portretten uit de casestudie van deze scriptie, worden genoemd in een artikel.

De publicatie *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare* van Stephen Greenblatt uit 1980 vormt om heel andere redenen een belangrijke bron voor dit onderzoek. Stephen Greenblatt is professor aan Harvard University, kan worden beschouwd als een echte Shakespeare-kenner en is een specialist in het Engelse Tudor-tijdperk. Hij heeft verschillende aanstellingen aan bekende Amerikaanse universiteiten en heeft een groot aantal prijzen gewonnen voor zijn publicaties.<sup>3</sup> In dit onderzoek combineert Greenblatt zijn kennis over de economische, sociale en politieke omstandigheden van het Tudor-tijdperk en sociologie. Hij past het moderne begrip van identiteit toe op zijn historische en literaire onderzoek. Hij ontwikkelde een originele invalshoek die door velen na zijn publicatie werd geprezen.<sup>4</sup> Naar aanleiding van de theorie van Greenblatt verschenen meer publicaties, die dezelfde theorie toepasten op verschillende onderwerpen; de relevantie van zijn theorie over “self-fashioning” voor het onderzoek naar portretten zal worden uitgewerkt in de paragraaf over het Theoretisch Kader.

Uit de hierboven geformuleerde probleemstelling komt een zekere interesse in genderverschillen naar voren. De casestudie omvat twee vrouwen, zussen, en de manier waarop zij zich hebben laten portretteren. De twee vrouwen vormen binnen hun familie interessante casestudies omdat zij meerdere portretten van zichzelf hebben laten maken. Dat is echter niet de enige reden dat er specifiek gekozen is voor twee vrouwen. Linda Nochlin was de eerste kunsthistorica die de specifieke vraag stelde waarom er geen vrouwelijke kunstenaars zijn geweest in het verleden, in haar artikel “Why have there been no women artists?” (1971). Hierop volgde een bundel genaamd *Representing Women*, uit 1999, waarin verschillende artikelen van haar hand zijn samengebracht over de rol van vrouwen als kunstenaars, opdrachtgevers of modellen in de negentiende en de twintigste eeuw. In het zesde hoofdstuk gaat Nochlin in op verschillende soorten moederschap die in schilderijen uit de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw naar voren komen. Vrouwen zijn onderdeel

---

<sup>2</sup> Niemeyer, “Een vroeg-achttiende-eeuws Conversatiestuk,” 249-250.

<sup>3</sup> ‘Biography’. Website Stephen Greenblatt. <http://stephengreenblatt.com/biography>.

<sup>4</sup> Goldberg, “Reviewed Work: Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare,” 1201-1204. Green, “Reviewed Work: Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare,” 184. En: Fideler, “Reviewed Work: Renaissance Self-fashioning, from More to Shakespeare,” 377.

van de geschiedenis, ook van de kunstgeschiedenis, maar voor Nochlin was hier weinig over bekend en werd hier nauwelijks over geschreven.

In de afgelopen elf jaar zijn er een aantal interessante studies verschenen die werden geïnspireerd door de hierboven genoemde publicaties. In 2009 verscheen *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland*, geschreven door Ann Jensen Adams. In dit boek doet Adams onderzoek naar de manier waarop zeventiende-eeuwse portretten werden vervaardigd om de identiteit te construeren en representeren van de mensen die werden afgebeeld. In dit onderzoek maakt ze actief gebruik van de theorie van Greenblatt en voegt portretten toe aan de elementen die kunnen bijdragen aan het vormen van iemands identiteit.<sup>5</sup> Het is een zeer uitgebreid overzichtswerk en daarom erg relevant voor het onderzoek naar zeventiende-eeuwse portretten.

Naast het uitgebreide overzichtswerk van Adams zijn ook boeken als *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age: Paintings and People in Historical Perspective* van Klaske Muizelaar en Derek Phillips gepubliceerd. Dit boek gaat vooral in op de manier waarop Nederlandse mannen en vrouwen in de zeventiende-eeuw de schilderijen om zich heen ervoeren. Tegenwoordig zijn Nederlandse schilderijen van Jan Steen, Rembrandt van Rijn en Frans Hals alleen in musea te zien, terwijl men deze schilderijen in de zeventiende eeuw in huis had hangen.<sup>6</sup>

De laatste essentiële publicatie voor dit onderzoek is *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, geredigeerd en samengesteld door Jennifer Milam en Melissa Hyde. Deze bundel combineert zowel de theorie over zelfrepresentatie van Greenblatt als de gendertheorie van Nochlin. Zij focussen zich in deze bundel vooral op de identiteit van vrouwen in de achttiende eeuw en de manier waarop de vrouwen deze zelf vormgaven. In de introductie, die de auteurs samen schreven, wordt vooral ingegaan op het onderzoek naar vrouwen in de geschiedenis en kunstgeschiedenis. Er is een grote rol weggelegd in de bundel voor vrouwelijke kunstenaars. Jennifer Milam en Melissa Hyde zijn deskundigen op het gebied van achttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse Europese kunst.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland*, 23.

<sup>6</sup> Muizelaar en Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age: Paintings and People in Historical Perspective*, 1. Vanwege de corona-crisis heb ik dit boek pas in een laat stadium in kunnen kijken en andere overzichtswerken over Nederlandse portretkunst helemaal niet. De belangrijkste informatie over portretkunst in de zeventiende eeuw heb ik daarom eerder gehaald uit Adams' *Public Faces and Private Identities*.

<sup>7</sup> 'Professor Jennifer D. Milam'. Website profiles Sydney University.

<https://www.sydney.edu.au/arts/about/our-people/academic-staff/jennifer-milam.html?apcode=ACADPROFILE300808>. En: 'Melissa Hyde, Professor and Distinguished Teaching Scholar'. Website University of Florida, Faculty and Staff. <https://arts.ufl.edu/directory/profile/1227>.

### 0.3 Theoretisch Kader

De theorie die centraal staat in deze scriptie is de theorie rond *self-fashioning* of *self-representation*. Deze werd door Stephen Greenblatt geïntroduceerd in 1980, in zijn boek *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Greenblatt stelt dat mensen in de zestiende eeuw zich bewuster werden van het feit dat zij hun eigen identiteit konden scheppen of vormgeven. Greenblatt toont deze toename aan door in zijn hoofdstukken teksten van Thomas More, William Shakespeare en Christopher Marlowe te analyseren en het gebruik van het werkwoord *to fashion* te achterhalen.<sup>8</sup> Een individu is echter niet helemaal vrij om zijn eigen identiteit te vormen. Het creëren van een eigen identiteit is afhankelijk van het individu en de maatschappij waarin het individu zich bevindt. Anders geformuleerd: het individu scheidt zijn of haar eigen sociale identiteit, maar deze identiteit wordt ook geschapen door anderen en belangrijke instituties, zoals de kerk, door sociale stand en het werk dat iemand deed.<sup>9</sup> Greenblatt behandelt geschreven teksten, als een medium waarin de auteur zijn of haar identiteit uitdrukt.

Ann Jensen Adams past de theorie van Greenblatt toe op Nederlandse portretten uit de zeventiende eeuw.<sup>10</sup> Adams voegt aan de theorie toe dat zeventiende-eeuwse Nederlandse portretten hebben bijgedragen aan de vorming van identiteit van de afgebeelde personen.<sup>11</sup> Identiteit is een sociaal-cultureel construct: een individu heeft persoonsgebonden eigenschappen, maar ontwikkelt ook eigenschappen of gedrag dat wordt bepaald door de normen en waarden van de cultuur waar het individu onderdeel van uitmaakt.<sup>12</sup> Dit vormt ook voor de schilder een grote uitdaging: het schilderen van het portret van een individu volgens de normen die heersen binnen de cultuur waar het individu onderdeel van uitmaakt en het schilderen van persoonsgebonden uiterlijke kenmerken en eigenschappen.

Wanneer de theorie van *Self-Fashioning* wordt toegepast op portretten kan ook worden gesproken van *Self-representation* of de Nederlandse term zelfrepresentatie. Het toepassen van de theorie van Greenblatt zal uiterst nuttig zijn voor het onderzoek naar de twee zussen en de vorming van hun identiteit. Het is echter belangrijk om aan te geven dat met de term zelfrepresentatie in dit onderzoek ook een actieve vorming van de eigen identiteit wordt bedoeld. Taalkundig zit er een verschil tussen het representeren van iemands identiteit en het vormen van identiteit. Bij het representeren van iemands identiteit, ligt die identiteit al vast. Bij het vormen van iemands identiteit is er sprake van een veranderende identiteit. In deze Nederlandstalige scriptie zal voornamelijk de

---

<sup>8</sup> Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, 1-3.

<sup>9</sup> Oddens, "Self-Fashioning and Revolutionary Portraiture: Jan van Hooff's *portraits historiés*," 76.

<sup>10</sup> De theorie is uiterst bruikbaar om portretten te onderzoeken, maar werd voor Ann Jensen Adams' publicatie nog maar weinig binnen de beeldende kunsten toegepast: Adams, *Public Faces and Private Identities*, 23.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities*, 24-25.

term zelfrepresentatie worden gebruikt, bij het gebrek aan een betere Nederlandse vertaling van *Self-Fashioning*. Hierbij moet al wel vast worden vermeld dat met zelfrepresentatie ook de actie van het vormen van een identiteit wordt bedoeld.

Sinds de publicatie van het artikel "Why have there been no great Women Artists?" door Linda Nochlin in 1971 is het onderwerp van vrouwen in de kunstwereld steeds populairder geworden. Sinds de jaren '70 van de vorige eeuw is er niet alleen meer aandacht gekomen voor vrouwelijke kunstenaars, maar ook voor vrouwelijke opdrachtgevers. Vreemd genoeg besteedt geen van de hierboven genoemde theorieën aandacht aan het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke identiteit en het weergeven hiervan. Er was echter een groot verschil tussen mannen en vrouwen in de achttiende eeuw. Mannen hadden publieke functies en traden naar buiten toe, in het sociale leven. Vrouwen hadden echter meer huiselijke taken en begaven zich meer in de privésfeer.<sup>13</sup> Deze verdeling in de mannelijke en vrouwelijke taken was gebaseerd op het idee dat mannen en vrouwen verschillende eigenschappen hadden. Vrouwen waren zachter en daarom beter in het opvoeden van kinderen bijvoorbeeld. Mannen waren veel sterker en strenger en daarom beter in leidinggevende functies.<sup>14</sup> Dit ideaalbeeld van vrouwen wordt geïntroduceerd in het onderzoek van Vivien Jones, in haar bundel *Women in The Eighteenth Century*.

Een publicatie die de theorie van Greenblatt combineert met de theorie en methoden van Nochlin is *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*. Op basis van de case-studies in dit boek, stellen redacteurs Melissa Hyde en Jennifer Milam dat vrouwen in de achttiende eeuw verschillende rollen aannemen. Hoewel het vaak voorkwam dat vrouwen zichzelf presenteerden als zacht (tegenover het mannelijke streng), of zich identificeerden met het moederschap waren er ook zeker vrouwen die hier vanaf weken.<sup>15</sup> Dit waren over het algemeen vrouwen van adellijke afkomst, die zich dergelijke vrijheden konden permitteren. Wat wordt gesteld is dat vrouwen zich bewust waren van hun rollen in de samenleving en deze in hun zelfrepresentatie oppakten of bewust kozen dit niet te doen.<sup>16</sup>

Eén van de vrouwelijke opdrachtgevers over wie wordt geschreven in de bundel van Hyde en Milam is Lovisa Ulrike, koningin van Zweden. Zij vormt een interessant voorbeeld omdat zij zelf geen kunstenaar was, maar een opdrachtgeefster.<sup>17</sup> In dit geval, en het geval van de zussen Kemp, kan gespeculeerd worden over *agency*. Wie was verantwoordelijk voor het eindresultaat dat werd geschilderd? Er zijn helaas geen archieven bekend van de familie Kemp en Schuylenburch, eventuele geschreven opdrachten kunnen niet worden achterhaald. Daarom zal er in deze scriptie vanuit

---

<sup>13</sup> Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, 4.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Hyde en Milam, "Introduction: Art, Cultural Politics and The Woman Question," 9-12.

<sup>16</sup> Hyde en Milam, "Introduction," 1-2.

<sup>17</sup> Radisich, "Lovisa Ulrike of Sweden, Chardin and Enlightened Despotism," 46-47.



worden gegaan dat zowel de schilder als de geportretteerde actief waren bij het vormen van de afgebeelde identiteit.

#### 0.4 Methodologie

In *Representing Women* wijst Linda Nochlin op het belang van het gebruik van verschillende methoden om kunstwerken of kunstenaars te onderzoeken. Elke onderzoek vraagt om methoden die specifiek aansluiten bij het onderwerp van het onderzoek.<sup>18</sup> Geïnspireerd door Nochlin, zal deze scriptie gebruik maken van verschillende methoden om de schilderijen van de zussen Kemp te onderzoeken. Omdat er in dit onderzoek vooral aandacht wordt besteed aan identiteit en zelfrepresentatie, zijn de portretten zelf primaire bronnen voor dit onderzoek. Naast de portretten zal gebruik worden gemaakt van alle persoonlijke informatie die beschikbaar is van de twee zussen. Eén van de eerste stappen voort dit onderzoek was achterhalen of er wellicht nog familiearchieven bestaan waarin de zussen voorkomen. Echter, de namen van de vrouwen (zowel met meisjesnaam als naam van hun partners) leveren binnen het Nationaal Archief, het Archief van Schouwen-Duiveland, het Haags Gemeentearchief en het Gelders Archief geen resultaten op.<sup>19</sup> Wel degelijk bruikbaar zijn de historische uitgaven van *Het Nederlands Adelsboek* uitgegeven door W. P. van Stockum en Zoon en hierop aansluitend de Website Genealogie Online voor de familierelaties van de zussen.

Er zal gebruik worden gemaakt van vier primaire bronnen: Het toneelstuk *Granida* van P.C. Hooft zal gebruikt worden in hoofdstuk drie, net als de schildertraktaten *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* van Samuel van Hoogstraten, *Het Schilder-Boeck* van Karel van Mander en het *Groot Schilderboek* van Gérard de Lairese. Er zal ook gebruik worden gemaakt van secundaire bronnen. Middels de secundaire bronnen zal onderzoek worden gedaan naar de economische, politieke en artistieke omstandigheden waarin de portretten tot stand zijn gekomen. Dit onderzoek wordt omschreven in het eerste hoofdstuk. Het idee achter dit hoofdstuk is dat een kunstwerk in context moet worden gezien van de periode waarin het is ontstaan. Een begrip van de omstandigheden waarin het kunstwerk tot stand kwam leidt tot begrip van het kunstwerk zelf. Daarnaast sluit het aan op de theorie van Greenblatt, waarin wordt gesteld dat een individu een gedeelte van zijn identiteit ontleent aan zijn omgeving.

In het tweede hoofdstuk staan de portretten zelf centraal. Zelfrepresentatie vereist immers een middel om identiteit uit te kunnen drukken. De portretten zullen middels een visuele analyse

---

<sup>18</sup> Nochlin omschrijft dit als 'ad-hoc' kunsthistorisch onderzoek. Het onderwerp vraagt om specifieke methoden om onderzocht te worden. Nochlin, *Representing Women*, 10.

<sup>19</sup> Deze archieven zijn doorgezocht omdat de familie Kemp, of de familie Van Schuylenburch (buiten)huizen hadden in deze gebieden en gemeenten.

worden geanalyseerd op basis van licht, kleur, compositie, vorm en lijn. De beeldbeschrijving zal helpen met het achterhalen van de belangrijkste aspecten van de portretten. Naast de beeldbeschrijving zal er gebruik worden gemaakt van theorieën over fysionomie uit secundaire bronnen en zal deze theorie vervolgens worden toegepast op de portretten. In het derde en laatste hoofdstuk zal een iconografische analyse worden gemaakt van de portretten. Door de combinatie van contextuele, visuele en iconografische analyses zal duidelijker worden op welke manier de zussen vorm hebben willen geven aan hun identiteit in hun portretten.

In deze scriptie wordt geen gebruik gemaakt van technisch onderzoek. Dit heeft twee redenen. Enerzijds is deze scriptie vooral gericht op het beeld dat van de twee vrouwen is gecreëerd, in de identiteit die is ontstaan op het doek. Grote retouches kunnen natuurlijk invloed hebben op dit beeld, of op deze identiteit. Er zijn echter geen aanwijzingen zichtbaar op de portretten die doen vermoeden dat er grote aanpassingen zijn gedaan. Anderzijds waren er in deze periode, onder deze omstandigheden, geen mogelijkheden om technisch onderzoek te (laten) doen. De omstandigheden waaronder deze scriptie is geschreven worden hieronder toegelicht.

## 0.5 Verantwoording Corona-Crisis

Op 16 maart sloten de universiteiten, de bibliotheken en archieven vanwege de maatregelen die het kabinet opstelde om de uitbraak van het corona-virus tegen te gaan. Vanaf dat moment werd het lastiger om kunsthistorisch onderzoek te doen. Schilderijen konden niet meer bekeken worden en literatuur kon alleen online gezocht en gevonden worden. De universiteitsbibliotheek Utrecht maakte het gelukkig mogelijk om boeken op te sturen, zodat mensen die hun scriptie schreven toch door konden gaan met hun onderzoek. Hier heb ik dan ook dankbaar gebruik van gemaakt.

De corona-crisis heeft wel degelijk invloed gehad op deze scriptie. Ten heb ik de eerste inleverdatum op 14 juni niet gehaald, omdat de crisis voor enige vertraging heeft gezorgd. Boeken van de universiteitsbibliotheek deden er ongeveer een week over om te arriveren, wat de snelheid van het schrijven enigszins heeft ingeperkt. Daarnaast zijn de boeken in de universiteitsbibliotheek op onderwerp gesorteerd, wat ter plaatse zoeken veel efficiënter maakt.

Inhoudelijk heeft de corona-crisis ook invloed gehad op deze scriptie. Tijdens een groot gedeelte van het schrijfproces had ik de portretten nog niet gezien. Gelukkig kon ik op 25 mei de twee familieportretten en het individuele portret van Martha Catharina Kemp bekijken. Het individuele portret van Cornelia Jacoba Kemp hangt in het Kabinet van de Koning, waar bezoek nu niet mogelijk is. De maatregelen werden vrij in het begin van mijn scriptieproces geïntroduceerd. Ik heb er daarom in overleg met mijn begeleider voor gekozen van mijn portretten de primaire bronnen te maken en mijn onderzoek hierop te baseren. Dit was noodzakelijk omdat het RKD en archieven lange tijd gesloten zijn geweest heb ik me meer gericht op secundaire bronnen, die wel toegankelijk

waren. Dit onderzoek heeft daarom een minder praktisch karakter gekregen dan ik in eerste instantie had gehoopt.

## Onrust & Aanzien in de 18<sup>e</sup> eeuw

De portretten van de twee zussen Kemp werden geschilderd in de eerste helft van de achttiende eeuw. In overeenstemming met de theorie over self-fashioning van Greenblatt zal in dit hoofdstuk aandacht worden besteed aan de omgeving van de zussen. De omgeving van de zussen bepaalde volgens de theorie van Greenblatt immers een gedeelte van hun identiteit en zelfrepresentatie.

De zussen Kemp trouwden allebei met een lid uit de familie Van Schuylenburch. De vrouwen kwamen uit een zeer rijke familie met een ambachtstitel en trouwden met mannen uit eenzelfde hoge sociale klasse. Hun echtgenoten waren broers en groeiden op in een Oranjegezind gezin. De vader van de broers, Willem van Schuylenburch, had een functie aan het hof van Stadhouder Willem III. Om de zussen, hun identiteit en zelfrepresentatie beter te begrijpen zal in dit hoofdstuk antwoord worden gegeven op de volgende vraag: in welke maatschappelijke context kwamen de portretten van de zussen Kemp tot stand? Deze hoofdvraag zal beantwoord worden middels de volgende deelvragen. Wat waren de politieke, sociale en artistieke omstandigheden in Den Haag aan het einde van de zeventiende- en het begin van de achttiende eeuw? Hoe verhielden de zussen zich tot deze omstandigheden? Wat voor portretten lieten de zussen maken en passen deze bij hun sociale klasse?

Om een accuraat beeld te schetsen van de politieke omstandigheden in de Nederlandse Republiek aan het einde van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw, zal gebruik gemaakt worden van een aantal publicaties. De eerste belangrijke publicatie is *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall 1477-1806* van Jonathan Irvine Israel. Israel was hoogleraar aan University College in Londen en later aan de University of Princeton. Hij publiceerde het boek over de geschiedenis van de Nederlandse Republiek in 1995 en geeft hierin een uitgebreid overzicht van de politieke en militaire omstandigheden waar de republiek in de periode 1477-1806 door werd gevormd.

Om een duidelijker beeld te krijgen van de kunstmarkt in de achttiende eeuw wordt in dit hoofdstuk gebruik gemaakt van het artikel "A Myth of Decline", geschreven door Frans Grijzenhout voor de bundel *The Dutch Republic in the eighteenth Century: Decline, Enlightenment and Revolution* uit 1992. Het is maar een van de weinige artikelen die zo diep ingaat op de Nederlandse kunstmarkt in de achttiende eeuw. Het hoofdstuk "De Confrérie Pictura en de Haagse Tekenacademie" van Joop van Roekel in *Haags Naakt: Geschiedenis van het tekenen naar naaktmodel op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten*, gaat dieper in op de kunstmarkt en het kunstonderwijs in Den Haag. Het sociale en politieke profiel van Den Haag wordt gegeven in het hoofdstuk "'Aller Steden Pronkjuweel' Den Haag in de 17<sup>de</sup> eeuw" van Els Neumann, te vinden in *Haagse schilders in de Gouden Eeuw : het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700* door Edwin Buijsen en Charles Dumas.

## 1.1 Politiek in de Republiek

De politieke situatie in de Republiek in de eerste helft van de achttiende eeuw vereist enige toelichting, het was een onrustige periode. Aangezien de zussen trouwden in een Oranjegezinde familie, zal deze paragraaf vooral ingaan op de ontwikkelingen rond de Stadhoudelijke macht vanaf het einde van de zeventiende eeuw.

Al vóór 1672 bestond er lang een conflict tussen de stadhouder en de gewesten. Dit conflict resulteerde in het ontstaan van twee groepen. Enerzijds waren er de Prinsgezinden, de voorstanders van een stadhouder met name uit de familie Oranje. Anderzijds waren er de Staatsgezinden, die wilden dat de individuele provinciën zoveel mogelijk macht behielden. Zij hadden een voorkeur voor een decentraal bestuur van de Republiek. De Stadhouder centraliseerde de macht in de provinciën, daarom waren de Staatsgezinden tegen de macht van de stadhouder in de Nederlandse gewesten.<sup>20</sup> Willem II had tijdens zijn stadhouderschap geprobeerd zoveel mogelijk macht naar zich toe te trekken. Bij zijn plotselinge overlijden in 1650 werd besloten geen nieuwe stadhouder aan te stellen en zo ontstond het Eerste Stadhoudersloze Tijdperk.<sup>21</sup>

De Staatsgezinden hebben lang weten te voorkomen dat een Stadhouder werd aangewezen. Dit hadden zij mede voor elkaar weten te krijgen middels de akte van Seclusie, die in 1654 was aangenomen. Hierin was afgesproken dat er geen stadhouder uit het huis Oranje meer aangesteld zou worden als stadhouder in de Republiek.<sup>22</sup> In 1672 werd de roep om een Stadhouder, en met name een uit de familie van Oranje, echter zo groot dat de Staatsgezinden wel moesten wijken. De Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden was op dat moment in oorlog met een groot gedeelte van zijn omringende landen: Engeland, Frankrijk en de bisdommen van Keulen en Münster. Deze nijpende situatie zorgde ervoor dat Willem III in 1672 toch werd aangewezen als Stadhouder.<sup>23</sup>

In 1685 Overleed Karel II van Engeland. Hij werd opgevolgd door Jacobus II, de schoonvader van Willem III. In de periode 1685 tot 1688 probeerde Willem III de relatie tussen de Nederlandse Republiek en Engeland te verbeteren. Dit deed hij omdat Frankrijk, op dat moment de meest belangrijke tegenstander van de Nederlandse Republiek, steeds machtiger werd.<sup>24</sup> De relatie tussen Jacobus II en Willem III verslechterde echter, mede door het pro-katholieke beleid van de katholieke Jacobus II. De relatie verslechterde zodanig dat Willem III in 1688 het kanaal overstak en zich in

---

<sup>20</sup> Troost, *William III the stadholder-king: a political biography*, 17.

<sup>21</sup> Troost, *William III*, 14-17.

<sup>22</sup> Israel, *The Dutch Republic: It's Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*, 722-723.

<sup>23</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 796-798.

<sup>24</sup> Troost, *William III*, 173.

Engeland liet uitroepen tot koning. Zijn koningschap stond nog enigszins wankel tot 1690, toen hij tijdens de slag om Boyne de vorige Engelse koning Jacobus II versloeg.<sup>25</sup>

Willem III bleef koning van Engeland tot zijn dood in 1702. Hij stierf kinderloos waardoor er niet direct een opvolger was voor de stadhouderfunctie in de Nederlandse Republiek. De Staten besloten geen opvolger aan te wijzen, waarop het Tweede Stadhouderloze Tijdperk inging. In Holland en Zeeland duurde dit tot 1747.<sup>26</sup> In dat jaar werd Willem IV tot stadhouder gekozen, een zoon van Johan Willem Friso van Nassau-Dietz, die tot 1711 stadhouder was van de gewesten Friesland en Groningen. De reden voor het aanwijzen is weer ongeveer hetzelfde als tijdens het Eerste Stadhouderloze Tijdperk: door naderende Franse troepen werd het belangrijk om de Republiek te verenigen en te verdedigen.<sup>27</sup>

De afwezigheid van een stadhouder betekende echter geenszins een rustige of stabiele periode voor de republiek. Van 1702 tot 1713 was Nederland betrokken bij de Spaanse Successieoorlog. In deze oorlog probeerden Engeland, Pruisen, Oostenrijk en de Nederlandse Republiek te voorkomen dat de Franse koning Lodewijk XIV zijn macht uitbreidde naar Spanje.<sup>28</sup> De Nederlandse Republiek probeerde uitbreiding van Franse macht te voorkomen omdat deze vooral voor de Hollandse handel zeer nadelig was. Hoewel de Republiek in de zeventiende eeuw lang een militaire grootmacht was geweest, kon het de militaire groei van bijvoorbeeld Engeland en Oostenrijk niet bijbenen.<sup>29</sup>

Naast de Spaanse Successieoorlog woedde er van 1740 tot 1748 de Oostenrijkse Successieoorlog. Tijdens deze oorlog werd er ook gestreden in Zuid-Nederlandse steden, waardoor het leger van de Republiek zeker paraat moest staan. Door deze oorlogen liepen de schulden van de Nederlandse Republiek erg hoog op.<sup>30</sup> In het eerste kwart van de achttiende eeuw viel het met de achteruitgang van de populatie en de economie in de Republiek nog mee. Het land was niet meer zo rijk als in de bloeiende zeventiende eeuw, maar met de handel en dus ook de bevolking ging het nog redelijk voortvarend.<sup>31</sup> In de tweede kwart van de achttiende eeuw nam de handel van de Republiek aanmerkelijk af, waardoor de economie in de gewesten een klap kreeg.<sup>32</sup> Deze klap is ook te zien in de populatie van de Nederlandse steden, de inwonersaantallen van veel steden gingen achteruit. De

---

<sup>25</sup> Troost, *William III*, 175. En: Israel, *The Dutch Republic*, 855.

<sup>26</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 959.

<sup>27</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 967-968.

<sup>28</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 960.

<sup>29</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 969-971.

<sup>30</sup> Neele, "Between Mainstay and Internal Colony: Zeeland and the Decline of the Dutch Republic, 1750 - 1800," 286.

<sup>31</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 999. Om dit aan te tonen wordt een reisverslag gebruikt van een Franse priester die 1719 het gewest Holland bezocht.

<sup>32</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 999.

drie grootste steden, Amsterdam, Rotterdam en Den Haag groeiden echter, waardoor rijkdom zich ging concentreren in het Hollandse gewest.<sup>33</sup>

## 1.2 De Kunstsector in Den Haag

De politieke omstandigheden aan het einde van de zeventiende eeuw en in de eerste helft van de achttiende eeuw zijn hierboven uitgelegd. Op politiek en economisch gebied had de Republiek duidelijk te maken met enkele tegenslagen. Om een volledig beeld te krijgen van de maatschappelijke omstandigheden waaronder de portretten van de zussen Kemp tot stand zijn gekomen is het van belang in te gaan op de hierboven genoemde ontwikkelingen en welke rol Den Haag hierin speelde. Daarnaast is het nog van belang om in te gaan op de ontwikkelingen in de kunstsector in Den Haag. Wat kenmerkt de artistieke situatie van Den Haag in de periode dat de zussen opdrachten konden geven voor het maken van portretten?

Den Haag maakte onderdeel uit van de drie grootste steden in de Nederlandse Republiek. Het was echter officieel geen stad, pas in 1811 kreeg het dorp stadsrechten.<sup>34</sup> Al vanaf het einde van de zestiende eeuw waren hier de residentie van de stadhouder en de Staten van Holland gevestigd. Ondanks het feit dat Den Haag geen stadsrechten had, vervulde het een zeer belangrijke politieke functie in Holland en de overige gewesten.<sup>35</sup> Rond het Binnenhof woonden en werkten de welvarende leden van de Staten van Holland. Op deze grond, de Hofgrond genoemd, golden andere regels en rechten dan in de rest van de dorp. Naast het hof van de Staten van Holland was dus ook het hof van de stadhouder gevestigd in het dorp Den Haag. Dit zorgde voor een aanloop van buitenlandse bezoekers.<sup>36</sup> Den Haag was een machtig dorp en het middelpunt van de stadhouderlijke macht. Dit in tegenstelling tot de Hollandse stad Amsterdam, waar de staatsgezinden meer macht in handen hadden.

In de zeventiende eeuw ontstond ook in Den Haag een bloeiende kunstsector. Hier vond in die periode een ontwikkeling plaats, waarbij de beeldende kunsten zich meer gingen afscheiden van de ambachten.<sup>37</sup> Kunstenaars vonden dat ze te weinig te zeggen hadden binnen hun gildes. Dit gebeurde ook in Den Haag, waar de kunstenaars als uiting van hun onvrede een eigen genootschap oprichtten: een confrérie genaamd Pictura. Dit zorgde ervoor dat er in Den Haag twee verschillende schildersverenigingen waren. De Confrérie Pictura verenigde vanaf zijn officiële oprichting in 1662 de

---

<sup>33</sup> Israel, *The Dutch Republic*, 1006-1007.

<sup>34</sup> Neuman, "Aller Steden Pronkjuweel' Den Haag in de 17<sup>de</sup> eeuw," 13.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Neuman, "Aller Steden Pronkjuweel'," 19-20.

<sup>37</sup> Roekel, "De Confrerie Pictura en de Haagse Tekenacademie," 5.

belangen van de kunstschilders in Den Haag.<sup>38</sup> De Confrérie Pictura werd niet een gilde genoemd, maar had wel de taken die een gilde normaal gesproken had. Zo zorgde ze bijvoorbeeld voor het regelen van het onderwijs.

Het kunstonderwijs vond nog steeds plaats bij een leermeester in zijn atelier. De Confrérie begon echter ook met iets nieuws: het organiseren van tekenlessen. De leden die hiertoe aanzetten waren tijdens hun reis door Italië geïnspireerd geraakt door de Academies voor beeldende kunsten in bijvoorbeeld Florence en Rome waar zij lessen hadden gevolgd.<sup>39</sup> De tekenlessen werden als volgt georganiseerd. In de wintermaanden was er een winteracademie, waar voornamelijk het tekenen naar naaktmodel belangrijk was. In de zomermaanden werden vaak nog korte tekencursussen georganiseerd.<sup>40</sup> Het leren tekenen naar naaktmodel was bijzonder belangrijk voor kunstenaars. Dit was een vaardigheid die zij moesten bezitten om zich te kunnen wagen aan het belangrijkste en meest uitdagende genre binnen de schilderkunst: het historiestuk.

In de eerste helft van de achttiende eeuw kreeg Confrérie Pictura wat financiële problemen. Vanaf 1703 lukte het de confrérie niet om van haar inkomsten rond te komen, daardoor was de confrérie genoodzaakt subsidie aan te vragen bij het stadsbestuur.<sup>41</sup> Een hogere contributie vragen aan de leden was ook geen oplossing. Het ledenaantal liep terug en door de economische achteruitgang in de gehele republiek hadden mensen minder te besteden. De confrérie besloot in 1703 zelfs om de contributie te verlagen, zodat de wat armere talenten toch nog steeds gebruik konden maken van de academie, en hun ledenaantal minder slonk.<sup>42</sup>

De kunst die werd geproduceerd in de achttiende eeuw is lang op een negatieve manier omschreven. Hierbij ging het niet alleen om de kunst die in Den Haag werd geproduceerd, maar om de kunst die in de gehele Nederlandse Republiek werd geproduceerd. Eigentijdse auteurs als Arnold Houbraken, Jan van Gool en Gerard Hoet zijn alle drie negatief over de kunst die kunstenaars uit de republiek in de achttiende eeuw voortbrengen.<sup>43</sup> Hier moet echter wel een kanttekening bijgeplaatst worden. De auteurs zijn negatief omdat ze de kunstwerken uit de achttiende eeuw vergelijken met de Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw.<sup>44</sup> Niet alleen voor de kunstenaarsbiografen was de zeventiende eeuw een hoogtepunt. Op het gebied van welvaart, economie, handel en politiek werd de zeventiende eeuw gezien als superieur ten opzichte van de achttiende eeuw. De hele samenleving

---

<sup>38</sup> Zijtveld, *Van Gool versus Hoet, of de levensbeschrijving van de vergeten society-schilder Philip van Dijk*, 7. En: Van Roekel, "De Confrerie Pictura," 5.

<sup>39</sup> Roekel, "De Confrerie Pictura," 5-7.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Roekel, "De Confrerie Pictura," 7-9.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Grijzenhout, "A Myth of Decline," 327-328.

<sup>44</sup> Ibidem.



in de achttiende eeuw streefde ernaar weer zo succesvol te worden als in de eeuw ervoor, maar door de politieke en economische omstandigheden was dit onmogelijk.<sup>45</sup>

Hoewel kunstenaarsbiografen vooral de zeventiende-eeuwse kunst goede kunst vonden, zijn ze niet alleen maar negatief over artistieke tijdgenoten. Van Gool is hier het meest interessante voorbeeld van. Hij geeft toe dat in de zeventiende eeuw in Nederland de meest uitzonderlijke en bijzondere kunstwerken zijn voortgebracht. Dit ligt echter niet aan de kunstenaars, maar aan de kunsthandelaren die kopers vooral adviseren zeventiende-eeuwse kunst aan te schaffen.<sup>46</sup> Eigentijdse kunstenaars worden hierdoor niet genoeg gemotiveerd om goede kunst te gaan produceren. Van Gool is vervolgens wel enigszins tegenstrijdig door te stellen dat ‘goede’ kunst, kunst is zoals die in de zeventiende eeuw werd gemaakt. Hij is zich bewust van het probleem, maar blijft deze vervolgens in stand houden. Het interessante is dat Hendrik van Limborch en Philip van Dijk, de schilders van de portretten van de zussen van Kemp, beiden in het rijtje van goede kunstenaars van Van Gool worden genoemd.<sup>47</sup> Zij schilderden dus net zo goed als de kunstenaars uit de zeventiende eeuw.

### 1.3 De families Kemp en Van Schuylenburch

In het eerste gedeelte van dit hoofdstuk is het duidelijk geworden wat er op politiek en artistiek gebied allemaal gebeurde en veranderde in de Republiek en specifiek in Den Haag. In deze paragraaf wordt ingegaan op de sociale en politieke positie van de zussen zelf. Wat was de politieke en sociale positie van de vrouwen en de familie waar zij in trouwden?

De zussen werden geboren uit het huwelijk tussen Pieter Kemp van Kraaijensteijn en Anna Cornelia Hoffer, vrouwe van Bommenede (Afb. 7 en 8).<sup>48</sup> Martha Catharina is de oudste van de twee zussen en werd geboren op 1694 in Zierikzee. Cornelia Jacoba werd hier twee jaar later geboren, in 1696. De zussen kwamen dus zelf niet uit Den Haag, maar uit een vooraanstaande Zeeuwse familie.

Vader Pieter Kemp werd geboren in 1664 in Amsterdam, waar hij een rechtenstudie volgde. Na zijn studie vestigde Pieter Kemp zich in Zierikzee, de stad waar zijn voogd Anthonie Hoffer ook woonde. Anthonie Hoffer functioneerde waarschijnlijk als Pieters voogd omdat diens vader al op

---

<sup>45</sup> Kossmann, “The Dutch Republic in the Eighteenth Century,” 26-27.

<sup>46</sup> Grijzenhout, “A Myth of Decline,” 328.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> ‘Martha Catharina Kemp Vrouwe van Bommenede (1694-1729)’. Website Genealogie Online. <https://www.genealogieonline.nl/west-europese-adel/l83796.php>.

vroege leeftijd overleed.<sup>49</sup> In 1688 trouwde hij met de dochter van zijn voogd, Cornelia Hoffer.<sup>50</sup> Samen kregen zij drie kinderen. Pieter kreeg een aantal belangrijke functies in Zierikzee, zo was hij in 1705 burgemeester van deze stad. Door deze posities en zijn ambachten Kraaijenstein en Bommenede, was Pieter Kemp een zeer rijke man.<sup>51</sup>

In 1692 kregen Cornelia en Pieter hun eerste kind, een zoon die zij ook Pieter noemde. Van Pieter werd in de periode 1710-1720 eenzelfde individueel portret geschilderd door Hendrik van Limborch, als van de zussen bekend is (Afb. 9.). Pieter stierf echter al in 1720, op 28-jarige leeftijd. Ondanks zijn korte leven is er van Pieter Kemp jr. nog één ander portret bekend. Het gaat om *Het Groepsportret van de regenten en de binnenvader van het Burgerweeshuis Zierikzee* dat in 1719 werd geschilderd door G. van der Mack (Afb. 10.).<sup>52</sup> Pieter Kemp is hier de tweede persoon van links. Hieruit wordt duidelijk dat zowel vader als zoon belangrijke posities hadden in Zierikzee.

Martha Catharina en Cornelia Jacoba werden dus geboren in een belangrijke Zeeuwse familie. Hoewel de Nederlandse Republiek aan het einde van de zeventiende eeuw al te maken had met financiële tegenslagen, wil dit nog niet zeggen dat alle lagen van de samenleving te maken kregen met financiële achteruitgang. Integendeel: juist de families met grote financiële vermogens behielden hun rijkdom. Martha Catharina en Cornelia Jacoba behoorden tot de aristocratie en zullen een zeer comfortabele jeugd hebben gehad en konden daarnaast rekenen op een grote bruidsschat.

De zussen Kemp groeiden op in Zeeland, maar bleven hier niet wonen. Beide zussen trouwden met een lid van de familie Van Schuylenburch. Martha Catharina trouwde met Cornelis van Schuylenburch en Cornelia Jacoba trouwde met Johannes van Schuylenburch, de mannen waren broers. Door hun huwelijk kwamen de zussen in eerste instantie beiden in Den Haag terecht, waar zij dicht bij elkaar hebben gewoond.<sup>53</sup>

Johannes en Cornelis van Schuylenburch werden geboren uit het huwelijk van Willem van Schuylenburch en Anthonetta van der Wielen. Willem van Schuylenburch kwam oorspronkelijk ook uit de regio Zeeland, maar werd zelf actief in Den Haag. Hier was hij schepen en een periode burgemeester. Willem van Schuylenburch was ook een periode in dienst van stadhouder Willem III. Willem van Schuylenburch was in de periode 1685-1707 secretaris en griffier van Willem III en in

---

<sup>49</sup> De vader van Pieter Kemp, ook Pieter Kemp genaamd, stierf al op 1 oktober 1665. 'Indexen, Cornelia Bon DTB Begraven'. Website Gemeente Amsterdam Stadsarchief. <https://archieff.amsterdam/indexen/deeds/cdfd4f09-d235-4dda-a84f-db1eab961f38?person=99e87e26-1368-2bb2-e053-b784100a6a2e>. De overlijdensdatum van de moeder van Pieter Kemp, Cornelia Bon, is niet zeker. Pieter miste echter duidelijk een vaderfiguur.

<sup>50</sup> Uil, 'Mr. Pieter Kemp'. Website Zeeuwse Ankers. <https://www.zeeuwseankers.nl/verhaal/mr-pieter-kemp>.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> 'G. van der Marck: Groepsportret van de regenten en de binnenvader van het Burgerweeshuis Zierikzee'. Website RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Pieter+Kemp&start=5>.

<sup>53</sup> Asendorf, *Huis Schuylenburch: Residenz des deutschen Botschafters in Den Haag = Residentie van de Duitse ambassadeur in Den Haag*, 45-46.

1688 was hij daarbij nog raad- en rekenmeester geweest bij de stadhouder.<sup>54</sup> Willem van Schuylenburch stierf op 1 september 1707 in een buitenhuis van de familie genaamd Westcamp in Loosduinen, bij Den Haag.

Martha en Cornelia trouwden in een Oranjegezinde familie, in een periode dat er geen stadhouder meer was. Hun huwelijken waren ongetwijfeld een strategische zet. Ze kwamen uit een rijke familie en kregen waarschijnlijk een flinke bruidsschat mee. De broers van Schuylenburch hadden beiden belangrijke bestuurlijke functies in Den Haag, maar konden het geld van de familie Kemp waarschijnlijk goed gebruiken om hun sociale status binnen de aristocratie van Den Haag te behouden. Om de sociale status te behouden liet Cornelis van Schuylenburch een monumentaal pand bouwen aan het Lange Voorhout in Den Haag.

In 1678 en 1704 kocht Willem van Schuylenburch panden aan het Lange Voorhout, hij stierf echter voordat er een grote verbouwing plaats kon vinden.<sup>55</sup> Dit woonhuis ging over naar zijn jongste zoon, Cornelis van Schuylenburch. Die kocht in 1715 nog een aangrenzend pand en gaf de modieuze, uit Frankrijk geëmigreerde ontwerper Daniël Marot de opdracht het huis te ontwerpen. Dit huis werd in datzelfde jaar nog gebouwd. Dit resulteerde in een ruim stadspaleis dat tegenwoordig nog steeds bekend staat onder de naam Huis Schuylenburch (Afb. 11.).<sup>56</sup> Johannes en Cornelia woonden op de andere hoek van de hofvijver, aan het korte Vijverhout 8. (Hier is nu het Kabinet van de Koning gevestigd.)

#### 1.4 De portretten en hun context

In de paragrafen hierboven is een beeld geschetst van de politieke en artistieke situatie van Den Haag in de periode dat de zussen hier woonden. Ook is het duidelijk dat de zussen zich verhielden tot de politieke ontwikkelingen omtrent de stadhouder. Hun huwelijken waren immers zeer gunstig voor de Oranjegezinde familie waar zij in trouwden. In deze laatste paragraaf zal een overzicht worden gegeven van de portretten die van de twee zussen zijn gemaakt.

Het opdrachtgeven tot het schilderen van een portret was voor de aristocratie geen uitzonderlijke opdracht. Middels portretten kon deze groep zijn sociale status bevestigen. Portretten waren namelijk echt een luxegoed. De kosten voor het laten maken van een portret lieten zich niet terugverdienen op de vrije markt, na het overlijden van de oorspronkelijke opdrachtgever(s).<sup>57</sup> In tegenstelling tot andere genres binnen de schilderkunst waren portretten op de vrije markt weinig geld waard.

---

<sup>54</sup> 'Willem de Zwart: Portret van Willem van Schuylenburch (1646-1707)'. Website RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Willem+van+Schuylenburch&start=4>.

<sup>55</sup> Asendorf, *Huis Schuylenburch*, 45-46.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 20-21.

De individuele portretten van de twee zussen en die van hun broer moesten aansluiten op een eerdere serie portretten. Het is een serie van zes portretten van leden van de familie Kemp en Hoffer, geschilderd door Jan van Haensbergen in 1693. Het gaat om dezelfde ovale portretten van de ouders en twee zussen van Cornelia Hoffer, Cornelia Hoffer zelf en haar man Pieter Kemp. De portretten die Hendrik van Limborch maakte van de twee zussen Kemp en hun broer hebben dezelfde afmetingen, zijn op dezelfde manier gepositioneerd en zijn tegen eenzelfde donkergrijze achtergrond geschilderd als de zes portretten uit 1693.

De twee gezinsportretten van de zussen kunnen niet geplaatst worden in een grotere serie, zoals de individuele portretten (Afb. 1 en 2.). Martha Cornelia en Cornelia Jacoba lieten hun gezinsportret vervaardigen door Philip van Dijk, de kunstenaar en kunsthandelaar die de mannen van de twee zussen hielp met het opzetten van hun eigen kunstverzameling. Philip van Dijk heeft in zijn carrière meer gezinsportretten geschilderd. Hij deed dit volgens een geheel eigen model, waar in Hoofdstuk 3 dieper op ingegaan zal worden.

Van Cornelia Jacoba zijn nog twee portretten geschilderd. Van één van de portretten is de schilder nog niet bekend. Op dit portret is Cornelia Jacoba afgebeeld met pijlen, een herdersstaf en een hond. Het portret bevindt zich in een onbekende particuliere collectie en de reproductie is van erg slechte kwaliteit.<sup>58</sup> Ondanks de slechte kwaliteit van de reproductie is het duidelijk dat het gaat om een *portrait historié*, wat onder de aristocratie een gebruikelijke manier van portretteren was. Hier zal op worden ingegaan in hoofdstuk 3. Het tweede portret heeft te maken met ongeveer dezelfde problemen. Het gaat om een individueel portret, geschilderd door Philip van Dijk. Het portret bevindt zich in de collectie van het Koninklijk Museum van Schone Kunsten in Brussel, die één afbeelding van het schilderij hebben (Afb. 6.).<sup>59</sup> De reproductie is van erg slechte kwaliteit, dit portret zal dan ook kort behandeld worden in hoofdstuk 3.

De portretten van de zussen Kemp vormen geen uitzondering op de portretten die de aristocratie in Den Haag liet vervaardigen. Cornelia van der Heim en haar man Johan van der Does lieten in 1739 ook hun portretten schilderen door Hendrik van Limborch (Afb. 12.). Het zijn twee ovale portretten, en de geportretteerden zijn tegen eenzelfde donkergrijze achtergrond geportretteerd. Cornelia en haar man behoorden tot het patriciërsgezicht Van der Does. Dat beide zussen ervoor kozen hun families door Philip van Dijk te laten portretteren was ook geen toeval. Philip van Dijk begaf zich in de hoogste kringen en schilderde zelfs een dubbelportret van Stadhouder Willem IV en zijn vrouw Anna van Hannover (Afb. 13.).

---

<sup>58</sup> 'Portret van Cornelia Jacoba Kemp (1696-1755)'. Website RKD.  
<https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelia+Jacoba+Kemp&start=1>.

<sup>59</sup> Pauwels, *Inventarisatocatalogus van de Oude Schilderkunst [Koninklijke Musea voor Schone Kunsten]*, ?

De zussen Kemp hebben verschillende portretten van zich laten schilderen, die voldoen aan de conventies van die tijd. Ze zijn geportretteerd door schilders die zich begaven in de hoogste kringen in Den Haag, waarmee ze hun hoge sociale klasse bevestigden. Om terug te komen op de theorie van Greenblatt: de zussen hebben zich in hun zelfrepresentatie laten leiden door de conventies van hun omgeving.

### 1.5 Tussentijdse conclusie

In dit hoofdstuk is de maatschappelijke context waarbinnen de portretten van de zussen Kemp tot stand kwamen aan bod gekomen. De eerste helft van de achttiende eeuw was een roerige periode, zeker op politiek gebied. Deze periode wordt gekenmerkt door het Tweede Stadhouderloze Tijdperk. De zussen Kemp trouwden in de familie Van Schuylenburch, een Oranjegezinde familie. Voor deze familie moet dit een moeilijke periode zijn geweest en het huwelijk met de twee rijke zussen Kemp zal ongetwijfeld goed zijn geweest voor hun rijkdom en sociale status. Hoewel de eerste helft van de achttiende eeuw een roerige periode was, wisten de zussen Kemp en hun gezinnen een zekere rijkdom te behouden. De portretten die de zussen Kemp lieten maken, zijn een uiting van deze rijkdommen. De portretten vormen geen uitzondering op de portretten die werden gemaakt voor mensen uit dezelfde sociale klasse als Martha en Cornelia, in Den Haag. In dit hoofdstuk stond de omgeving van Martha en Catharina Kemp centraal. In de volgende twee hoofdstukken zal uitgebreider worden stilgestaan bij de portretten zelf en de identiteit van de vrouwen.

## De visualisatie van identiteit

In het vorige hoofdstuk is uitgebreid stilgestaan bij de maatschappelijke context waarin de portretten van Martha Catharina en Cornelia Jacoba Kemp zijn ontstaan. In dit hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan de portretten zelf. Overeenkomstig met de theorie van Greenblatt over zelfrepresentatie, wordt in dit hoofdstuk de volgende vraag gesteld: hoe hebben Martha en Cornelia zich af laten beelden? Welke beeldende elementen zijn duidelijk ingezet om een identiteit te creëren? Om uiteindelijk antwoord te kunnen geven op de vraag hoe de zussen Kemp portretten hebben ingezet in de vormgeving van hun identiteit, is het belangrijk de schilderijen vanuit verschillende perspectieven te beschouwen. De beeldbeschrijving van de schilderijen vormt het tweede puzzelstuk in het onderzoek.

In dit hoofdstuk zal een uitgebreide visuele analyse worden gegeven van de portretten van de zussen Kemp. De verschillende portretten zullen worden geanalyseerd op compositie, kleur, vorm, lijn en licht om te achterhalen hoe deze beeldende elementen hebben bijgedragen aan de identiteit en zelfrepresentatie van de zussen Kemp. Naast de visuele analyse zal in worden gegaan op fysionomie. Hoewel het onmogelijk is om na te gaan of de portretten van de zussen daadwerkelijk op hen lijken, is fysionomie in veel kunsthistorische traktaten en kunsthistorische onderzoeken een terugkerend onderwerp. Het zal interessant zijn om de portretten van de twee zussen in deze context te plaatsen.

### 2.1 De portretten van Martha Catharina Kemp

Het eerste schilderij dat behandeld wordt is een individueel vrouwenportret, van Martha Catharina Kemp (Afb. 1.). Het portret is uitgevoerd in olieverf op doek en werd geschilderd door Hendrick van Limborch (1681 – 1759) in de periode 1710-1720. Van Limborch was een schilder, graveur en kunstverzamelaar, die zijn schildersopleiding zowel in Den Haag als in Rotterdam had gevolgd.<sup>60</sup> In 1696 werd hij bij Confrérie Pictura in Den Haag opgenomen als leerling en vanaf 1706 is hij hier opgenomen als meester. Hij maakte ook gebruik van de tekenacademie die voor Haagse schilders was opgericht, van 1701 tot 1729 stond hij hier als lid ingeschreven. In de periode dat Van Limborch de portretten van de twee zussen schilderde was hij als meester ingeschreven bij het Sint-Lucasgilde in Den Haag.<sup>61</sup>

Het portret is een ovaal olieverfschilderij van 53,5 bij 44,5 centimeter. Martha is centraal in de compositie van het schilderij geplaatst en is vanaf haar middel afgebeeld. Vanaf haar middel naar

---

<sup>60</sup> Buijsen en Dumas, *Haagse Schilders uit de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*, ?

<sup>61</sup> Ibidem.

beneden is haar lichaam afgesneden. Het portret is omlijst met een vergulde, gedetailleerde lijst versierd met bloemen. Er zijn geen bijzonder opvallende lijnen gebruikt in de compositie van dit portret.

Er is weinig sprake van ruimtesuggestie. De achtergrond van het portret wordt gevormd door een ondefinieerbare donkergrijze achtergrond. De driedimensionaliteit van het portret komt tot uiting in het figuur van Martha zelf. De vormen in het portret zijn vooral rond, omdat het er een lichaam wordt afgebeeld. De meest opvallende lijnen in het portret worden gevormd door het de draperie die Martha om haar schouders heeft gedrapeerd. De plooien vormen de meest aanwezige hoeken in het schilderij. De plooien zorgen voor een driedimensionaal effect en vormen een contrast met de ronde lijnen en vormen van het vrouwelijke lichaam.

Er is bij het schilderen van het portret gebruik gemaakt van zowel warme als koude kleuren. De warme kleuren zijn te zien in de oranje/bruine jurk en de rode draperie. De rode draperie is een verzadigde kleur rood, die ervoor zorgt dat de vrouw naar voren komt tegen de donkergrijze achtergrond. De koele kleuren in het schilderij zijn gebruikt om de witte blouse van de vrouw te schilderen, en de hele lichte huid van de vrouw. Op de lichtroze blos en de rode lippen na heeft de vrouw een erg koele huidskleur met blauwe ondertonen. Omdat het schilderij verder vrij donker is, door de donkergrijze achtergrond en de donkerrode draperie van de vrouw, steekt haar lichte huidskleur erg af tegen de rest van het schilderij.

In het portret is sprake van direct en indirect licht. Er wordt gesuggereerd dat de lichtbron van de rechterkant van het schilderij komt. Het gezicht van de jonge vrouw bevat aan de linkerkant schaduwen langs de lengte van haar gezicht. In deze schaduw wordt ook het indirecte licht gereflecteerd van haar borst en schouders. Dit is zichtbaar in de lichte plek in de schaduw langs haar kaak. Door de lichte kleur van de huid van de jonge vrouw en de donkere achtergrond ontstaat er een vrij groot contrast tussen de donkere plekken in het schilderij en de lichte plekken. Aangezien de lichte plekken overheersen kan er echter niet gesproken worden van een clair-obscur effect.

Er is veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking in dit portret. Door de witte hooglichten en de donkerrode schaduwen in de draperie komt een fluweelachtige stof tot stand. Deze stof staat in contrast met de oranje/bruine japon die Martha onder de draperie aanheeft. Op haar linkerborst en haar linkermouw is een lichtere kleur te herkennen, die doet vermoeden dat de japon van een fluweelachtige stof is gemaakt. De penseelstreken zijn erg zacht, en vrijwel niet zichtbaar. Het schilderij is vrij gedetailleerd en de vormen zijn zo geschilderd, dat ze geleidelijk in elkaar over lopen. Hierdoor zijn de uiterlijke kenmerken van de jonge vrouw erg zacht en niet erg uitgesproken.

Het tweede portret van Martha Cornelia Kemp is een familieportret (Afb. 3.). Hierop staan Martha, haar man Cornelis van Schuylenburch en hun drie kinderen. Het portret werd geschilderd door Philip van Dijk (1683 – 1753) in 1724. Philip van Dijk was een schilder en kunsthandelaar die

oorspronkelijk uit Middelburg kwam. Hij verhuisde in 1717 naar Den Haag, waar hij al jaarlijks naartoe kwam voor opdrachten. Hij vestigde zich hier omdat de markt hier nog groter was dan in Middelburg. Mede door de grote vraag naar portretten van de aristocratie en adel werd Philip van Dijk een welvarende schilder.<sup>62</sup> Hij schilderde ook genre- en historiestukken, maar werd het meest gevraagd om portretten te schilderen of door een welvarende heer ingeschakeld te helpen met diens kunstverzameling. In 1725 werd hij tot hofschilder van de landgraven van Hessen-Kassel benoemd. Ondanks zijn grote oeuvre is er weinig literatuur over Van Dijk verschenen. Er zijn twee belangrijke publicaties uit de jaren 90 van de vorige eeuw, naast de biografie van Van Gool, die beiden vooral ingaan op Van Dijks activiteiten als kunsthandelaar.<sup>63</sup>

Het familieportret is een rechthoekig schilderij in staand formaat, geschilderd in olieverf op doek. Op het portret zijn een vijftal mensen afgebeeld, twee volwassenen en drie kinderen. Het portret is 130 centimeter hoog en 98,2 centimeter breed. De personen zijn ten voeten uit geportretteerd. In dit portret is er sprake van een diagonaal compositieschema. De vader van het gezin, Cornelis, staat linksachter gepositioneerd. Net voor Cornelis is Martha zittend afgebeeld. Aan Martha's linkerhand is Willem van Schuylenburch afgebeeld, de oudste zoon van het gezin. De diagonale lijn loopt van Cornelis, naar Martha en eindigt in Willem.

In dit portret wordt het gezin op een terras geplaatst, aangrenzend aan een tuin. De horizon is duidelijk aanwezig en ligt in de tuin en op ooghoogte van Martha. Dit laatste impliceert dat de beschouwer zich op dezelfde hoogte als Martha bevindt. Om de ruimte te suggereren heeft de schilder gebruik gemaakt van zowel lineair, als atmosferisch perspectief. Het gebruik van de twee soorten perspectief zorgt voor een sterkere ruimtewerking. Het atmosferisch perspectief is te zien aan de bergen helemaal aan het uiteinde van de tuin, die in blauwtinten en in zwakker contrast zijn weergegeven dan de figuren op de voorgrond, die in verzadigde kleuren met sterke contrasten zijn weergegeven. In het midden van het schilderij komen verschillende lijnen samen. Deze lijnen worden gevormd door de drie kinderen en hun moeder Martha. Van linksonder in het schilderij wijst Pieter van Schuylenburch naar zijn oudere broer Willem. Anthonetta van Schuylenburch kijkt naar haar oudere broer, door haar blikrichting ontstaat ook een lijn. Vanuit het midden loopt er ook een lijn naar Willem, door de arm van Martha die rust op diens schouder. De verschillende lijnen in het schilderij komen samen in Willem van Schuylenburch. Willem is als oudste zoon de opvolger van zijn vader, wat ongetwijfeld de reden is voor de samenkomst van lijnen in zijn figuur.

---

<sup>62</sup> Korthals Altes, "Philip van Dijk, een achttiende-eeuwse Haagse schilder-kunsthandelaar met een lokale en internationale clientèle," 34.

<sup>63</sup> De twee publicaties zijn: Van Zijtveld, *Van Gool versus Hoet, of de Beschrijving van de vergeten society-schilder Philip van Dijk*, 1994. En: Korthals Altes, "Philip van Dijk, een achttiende-eeuwse Haagse schilder-kunsthandelaar met een lokale en internationale clientèle," *Oud Holland* 116(2003): 34-56.



Op de voorgrond van het schilderij is er gebruik gemaakt van warme kleuren bij het schilderen van de terrastegels. De achtergrond van het schilderij is met groene en blauwe kleuren geschilderd, deze treden meer naar de achtergrond. De donkere kleuren van het gedrapeerde doek in de links boven in de hoek zorgen ervoor dat de figuren eronder hier sterk tegen afsteken. Martha treedt optisch het meest naar voren, door haar rode jurk. Willem valt ook erg goed op door het contrast tussen zijn blauwe overjas en de warme tegels van het terras. Cornelis valt door zijn bruine overjas minder op en verdwijnt meer naar de achtergrond. Anthonetta gaat door haar witte jurk enigszins op in het figuur van haar moeder, aangezien die een lichte onderjurk. Pieter draagt een minder opvallende overjas, maar door de contrasterende blauwe details in zijn jas en kousen verdwijnt hij niet geheel naar de achtergrond.

Er is in dit schilderij sprake van een directe lichtbron rechts boven. De lichtbron is in dit geval de zon, aangezien de figuren buiten zijn afgebeeld. De lichtbron werpt schaduwen op de terrastegels, bijvoorbeeld van de stoel rechtsonder in het schilderij. Er wordt in dit portret ook gebruik gemaakt van indirect licht. De schaduwen aan de linkerkant van de gezichten van Anthonetta en Martha zijn voorzien van een lichte vlek, die wordt gecreëerd door het licht dat op hun borst en schouders valt. Daarnaast reflecteert het tapijt een blauwe kleur in Anthonetta's hals en op Martha's onderarm. In dit portret is veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking, vooral in de jurk van Martha en de overjas van Willem is hier veel aandacht aan besteed. Martha draagt een wijnrode, fluwelen jurk die een helderblauwe voering heeft. Haar lichtgele onderjurk heeft een satijnachtige glans. De blauwe overjas van Willem is waarschijnlijk ook van fluweel, dit is te zien aan de subtiele glans en de donkere schaduwen in de plooien van de jas. Het schilderij is zeer fijn en gedetailleerd geschilderd. Penseelstreken zijn niet of nauwelijks zichtbaar.

Kort samengevat neemt Martha in haar portretten de centrale plek in. Daarnaast draagt ze kleren in warme kleuren. Bij het weergeven van haar kleren is er veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking. Ze draagt vooral fluwelen stoffen. In haar familieportret is Martha op een interessante plek ten opzichte van de horizon geplaatst. De horizon bevindt zich op haar ooghoogte waardoor de beschouwer als het ware naar Martha wordt togetrokken. Ook middels de plaatsing ten opzichte van de horizon vormt Martha het centrum van haar familieportret.

## 2.2 De portretten van Cornelia Jacoba Kemp

Het oudste portret van Cornelia Jacoba Kemp werd geschilderd door Hendrick van Limborch, die in de paragraaf hierboven al werd geïntroduceerd (Afb. 2.). Het is een schilderij in olieverf op doek. Net als het eerste schilderij dat werd beschreven, gaat het om een individueel portret van een jonge vrouw, in dit geval Cornelia Jacoba Kemp. Het portret heeft een ovale vorm en is 54,5 bij 45

centimeter groot. Cornelia is in het midden van de compositie geplaatst. Zij is vanaf haar middel afgebeeld. Het portret zit in een vergulde lijst gedecoreerd met uit hout gesneden bloemen.

Dit portret is net als het individuele portret van Martha geplaatst in een ondefinieerbare ruimte. De achtergrond is een donkergrijs vlak, zonder horizon. Cornelia neemt een centrale plek in binnen de compositie. De ruimtelijkheid wordt vooral gesuggereerd door het lichaam van Cornelia. Om haar lichaam uit te beelden zijn er voornamelijk ronde vormen gebruikt. De plooien van de draperie zorgen voor een paar rechte lijnen in het schilderij. Ook de linkerarm van de jonge vrouw zorgt voor een aantal schuine lijnen, die worden afgesneden door de draperie die er haaks opstaat.

In het portret van deze jonge vrouw overheersen de koele kleuren. De grote kleurvlakken in het schilderij worden allemaal gevormd door koele, lichte kleuren, zoals blauw en wit. Zelfs de huidskleur van de vrouw is overwegend wit. Samen met het blonde haar en de witte jurk van de vrouw vormt ze een lichte verschijning, tegen de donkergrijze achtergrond. De blauwe draperie voegt kleur toe aan het schilderij. De warmere elementen in het schilderij worden gevormd door de roze wangen van de vrouw en haar rode lippen.

In het schilderij is sprake van een directe lichtbron van rechts, waardoor aan de rechterkant van het gezicht van de vrouw enkele schaduwen ontstaan. De schaduwen in het gezicht van de vrouw zijn vrij donker, er is geen sprake van indirect licht dat van haar schouders en borst wordt weerkaatst op haar kin en kaak. Hierdoor ontstaat er een groot verschil tussen de lichte plekken in het schilderij en de donkere plekken. De lichte plekken overheersen echter. Hierdoor kan er niet gesproken worden van een clair-obscur effect. Van Limborch heeft ook in dit portret veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking van de kleding van Cornelia. Ze draagt satijnachtige stoffen die veel licht weerkaatsen. Door de hoge mate van reflectie was de stof voor schilders een bijzonder grote uitdaging om te schilderen.<sup>64</sup> De penseelstreken zijn vrijwel niet zichtbaar. Het schilderij is gedetailleerd en de vormen in het schilderij lopen geleidelijk in elkaar over. De uiterlijke kenmerken van de jonge vrouw zijn hierdoor erg zacht en niet erg uitgesproken.

Het tweede portret van Cornelia is een familieportret waar twee personen op zijn afgebeeld. Op het portret staan Cornelia en haar zoon Pieter van Schuylenburch (Afb. 4.). Het werd geschilderd door Philip van Dijk in 1736. Het is een staand, rechthoekig schilderij van bescheiden formaat: het is 63,3 centimeter hoog en 55,9 centimeter breed. Het schilderij is in olieverf geschilderd op doek.

Cornelia is zittend afgebeeld, in het midden van de compositie. Haar zoontje Pieter staat links achter haar en wordt gedeeltelijk door haar rokken aan het zicht onttrokken. Hierdoor ontstaat een wat speelsere compositie, die wordt versterkt door het hondje dat tegen de benen van Cornelia

---

<sup>64</sup> Satijn was een erg kostbaar textiel en erg arbeidsintensief om te schilderen door zijn hoge mate van reflectie. In: Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin," 99-101.

omhoog springt. Ze vormen alle drie immers verticale lijnen, die niet geheel parallel lopen. Beide figuren worden aan de onderkant van het schilderij afgesneden, ze zijn net niet ten voeten uit geportretteerd. De ruimte die wordt gesuggereerd is een tuin, de achtergrond van het portret wordt gevormd door een pioenrozenstruik, boompertjes en een gazon. De horizon is te vinden in de lijn van het gazon, op ooghoogte van Pieter. In dit familieportret bevindt de beschouwer zich dus ter ooghoogte van het kind en niet de moeder van het gezin. De ruimte die wordt gesuggereerd is een tuin. De figuren en de sierpot zorgen voor ronde vormen in het schilderij, de balustrade en het gazon voor meer hoekige vlakken en lijnen.

Op de voorgrond van het schilderij domineren de koelere kleuren. Dit is te zien in de witte jurk van de vrouw, haar blauwe omslagdoek en de blauwgrijze overjas van de jongen. De vrouw heeft echter twee bloemen vast, een rode en een gele. Samen met de geel-gouden details in het jasje van de jongen, de lichtbruine balustrade en het lichtbruine hondje op de voorgrond, vormen ze een contrast tegen de overheersende koele kleuren op de voorgrond. De achtergrond van het schilderij wordt vooral gevormd door donkergroen geboomte. Het groengele gras van het gazon vormt nog een warm en licht contrast op de verder vrij donkere achtergrond. Linksboven in het schilderij is nog een gedeelte van de blauwe lucht te zien met wat witte wolken, deze kleuren vormen een beeldrijm met de blauwe draperie en de witte jurk van de vrouw in het midden van het schilderij.

Het directe licht in het schilderij komt van linksboven, wat uitzonderlijk is omdat het licht meestal van rechts komt. Het zorgt voor schaduwen aan de linkerkant van de gezichten van de jongen en de vrouw. Er is indirect licht zichtbaar in de schaduwpartij onder de kaak van Cornelia. Daarnaast weerkaatst het witte licht, afkomstig van haar jurk, op haar rechterarm en hand. Er is geen sprake van een gelijke belichting, de figuren op de voorgrond worden veel beter belicht dan de tuin in de achtergrond. Er is wel sprake van sterke licht-donker contrasten in dit schilderij. Daarnaast heeft de schilder veel aandacht besteed aan het uitbeelden van de glanzende stoffen, met name de witte jurk van satijn die Cornelia draagt is erg virtuoos geschilderd. Het afbeelden van satijn was een grote uitdaging voor schilders en het is Van Dijk bijzonder goed gelukt om de reflecterende kwaliteiten van de stof af te beelden.<sup>65</sup> De portretten zijn erg gedetailleerd geschilderd, er is nauwelijks een penseelstreek te herkennen.

Van Cornelia Jacoba zijn nog twee portretten geschilderd. Het ene portret werd geschilderd door Philip van Dijk en van het andere portret is niet zeker wie het heeft geschilderd. Deze portretten bevinden zich op minder toegankelijke locaties. Het portret dat Philip van Dijk van Cornelia schilderde is in handen van het Koninklijk Museum van Schone Kunsten in Brussel.<sup>66</sup> Het is niet

---

<sup>65</sup> Kettering, "Ter Borch's Ladies in Satin," 99-101.

<sup>66</sup> 'Philip van Dyk: Portret van Cornelia Jacoba Kemp van Moermont, vrouwe van Renesse en Moermont 1696-1735 (of 1755)'. Website Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. <https://www.fine-arts->

duidelijk of dit werk op zaal hangt. Het andere portret van Cornelia is in handen van een onbekende particulier. Van beide schilderijen zijn geen kleurenfoto's bekend. Toch vormen ze voor het onderzoek naar zelfrepresentatie een bron. Ze zullen daarom hieronder geanalyseerd worden.

Het portret dat Philip van Dijk in 1726 schilderde van Cornelia Jacoba is een individueel portret. Het is geschilderd in olieverf op doek, heeft een staand formaat en is 54,5 bij 45 centimeter groot. Cornelia is centraal in de compositie geplaatst. Ze is zittend afgebeeld en vanaf haar knieën geportretteerd. De ruimte die wordt gesuggereerd is wat lastig te herkennen. Wel is het duidelijk dat er links achter Cornelia een marmeren tuinvaas staat en rechtsachter Cornelia is een gordijn gedrapeerd.

De kleuren zijn helaas niet de achterhalen door de zwart/wit foto. Wel is het duidelijk dat Cornelia een donkere kleur japon draagt met daaronder een witte blouse met pofmouwen. De jurk is waarschijnlijk van fluweel, dit is te zien aan de manier waarop de stof het licht reflecteert. Omdat het een zwart/wit foto is, is het niet met zekerheid te zeggen, maar de jurk lijkt erg veel op de jurk die Martha Catharina draagt in haar familieportret. De kans bestaat dat ze dezelfde jurk dragen in deze portretten.

Het laatste portret van Cornelia Jacoba is weer een individueel portret. Het werd eerst toegeschreven aan Mattheus Verheyden, maar die toeschrijving is verworpen.<sup>67</sup> De kunstenaar van het portret is tot nog toe onbekend. De datering is ook niet zeker, het portret werd waarschijnlijk in de periode 1725-1749 geschilderd. Het portret heeft een staand formaat en is 56 bij 45,5 centimeter groot. Ze is centraal in de compositie geplaatst, maar ze leunt enigszins naar links waardoor er een diagonaal wordt gevormd. Ze is vanaf haar knieën geportretteerd.

De ruimte is ook op dit schilderij wat lastig te achterhalen door de zwart/wit reproductie. Achter Cornelia lijkt een landschap te zijn geschilderd. Ze is zittend afgebeeld aan een tafel met een oosters kleed. Er zitten verschillende lijnen in dit schilderij, de herdersstaf vormt een diagonaal, evenals Cornelia's silhouet. De hond onderin het portret vormt ook een lijn die haaks op Cornelia staat. De kleuren in dit portret zijn wederom niet te herkennen. Het is wel duidelijk dat Cornelia een witte jurk draagt van een glanzende stof.

Cornelia, is net als haar zus Martha, in haar portretten centraal in de compositie geplaatst. Ze is vooral geportretteerd in kleren met koele kleuren. Er is veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking op haar portretten. Cornelia lijkt voornamelijk satijnen stoffen te dragen, maar wordt ook geportretteerd in fluweel op het portret in het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten in Brussel. In haar familieportret is ze niet net als haar zus op ooghoogte met de horizon geplaatst. Haar

---

[museum.be/nl/de-collectie/philip-van-dyk-portret-van-cornelia-jacoba-kemp-van-moermont-vrouwe-van-renaissance-en-moermont-1696-1735-of-1755?artist=van-dyk-philip-1](https://www.koninklijkemuseumvanbrussel.be/nl/de-collectie/philip-van-dyk-portret-van-cornelia-jacoba-kemp-van-moermont-vrouwe-van-renaissance-en-moermont-1696-1735-of-1755?artist=van-dyk-philip-1).

<sup>67</sup> 'Portret van Cornelia Jacoba Kemp (1696-1755)'. Website RKD.

zontje Pieter bevindt zich wat betreft ooghoogte wel op de horizon. Hierdoor wordt de aandacht, middels verschillende beeldende elementen, meer verdeeld over de twee personen op het familieportret.

### 2.3 Fysionomie

Het is nu onmogelijk te achterhalen of de portretten van Martha Catharina en Cornelia Jacoba een goede gelijkenis zijn van de vrouwen. De gelijkenis van de uiterlijke kenmerken, ook wel fysionomie genoemd, is iets waar al vanaf de klassieke oudheid over werd geschreven. De eerste tekst waarin er geschreven wordt over fysionomie is in een tekst van pseudo-Aristoteles, genaamd *De Physiognomonica* uit de derde eeuw voor Christus.<sup>68</sup> Hierin wordt omschreven dat mensen die gelaatstreken hebben die lijken op dieren, vaak ook de innerlijke eigenschappen hebben van het betreffende dier. De ideeën over fysionomie werden uitgewerkt in de zeventiende eeuw, in een periode waarin er veel aandacht kwam voor het individu.<sup>69</sup>

In de vroegmoderne tijd ontwikkelden de ideeën over individuen en karakters. Er werd veel aandacht aan besteed in filosofische traktaten, waarvan een aantal in Nederland werden gepubliceerd. Hoewel er veel over werd geschreven spraken de visies over individualiteit en identiteit elkaar vaak tegen.<sup>70</sup> Personen werden voor het eerst gezien als bezitters van een eigen persoonlijkheid, met unieke karaktereigenschappen. Echter karaktereigenschappen konden ook aangeleerd worden. Er bestonden veel opvoedingstraktaten voor kinderen van de adel, zoals de *Civilitate Morum Puerilium* van Erasmus.<sup>71</sup> Hierin beschrijft hij hoe jonge, adellijke jongens zich horen te gedragen. Hoewel mensen dus unieke karaktereigenschappen hadden, was een karakter of identiteit ook maakbaar tot op een zekere hoogte.

In de vroegmoderne tijd bestond het idee dat het menselijk lichaam ook iemands innerlijk kon laten zien. Zoals Jensen Adams het uitlegt: 'The body revealed the soul that it housed'.<sup>72</sup> Het lichaam was als het ware transparant naar de ziel. Het platonische idee hierachter is vrij simpel. Het lichaam was de fysieke manifestatie van de ziel, die zich in de ideeënwereld bevond. Het fysieke lichaam was imperfect. Voor schilders van portretten zorgde dit voor een zekere uitdaging: ze moesten het uiterlijk van de geportretteerde goed weergeven en diens identiteit of innerlijk laten zien.<sup>73</sup> Echter, het lichaam was imperfect. Mensen hadden fysieke eigenschappen waar ze wellicht

---

<sup>68</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 65.

<sup>69</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 59-60.

<sup>70</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 66.

<sup>71</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 66-68.

<sup>72</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 61.

<sup>73</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 73-73.

niet blij mee waren. Kort gezegd, mensen wilden soms mooier afgebeeld worden dan ze daadwerkelijk waren.

Het spreken over gelijkenis was dus zelfs in de vroegmoderne tijd een subjectief onderwerp. Voor kunstenaars en kunsttheoretici was het een actief onderwerp van discussie. Kunsttheoreticus Gerard de Lairese schrijft ook over gelijkenis in zijn kunsttraktaat *Het groot Schilderboek*.<sup>74</sup> De Lairese stelde dat het schilderen naar de natuur moest gebeuren, maar hij stelde ook dat deze natuur geperfectioneerd moest worden. Een schilderij moest de beschouwer wat leren, maar ook genot opleveren.<sup>75</sup> Dit was ook het geval bij het schilderen van portretten. Gelijkenis en herkenbaarheid waren belangrijk, maar grote littekens of het missen van een oog was niet gewenst om af te beelden.<sup>76</sup> Een persoon moest wel herkenbaar blijven, dus kleine ogen, een grote neus of zwaarlijvigheid werd wel afgebeeld. De Lairese schreef een theorie, schilders paktten het probleem rond gelijkenis natuurlijk allemaal op een andere manier aan.

Hoewel het dus onmogelijk is om na te gaan of de portretten van Martha Catharina en Cornelia Jacoba leken op de daadwerkelijke personen wie zij representeerden, is het wel interessant om te onderzoeken of de portretten op elkaar lijken. Als er sprake is van grote verschillen dan zegt dit wellicht iets over de schilders of de vrouwen zelf. De twee portretten van Martha Catharina Kemp lijken bijvoorbeeld erg op elkaar. Op beide werken heeft het model dunne, boogvormige wenkbrauwen en grote ronde ogen. Ook kenmerkend op beide portretten is de lange neus, met een dunne neusbrug en een bolle neuspunt. De lippen van Martha Catharina zien er op beide portretten ook redelijk gelijk uit. Het is een vrij smalle mond, waarvan de onderlip groter is dan de bovenlip. Niet erg opvallend of karakteristiek.

De portretten van Cornelia Jacoba vertonen daarentegen meer verschillen. Op het portret dat Hendrick van Limborch van haar schilderde heeft ze niet bijzonder karakteristieke uiterlijke kenmerken. Een smalle neus met een bolle neuspunt, een kleine mond en vrij kleine ogen. De smalle neus met de bolle neuspunt en de kleine mond zijn ook terug te vinden in het portret door Philip van Dijk. Op de portretten van Philip van Dijk heeft ze echter grote ogen, die wat verder uit elkaar staan. Ook op het portret van de onbekende schilder heeft ze wat grotere, bolle ogen. Er is een verschil tussen de het portret van Hendrick van Limborch en de rest van de portretten. Hieruit zou geconcludeerd kunnen worden dat Van Limborch Cornelia's uiterlijke kenmerken meer heeft aangepast aan de heersende schoonheidsidealen van haar tijd. Dit gaat dan echter direct ten koste van de gelijkenis tussen Cornelia en haar portret.

---

<sup>74</sup> Zakula, "Reforming Dutch Art: Gerard de Lairese on Morals, Beauty and Class," 88-89. Gelijkenis komt aan bod in: Gérard de Lairese, *Groot Schilderboek*, deel zeven.

<sup>75</sup> Zakula, "Reforming Dutch Art," 10-11.

<sup>76</sup> Zakula, "Reforming Dutch Art," 94-95. En in: Gérard de Lairese, *Groot Schilderboek* (deel zeven, hoofdstuk 2), 12-14.

## 2.4 Tussentijdse conclusie

In dit hoofdstuk is een beeld geschapen van de zelfrepresentatie van Martha en Cornelia Kemp en welke beeldende elementen hiervoor zijn gebruikt. Het is duidelijk geworden dat de zussen zichzelf voornamelijk middels individuele portretten hebben laten representeren. Beide vrouwen hebben één familieportret laten maken. Na een uitgebreide analyse van de schilderijen kan geconstateerd worden dat vooral compositie, kleur en de plaatsing van de vrouwen ten opzichte van de horizon belangrijke beeldende elementen zijn vormen in de portretten van de twee zussen. De vrouwen zijn in al hun portretten centraal binnen de compositie geplaatst. Daarnaast zijn de portretten van de vrouwen erg kleurrijk en is er veel aandacht besteed aan de stofuitdrukking, in het bijzonder aan de stofuitdrukking in de jurken die de vrouwen dragen. De plaatsing van de vrouwen en hun familieleden ten opzichte van de horizon verschillen in de twee familieportretten. In het familieportret van Martha is zij op ooghoogte van de horizon geplaatst, waardoor de beschouwer automatisch naar haar wordt togetrokken. In het familieportret van Cornelia bevindt Pieter zich op ooghoogte met de horizon, waardoor de aandacht meer verdeeld wordt over de twee personen.

Naast de beeldende analyse, is in dit hoofdstuk ook aandacht besteed aan de fysionomie van de twee zussen. Het is onmogelijk om aan te geven of de zussen lijken op hun portretten. Het is wel duidelijk dat de portretten van Martha erg op elkaar lijken wat betreft uiterlijke kenmerken. Dit is minder het geval bij Cornelia. Zij lijkt in het portret dat Hendrick van Limborch van haar maakte niet erg op het portret dat Philip van Dijk van haar maakte in 1736. Van Limborch heeft haar uiterlijke kenmerken wellicht meer aangepast aan de schoonheidsidealen van de eerste helft van de achttiende eeuw. Dit past binnen de ideeën over schoonheid en gelijkenis die onder woorden worden gebracht door kunsttheoreticus Gerard de Lairese. Volgens hem moeten uitgesproken uiterlijke kenmerken wel afgebeeld worden, maar zijn littekens of missende ogen niet wenselijk om af te beelden.

## Iconografie en identiteit

In het vorige hoofdstuk is uitgebreid ingegaan op de beeldaspecten van de portretten van de zussen Kemp. Dit hoofdstuk vormt het laatste puzzelstuk in het beantwoorden van de vraag in hoeverre de zussen Kemp hun portretten hebben ingezet in de vorming van identiteit. In dit hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan portreticonografie: de portretten van de zussen Kemp zullen een grondige iconografische analyse ondergaan. Het is vooral interessant om te achterhalen welke identiteit werd gecreëerd van Martha en Cornelia middels iconografische motieven. In dit hoofdstuk zullen daarom de volgende vragen beantwoord worden. Welke iconografische motieven zijn ingezet in de portretten van de twee zussen? In hoeverre speelden deze iconografische elementen een rol in de vormgeven van de identiteit van de twee zussen?

### 3.1 De familieportretten

Martha Catharina en Cornelia Jacoba Kemp hebben beiden een familieportret laten schilderen tijdens hun leven. Op dit gebied wijken zij af van de portretten die werden geproduceerd voor hun familieleden. In de familie Kemp en Schuylenburch komen geen andere gezinsportretten voor in de eerste helft van de achttiende eeuw. Martha nam het voortouw: in 1724 gaven zij en haar man Cornelis van Schuylenburch aan Philip van Dijk de opdracht om een gezinsportret te maken van zichzelf en hun kinderen (Afb. 3.). Cornelia gaf Philip van Dijk ruim tien jaar later, in 1736, opdracht tot het maken van haar familieportret (Afb. 4.). Zij staat hier alleen met haar enige zoontje op, omdat haar man een jaar eerder al was overleden.<sup>77</sup> Beide gezinnen zijn geplaatst in een parkachtig landschap.

Het positioneren van een familieportret in de openlucht is een inventie die ontstond in de eerste helft van de zeventiende eeuw.<sup>78</sup> In de tweede helft van de zeventiende eeuw kwamen familieportretten in een tuinlandschap steeds vaker voor. Bij deze portretten was vaak ook het landhuis van de familie te zien. Dit moest duidelijk maken dat de geportretteerde familie een welvarende familie was, die zich een buitenhuis kon veroorloven.<sup>79</sup>

Hoewel de gezinsleden Van Schuylenburch ook in een tuin zijn geplaatst, gaat het in hun geval waarschijnlijk niet om een bestaande tuin. De reden om hier aan te twifelen is het feit dat er geen duidelijk bestaand landhuis is afgebeeld. Aan de linkerzijde van het portret van Cornelis en

---

<sup>77</sup> 'Johannes van Schuylenburch (1675-1735)', Website Geneaologie Online.  
<https://www.genealogieonline.nl/genealogie-richard-remme/I316596.php>.

<sup>78</sup> Laarmann, *Families in Beeld: De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, 70.

<sup>79</sup> Laarmann, *Families in Beeld*, 74-75.



Martha is wel een muur te zien. Het is echter niet duidelijk of dit bijvoorbeeld de ommuring is van de tuin, of dat het gaat om een gebouw, laat staan welk gebouw. In dit familieportret gaat het in ieder geval niet om een tuin in Nederland, gezien de bergpartij op de achtergrond. De familie Van Schuylenburch had wel degelijk een paar buitenhuizen, maar niet in het buitenland.<sup>80</sup>

Dat het gaat om een tuin in het bezit van de familie Van Schuylenburch is dus niet aannemelijk. Mede door de tuinvazen en het kanaal op de achtergrond in de tuin lijkt het geheel iets weg te hebben van de tuinen van Versailles waar vergelijkbare manshoge vazen en rechte kanalen zijn te vinden (Afb. 14.). Het zou kunnen dat Philip van Dijk zijn ontwerp gebaseerd heeft op deze tuinen. Echter, zelfs met deze vergelijking is het niet aannemelijk dat Philip van Dijk de personen daadwerkelijk in de tuinen van Versailles heeft geplaatst, gezien de bergen op de achtergrond. Versailles wordt namelijk gekenmerkt door een vrij vlak landschap. Er kan dus geconstateerd worden dat Cornelis, Martha en hun kinderen in een gefantaseerd landschap zijn geplaatst.

Er zijn meer familieportretten van Philip van Dijk gepositioneerd in een tuinlandschap. Het familieportret van Cornelia Jacoba Kemp en haar zoon Pieter van Schuylenburch is ook in een parkachtige omgeving gesitueerd. Het tuinlandschap in hun portret bevat echter te weinig details om naar een specifieke locatie te wijzen. Er zijn geen verwijzingen naar gebouwen of zoals in het familieportret van Martha, naar een kanaal, die inspiratie door een specifieke locatie verraden. Beide soorten achtergronden vormen geen uitzondering binnen het oeuvre van Philip van Dijk. Hij schilderde meer portretten tegen een weinig gedetailleerde tuinachtergrond, zoals het *Portret van Justina Johanna Ramskrammer* (Afb. 15.). Ook de portretten tegen een meer gedetailleerde achtergrond komen vaker voor, zoals het *Familieportret van Nicolaas Steengracht, Anna Maria Spiering, Johan Steengracht, Cecilia Maria Steengracht en Adriaan Steengracht* (Afb. 16.).

Er zijn meer overeenkomsten tussen de portretten dan alleen het tuinlandschap. Naast het weelderige groen zijn in de familieportretten van de twee zussen tuinvazen afgebeeld, een classicistische element dat in meer portretten van Philip van Dijk terugkomt.<sup>81</sup> Er is helaas niet te achterhalen welke figuren precies op de vaas zijn afgebeeld. De tuinvazen hebben de vorm van decoratieve urnen, zoals de laat Hellenistische *Kylix of Borghese Vaas* in Museum het Louvre, in Parijs (Afb. 17.).<sup>82</sup> Deze vazen waren erg geliefd bij de Romeinen, zij decoreerden hier al hun tuinen mee. De vaas werd samen met twee andere sculpturen in 1566 ontdekt in Rome en werd toen erg populair

---

<sup>80</sup> Buitenhuizen: De familie Hoffer en Kemp hadden een buitenhuis in Zonnemaire, genaamd de Bommenede. De familie Van Schuylenburch had een buitenhuis genaamd Westcamp.

<sup>81</sup> Een aantal voorbeelden van portretten met een marmeren tuinvaas van Philip van Dijk: *Het portret van Justina Johanna Ramskrammer* uit 1734, in de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam, *Het portret van Johanna Jacoba Campen* uit 1734, in de collectie van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed en *Het portret van Anthony van der Heim* uit 1725, in het Haags Historisch Museum.

<sup>82</sup> 'Kylix, also known as the "Borghese Vase"'. Website Museum het Louvre.

als tuindecoratie. In de tuinen van Versailles zijn bijvoorbeeld veel van dit soort vazen te vinden, onder andere als decoratieve elementen in de fontein van de Griekse godin Leto. Ook in de tuinen van Paleis het Loo komen dergelijke tuinvazen voor (Afb. 18.). Gezien het feit dat deze vazen in meerdere portretten voorkomen en niet specifiek verbonden lijken te zijn aan één locatie, kan er vanuit worden gegaan dat de geportretteerden door middel van de vazen wilden benadrukken dat hun herkomst levenswandel aansloten bij klassieke esthetische en levensbeschouwelijke idealen.

In het familieportret van Martha en Cornelis is ook een donkere schim te herkennen, links achter de pilaar. In eerste instantie lijkt er een persoon te staan. Echter op het *Familieportret van Sybilla Volkera Sadelijn, Sybilla Volkera Sichterman en Christina Elisabeth Sichterman* staat op de achtergrond een standbeeld, dat voor eenzelfde schim zorgt als op het familieportret van Martha en Cornelis (Afb. 19.). Op het familieportret van Sybilla Volkera Sadelijn en haar dochters, staat het standbeeld in het licht waardoor het duidelijker als een standbeeld herkenbaar is. In beide portretten zou het om hetzelfde standbeeld kunnen gaan. Op het familieportret van Martha en Cornelis is duidelijk een gebogen arm te zien die iets omhoog houdt. In het geval van het familieportret van Martha en Cornelis is het standbeeld van de achterkant afgebeeld.

Een element dat ook in het oog springt is de fruitmand die op tafel staat, waar Antonetta van Schuylenburch een vrucht van pakt. Op de schaal liggen enkele trossen druiven, zowel witte als rode, en er liggen perziken. Binnen de iconografie wordt over de betekenis van druiven in vroegmoderne portretten gespeculeerd.<sup>83</sup> Afhankelijk van de manier waarop de druiventrossen werden vastgehouden kon dit verwijzen naar een maagdelijke vrouw óf een vrouw van lichte zeden volgens de studie van de Jongh, die zijn onderzoek baseerde op enkele emblemen van Jacob Cats. Bedaux waarschuwt in zijn eigen artikel echter voor het toepassen van deze betekenis op alle druiventrossen in portretten.<sup>84</sup>

Aangezien de druiven een decoratieve rol hebben in het familieportret en het portret verder geen morele boodschappen bevat, is het aannemelijker dat de fruitmand met druiven en perziken in het familieportret een algemenere betekenis heeft als vruchtbaarheid. In de loop van de zeventiende eeuw kreeg de fruitmand al deze betekenis in familieportretten en ook in dit familieportret ligt een dergelijke betekenis voor de hand.<sup>85</sup> In dit geval is het een constatering van een feit: Cornelis en Martha hebben immers drie kinderen gekregen. Wellicht vormt het ook een wens voor een vruchtbare toekomst. Een wens die helaas niet in vervulling zal raken, Martha sterft al in 1729, vijf jaar nadat het portret is geschilderd.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Bedaux, "Fruit and Fertility: Fruit Symbolism in Netherlandish Portraiture of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," 154-155.

<sup>84</sup> Bedaux, "Fruit and Fertility," 154-156.

<sup>85</sup> Ibidem, 162.

<sup>86</sup> 'Martha Catharina Kemp, vrouwe van Bommenede (1694-1729)', Website Genealogie Online.

De fruitmand is geplaatst op een tapijt dat in de omschrijving van het RKD omschreven wordt als Oosters.<sup>87</sup> Oosterse tapijten komen al sinds de veertiende eeuw voor op Italiaanse schilderijen en worden in de zeventiende eeuw ook populair op Nederlandse schilderijen.<sup>88</sup> Oosterse tapijten waren een echt luxeproduct dat alleen in de huizen van rijke mensen te vinden was. Hoewel het gaat om tapijten, werden ze zelden gebruikt als vloerkleed. Vaker lagen ze over kisten gedrapeerd of waren ze te vinden op tafels.<sup>89</sup> In het geval van het familieportret van Cornelis en Martha geldt dit laatste. In de achttiende eeuw werden tapijten wel steeds vaker gebruikt op de vloer, waardoor veel tapijten sleten en er nu nog maar weinig oude Oosterse tapijten over zijn in Nederland.<sup>90</sup>

In de negentiende eeuw begon, als onderdeel van kunstgeschiedenis, het onderzoek naar Oosterse tapijten. Het onderzoek naar de plaats van herkomst en de datering van de tapijten werd al vanaf het begin middels schilderijen uitgevoerd. Echter, tapijten op schilderijen zijn niet altijd een betrouwbare bron. Schilders van portretten konden de patronen op tapijten ook zelf hebben bedacht.<sup>91</sup> Daarnaast hoeft het afgebeelde tapijt niet per se een Oosters tapijt te zijn. Vanaf de zestiende en de zeventiende eeuw werden ook in Europese landen tapijten geproduceerd.<sup>92</sup> Niet alleen in Spanje en Engeland ontstond een bloeiende tapijtindustrie, ook in Frankrijk werd op initiatief van Koning Hendrik IV de tapijtproductie opgezet.<sup>93</sup>

Het tapijt op het familieportret van Martha Catharina heeft voornamelijk blauwe en groene ornamenten met enkele rode details (Afb. 20.). Het kleed heeft een rode rand die versierd is met ornamenten. In de publicatie *Carpets and their datings* van Onno Ydema kan geen vergelijkbaar materiaal gevonden worden voor het tapijt uit het familieportret van Martha. De kleur, de hoeveelheid ornamenten en de vorm van de ornamenten op het tapijt geschilderd door Philip van Dijk komen niet overeen met de tapijten die worden omschreven in de hierboven genoemde publicatie. Het is mogelijk dat in het familieportret een Europees tapijt is afgebeeld in plaats van een Oosters tapijt. Zo staan op veel Franse Savonnerie-tapijten accanthuspatronen die ook op het tapijt in het portret lijken te staan (Afb. 21.).<sup>94</sup> Er is echter nog geen vergelijkbaar tapijt gevonden. Philip van Dijk schilderde vaker tapijten in zijn familieportretten, wellicht is dit het nader onderzoeken waard.<sup>95</sup>

---

<sup>87</sup> 'Portret van Cornelis van Schuylenburch (1683-1763) met zijn vrouw en drie kinderen'. Website RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelis+van+Schuylenburch&start=0>.

<sup>88</sup> Ydema, *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings 1540-1700*, 7.

<sup>89</sup> Ydema, *Carpets and their Datings*, 7-10.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ydema, *Carpets and their Datings*, 8.

<sup>92</sup> Goswami, *Advances in Carpet Manufacture*, 228-229.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Burchard, *Savonnerie Reviewed*, 3-5.

<sup>95</sup> Philip van Dijk schilderde ook een "Oosters" tapijt in het *Portret van Isaac Parker, Justina Johanna Ramskrammer en Willem Alexander Parker*, in het Rijksmuseum in Amsterdam. Er komt ook een "Oosters"

De hoeveelheid dieren in de familieportretten van Martha en Cornelia zijn ook opvallend. De familie van Cornelis en Martha wordt vergezeld door twee honden en een vogel in een vogelkooitje. De oudste zoon van het gezin, Willem, speelt met een van de honden. Willem heeft een koekje in zijn hand, waar de hond nieuwsgierig op af komt. Het andere hondje is bijzonder klein en zit bij Martha op schoot. Dieren, en zeker honden, zijn geen uitzondering op (familie)portretten. Echter, op weinig andere familieportretten van Philip van Dijk komt een huisdier voor, laat staan het meervoud.<sup>96</sup> De honden staan, zeker in de context van een familieportret, symbool voor echtelijke trouw.<sup>97</sup> Naast trouw komt in het portret ook een zekere liefde voor huisdieren naar voren. Het gezin hield ongetwijfeld van dieren en wilden ook als dierenliefhebbers afgebeeld worden.

Op het portret van Cornelia en haar zoontje Pieter is ook een hond afgebeeld. Hij springt op tegen de knieën van de zittende Cornelia en wordt door Pieter aangehaald. Door Pieters aandacht voor het hondje lijkt ook dit gezin te bestaan uit dierenliefhebbers. In dit portret, in tegenstelling tot het familieportret van Cornelis en Martha, is meer aandacht besteed aan bloemen. De pioenrozen achter Cornelia voorzien de tuin van wat kleur. Op Cornelia's schoot liggen een paar witte rozen en ook in haar linkerhand heeft Cornelia bloemen vast. Deze zijn lastig te herkennen, de kleine gele bloem zou een gele iris kunnen zijn en de rode bloem een klapproos. De grotere gele bloem is niet gedetailleerd genoeg geschilderd om te kunnen herkennen. In de klassieke oudheid werd de roos toegekend aan Venus, vanwege zijn schoonheid en zoete geur. In de christelijke traditie wordt de roos in verband gebracht met Maria en de witte roos met reinheid.<sup>98</sup> Ook de iris wordt oorspronkelijk in verband gebracht met Maria.<sup>99</sup> Het is mogelijk dat Cornelia met deze bloemen is afgebeeld om haar te associëren met de aan Maria toegekende kwaliteiten van schoonheid en reinheid.

Op het familieportret van Martha en Cornelis is ook een fruitschaal afgebeeld. Gezien de witte kleur, de blauwe decoratie en de dunne wand is het waarschijnlijk een porseleinen fruitschaal, of de Nederlandse versie ervan, Delfts Blauw. Het vormt een klein detail van het familieportret, waardoor ook de details van de decoratie lastig te achterhalen zijn. Wel zijn nog net twee palmbomen zichtbaar op de schaal. Het afbeelden van de porseleinen schaal, of het Nederlandse Delfts Blauw, is een uiting van de fascinatie van de Nederlandse samenleving over het materiaal en de Chinese cultuur, waar het oorspronkelijk werd geproduceerd.<sup>100</sup> Nederlanders waren nieuwsgierig

---

tapijt voor op Het *Groepsportret van de Regentessen en de binnenmoeder van het Spin- & Nieuwe Werkhuis te Amsterdam* dat Philip van Dijk schilderde met Arnold Boonen, in de collectie van het Amsterdam Museum.

<sup>96</sup> Op het *Dubbelportret van Chatharina van der Waeyen met een kind*, in de collectie van het Haags Historisch Museum, uit 1724 staat één hondje. Ook op het *Portret van de familie Freisheim, met een bediende*, uit de collectie van het Centraal Museum in Utrecht, dat tussen 1695 en 1753 werd geschilderd door Van Dijk staat een hondje afgebeeld.

<sup>97</sup> Hall, *Hall's Iconografisch Handboek: Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, 145.

<sup>98</sup> Hall, *Hall's Iconografisch Handboek*, 299-300.

<sup>99</sup> Hall, *Hall's Iconografisch Handboek*, 155.

<sup>100</sup> Weststeijn, "Cultural Reflections on Porcelain in the Seventeenth-Century Netherlands," 213-214.

naar het vervaardigingsproces van de porseleinen borden en schalen en Nederlandse schilders waren met name gefascineerd door het bijna doorzichtige en glanzende oppervlak.<sup>101</sup> De porseleinen schalen werden geassocieerd met de Chinese medicijnkunde en over het algemeen met deze vergevorderde cultuur aan de andere kant van de wereld.

Porselein werd in grote hoeveelheden naar Nederland geëxporteerd door de VOC. Er bevond zich zoveel porselein in Nederland, en in een hele brede gradatie van kwaliteit, dat bijna elk huishouden wel porselein, of de Nederlandse vorm ervan in huis had.<sup>102</sup> De porseleinen schaal op het familieportret van Martha en Cornelis kan dus niet zozeer worden geïnterpreteerd als een luxegoed. Het afbeelden van porselein kan in de context worden geplaatst van de Nederlandse fascinatie met deze mysterieuze overzeese cultuur en het commerciële succes van de VOC. Daarnaast zal het voor een succesvolle schilder als Philip van Dijk zeker een uitdaging zijn geweest om dit materiaal weer te geven.

Het is echter opvallend dat deze uiting van het commerciële succes van de VOC te vinden is op het familieportret van Martha en Cornelis en niet op het familieportret van Cornelia en haar zoon Pieter. Het was namelijk Cornelia's man, Johannes, die bewindhebber was van de VOC in Amsterdam.<sup>103</sup> Het porselein, of het Delfts Blauw, kan in het familieportret van Martha en Cornelis ook in verband worden gebracht met de familie Van Oranje. Leden van de Stadhoudelijke familie, vooral de vrouwen, waren fervente verzamelaars van het Chinese porselein.<sup>104</sup> Het verzamelen van porselein begon met Amalia van Solms, die het gebruik doorgaf aan haar dochters en andere vrouwelijke familieleden. Het porselein werd het teken van de Nederlandse Oranje-dynastie.<sup>105</sup> Aan het einde van de zeventiende-eeuw kon een porselein-kabinet niet meer ontbreken in het appartement van een Oranje-prinses, maar ook van adellijke paleizen in de rest van Europa.<sup>106</sup> De Oranjes zorgden hierdoor ook voor een toenemende populariteit van het Nederlandse Delfts Blauw. Zelfs als de schaal op het portret van Martha en Cornelis Delfts Blauw is en geen Chinees porselein, kan het object in verband worden gebracht met de Oranjes.

Het is duidelijk, op basis van de hierboven gemaakte analyse, dat de familieportretten door Philip van Dijk iconografisch redelijk ingewikkelde portretten zijn. Tijdens de analyse is natuurlijk veel gelet op de details, maar het is nodig om een stap terug te nemen en de schilderijen van een afstand

---

<sup>101</sup> Weststeijn, "Cultural Reflections on Porcelain," 216-222.

<sup>102</sup> Weststeijn, "Cultural Reflections on Porcelain," 213.

<sup>103</sup> 'Portret van Joan van Schuylenburch'. Website RKD.

<https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Joan+van+Schuylenburch&start=0>.

<sup>104</sup> Bischoff, "Women Collectors and the Rise of the Porcelain Cabinet," 171.

<sup>105</sup> Bischoff, "Women Collectors," 181. De Oranjes maakten dankbaar gebruik van de toenemende populariteit van dit product. Door de VOC in Nederland hadden zij het porselein direct tot hun beschikking. Zij zetten het porselein in om hun adellijke en zelfs vorstelijke identiteit te bevestigen, ondanks het feit dat zij maar beperkte politieke macht hadden in vergelijking met soevereinen in omliggende landen.

<sup>106</sup> Bischoff, "Women Collectors," 175.

te bekijken om tot een uitspraak te komen over de iconografische elementen die hebben bijgedragen aan de rollen die de zussen in hun portretten spelen.

### 3.2 Philip van Dijk en de iconografie van zijn familieportretten

In zijn familieportretten maakt Philip van Dijk gebruik van een standaard repertoire van iconografische elementen. De fruitmand, het “Oosterse” tapijt, het tuinlandschap en de tuinvazen zijn allemaal elementen die hij vaker gebruikt in zijn familieportretten.<sup>107</sup> Deze elementen zeggen daarom net zoveel over de identiteit van de gezinnen, als over de opvattingen van Philip van Dijk over schilder- en portretkunst.

De artistieke overtuigingen van Philip van Dijk werden volgens wetenschapper J.W. Niemeijer duidelijk geïnspireerd door het kunsttraktaat van Gerard de Lairese.<sup>108</sup> De lichte en zwierige bewegingen van de afgebeelde figuren zouden dit duidelijk maken. De voorkeur voor de klassieke oudheid, die binnen de kunstzinnige overtuigingen van De Lairese zo belangrijk is, wordt in de portretten van Philip van Dijk bijvoorbeeld ook duidelijk middels de klassieke tuinvazen.<sup>109</sup> Daarnaast is De Lairese ervan overtuigd dat schilders naar de natuur moeten werken, maar de realiteit moeten overtreffen.

Dit streven is te herkennen in de portretten van Philip van Dijk.<sup>110</sup> De kunstschilder verenigt in zijn portretten namelijk verschillende genres. Zo besteedt hij veel aandacht aan het landschap en schildert hij een fruitstillevens in het familieportret van Martha. Hij laat ook zijn vakkundigheid zien door dieren te schilderen en wedijvert zelfs met de beeldhouwkunst door marmeren tuinvazen te schilderen. De competitie tussen schilderkunst en beeldhouwkunst werd in 1546 onder woorden gebracht door Benedetto Varchi, een Italiaanse schrijver. Hij vroeg verschillende schilders en beeldhouwers welk van de twee kunstvormen het beste was en of zij hun standpunt konden onderbouwen.<sup>111</sup> Hierdoor ontstond er een bijzonder interessant geschreven debat over de eigenschappen van schilder- en beeldhouwkunst. Varchi ontwikkelde zelf de theorie dat beide kunstvormen via verschillende wegen naar hetzelfde doel streven. Het zijn als het ware twee kanten van dezelfde munt.<sup>112</sup> Als gevolg van dit debat werden er verschillende kunstwerken gemaakt, zowel

---

<sup>107</sup> Voorbeelden van dergelijke portretten zijn: Philip van Dijk, *Familieportret van Nicolaas Steengracht, Anna Maria Spiering en hun drie kinderen*, in Kasteel Duivenvoorde (Afb. 16.); Philip van Dijk, *Portret van de familie Freisheim, met een bediende*, uit de collectie van het Centraal Museum in Utrecht; Philip van Dijk, *Familieportret van Sybilla Volkera Sadelijn, Sybilla Volkera Sichterman en Christina Elisabeth Sichterman*, in de collectie van het Groninger Museum (Afb. 19.); Philip van Dijk *Portret van Isaac Parker, Justina Johanna Ramskrammer en Willem Alexander Parker*, in het Rijksmuseum in Amsterdam.

<sup>108</sup> Niemeijer, “Een vroeg-achttiende-eeuws Conversatiestuk,” 249.

<sup>109</sup> Zakula, *Reforming Dutch Art*, 8-9. En in: De Lairese, *Groot Schilderboek* (deel 7, hoofdstuk 2), 11-12.

<sup>110</sup> Zakula, *Reforming Dutch Art*, 10. En in: De Lairese, *Groot Schilderboek* (deel 7, hoofdstuk 2), 11-12.

<sup>111</sup> Hecht, “The paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment,” 125.

<sup>112</sup> Ibidem.

schilderijen als sculpturen, die trachtten de andere kunstvorm te overtreffen. Naar aanleiding van zijn portretten lijkt hij aan te willen geven dat de schilderkunst de betere kunstvorm is. Of Philip van Dijk de mening van Varchi deelde of zijn eigen kunstvorm het beste vond is echter niet te achterhalen. Zijn portretten vallen zeker te plaatsen tussen de andere kunstwerken die werden geproduceerd naar aanleiding van dit debat.

Binnen de schilderkunst bestond er een hiërarchie van de genres en portretten stond vrij onderaan de artistieke ladder. Het hoogste genre binnen de schilderkunst was het historiestuk. Dit was ook het geval in de classicistische kunsttheorie van Gerard de Lairese.<sup>113</sup> Het is interessant dat Philip van Dijk zo veel verschillende elementen verenigd in zijn portretten, haast alsof hij de portretkunst binnen deze hiërarchie wil verheffen. Philip van Dijk is ongetwijfeld een interessante portretschilder, waar meer onderzoek naar gedaan kan worden.

### 3.3 Het *Portrait Historié* van Cornelia Kemp

Van Cornelia Jacoba Kemp is één portret geschilderd door een onbekende kunstenaar (Afb. 5.). Op dit portret, dat alleen bekend is van een slechte zwart-wit foto, lijkt Cornelia een witte jurk te dragen. Ze heeft een herdersstaf vast, draagt een pijlenkoker en wordt vergezeld door een hond. Waarom heeft zij zich met deze attributen laten afbeelden?

Voordat wat dieper in kan worden gegaan op het portret zelf, is het interessant om stil te staan bij de termen *portrait historié* en *pastoraal portret*. Een *portrait historié* is niet direct vertaald een portret van een historisch figuur. Bij een *portrait historié* gaat het om een persoon die zich heeft laten afbeelden als iets of iemand anders. Het gaat vaak om een portret van een persoon die zich voordoet als een Bijbels, mythologisch of legendarisch figuur.<sup>114</sup> Een *portrait historié* heeft zijn oorsprong altijd liggen in een geschreven bron. Dit is wat anders dan portretten van personen die zich hebben laten portretteren in ouderwetse kledij, waar naar verwezen wordt als *portraits à l'antique*.<sup>115</sup>

Het pastorale portret is een voorbeeld van een *portraite historié*. Het zijn portretten van personen die worden afgebeeld als figuren uit bekende herdersverhalen. De traditie van herdersverhalen en –toneelstukken is al erg oud. De vroegste voorbeelden komen uit de klassieke oudheid: de *Eclogae* en de *Bucolica* van Vergilius en de *Idyllen* van Theocritus.<sup>116</sup> Het zijn vaak romantische en moralistische verhalen die zich afspelen in het land Arcadië. In de zestiende eeuw vormen deze gedichten een inspiratiebron voor herdersverhalen en –toneelstukken.<sup>117</sup> Een bekend

---

<sup>113</sup> Zakula, *Reforming Dutch Art*, 7-8.

<sup>114</sup> Koldewey, Van leeuwen en Manuth, "Introduction," 5.

<sup>115</sup> Koldewey, Van leeuwen en Manuth, "Introduction," 6.

<sup>116</sup> Meyere, Luijten en Van Den Brink, *Het gedroomde land*, 17.

<sup>117</sup> Ibidem.

voorbeeld is het toneelstuk *Aminta* van de Italiaanse schrijver Torquato Tasso. Maar ook de *Pastor Fido* werd bijzonder populair in de Nederlandse Republiek. Dit was een pastoraal toneelstuk dat in 1589 in werd geschreven door de Italiaanse schrijver Battista Guarini, en voor het eerst in 1596 werd opgevoerd.<sup>118</sup>

Het is duidelijk dat Cornelia een rol aanneemt in haar portret, niet alleen de attributen verraden dat, maar ook haar japon. De japon heeft een bijzonder laag decolleté. Hoewel zij in haar familieportret en individuele portret ook een jurk draagt met een laag decolleté, zou deze japon voor Cornelia onbeschaafd zijn om te dragen. Omdat Cornelia in dit portret een rol speelt is het toegestaan, het is immers niet zij die haar borst bijna ontbloot, maar het personage dat zij speelt.

De keuze van kleding in portretten is nooit een kwestie van toeval. Dat maakt E.S. Gordenker duidelijk in haar artikel *The Rhetoric of Dress in Seventeenth Century Dutch and Flemish Portraiture*. Gordenker stelt dat “*The choice of dress (...) amplified the subject matter, contributed to the composition, and could be a vehicle for the expression of an artist’s individual style*”. Kortom, de keuze van kledingstukken is van essentieel belang voor de betekenis van een *portrait historié*, maar ook voor portretten in het algemeen. Een voorbeeld dat op dit punt vergelijkbaar is met het *portrait historié* van Cornelia Kemp is het *Portret van Sophia Hedwig van Brunswijk-Wolfenbüttel, met haar zonen Hendrik Casimir I, Frederik Hendrik en Maurits* (Afb. 22.). Buiten de allegorische context om was de ontblote borst van een vrouw niet aanvaardbaar. De enige reden om een vrouw af te beelden met een ontblote borst, was als zij haar kind voedde.<sup>119</sup> Als Caritas stelt Sophia Hedwig deze zorgzaamheid en voedzaamheid voor, mede door haar ontblote borst. De rol die Sophia Hedwig speelt is anders dan die van Cornelia. Toch geeft in beide gevallen de kleding van de vrouwen aan dat zij een rol spelen.

De grote vraag is of Cornelia één van de figuren uit een pastoraal gedicht voorstelt of toch iemand anders. Op de site van het RKD staat vermeld dat Cornelia op dit portret als Diana is afgebeeld, de romeinse godin van de jacht. Al in de klassieke oudheid lieten soevereinen zich portretteren als goden of godinnen om te laten zien dat hun autoriteit was geïnspireerd door het goddelijke.<sup>120</sup> De persoon die werd geportretteerd werden de kwaliteiten toegedicht die altijd werden toegeschreven aan de god, in wiens gelijkenis ze zich lieten portretteren.<sup>121</sup>

Het is bekend dat dames van adel zich later, in de zeventiende eeuw, ook graag als Diana lieten portretteren. Een paar voorbeelden zijn het *portret van prinses Louise Hollandine van de Palts (1622 – 1709) als Diana* geschilderd door Gerard van Honthorst, het *Portret van een jonge vrouw als*

---

<sup>118</sup> Van Gelder, “Pastor Fido-voorstellingen,” 227-229.

<sup>119</sup> Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, 113-114.

<sup>120</sup> Mols, Moormann en Hekster, *From Phidias to Constantine*, 19.

<sup>121</sup> *Ibidem*.



*Diana* van Ferdinand Bol en het *Portret van Amalia van Solms en Charlotte de la Tremoille als Diana en Ceres* ook geschilderd door Gerard van Honthorst. Alle drie de vrouwen dragen een pijl en boog en worden vergezeld door een jachthond (Afb. 23 en 24.). Echter, geen van deze vrouwen draagt een herdersstaf. Waar komt dan de herdersstaf in het portret van Cornelia Jacoba Kemp vandaan?

De pastorale gedichten uit de klassieke oudheid en de recentere Italiaanse pastorale gedichten en toneelstukken inspireerden ook Nederlandse schrijvers. Zo schreef Pieter Corneliszoon Hooft in 1605 het toneelstuk *Granida*, dat overigens pas in 1615 werd uitgegeven.<sup>122</sup> Dit toneelstuk gaat over de Perzische prinses Granida, die verliefd wordt op de simpele herder Daifilo. In dit toneelstuk gaat het vooral om het verschil tussen het rijke leven van Granida en het simpele leven van Daifilo. Uiteindelijk verkiest Granida het simpele leven boven het rijke leven, samen met haar geliefde Daifilo.<sup>123</sup> In het toneelstuk wordt niet uitgebreid stilgestaan bij de attributen van Granida, maar ze was tijdens haar ontmoeting met Daifilo in eerste instantie “op de jacht afgedwaelt van haren sleep”.<sup>124</sup>

Het moment dat Granida en Daifilo elkaar ontmoeten is vaak afgebeeld in de Nederlandse schilderkunst. Hoewel de attributen van Granida dus niet worden omschreven, wordt Granida in veel schilderijen met een pijl en boog afgebeeld. Granida heeft in veel gevallen de boog vast en de herdersstaf wordt meestal vastgehouden door Daifilo (Afb. 25 en 26). Deze unieke combinatie van attributen is ook te vinden in het *portrait historié* van Cornelia Kemp. Zij zou dus ook als Granida afgebeeld kunnen zijn, in plaats van Diana.

Hoewel Granida wat betreft attributen een mogelijkheid is, is het aannemelijker dat Cornelia zich als Diana heeft laten afbeelden. Dit is aannemelijker omdat ook vrouwen uit de Stadhoudelijke en Koninklijke familie als Diana hebben laten afbeelden. Dit is overigens niet het enige aspect waarin de zussen Kemp de familie Van Oranje volgen in hun beeldende keuzes. De zussen hebben zich beiden laten portretteren door Philip van Dijk, die ook portretten schilderde van Stadhouders Willem IV van Oranje-Nassau en Anna van Hannover (Afb. 13.). In Martha's familieportret is waarschijnlijk een porseleinen schaal afgebeeld, wat onderdeel was van de Oranje-iconografie. Het zou zelfs geopperd kunnen worden dat Martha zich in een bruin/oranje jurk heeft laten portretteren om aan te geven een Oranjegezinde te zijn. Door zich als Diana af te beelden bevestigde Cornelia dat ze een Oranjegezinde was.

---

<sup>122</sup> Hooft, *Granida*, 1.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Hooft, *Granida*, 28.

### 3.4 De Individuele portretten van Martha en Cornelia

De individuele portretten van Martha Catharina en Cornelia Jacoba zijn door het gebrek aan attributen en een definieerbare achtergrond in eerste instantie lastig te interpreteren middels een iconografische invalshoek. In deze paragraaf zal getracht worden de portretten toch te plaatsen binnen de iconografische portrettradities. Bijvoorbeeld op het gebied van kleding, kleur en houding kunnen de portretten nader onderzocht worden.

In het vorige hoofdstuk is al geschreven over de kleding die de vrouwen dragen. Vooral in de keuze van de kleuren die de zussen dragen komt een interessant onderscheid naar voren. Op de familieportretten en individuele portretten heeft Martha vooral warme kleuren aan (Afb. 1 en 3.). Cornelia draagt op deze schilderijen wit en blauw, voornamelijk koele kleuren (Afb. 2, 4 en 5.). Verschillende vroegmoderne kunsttheoretici hebben geschreven over de iconografische betekenis van kleuren, zoals Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten en Cesare Ripa.<sup>125</sup> Hoewel niet alle kleuren door de theoretici eenzelfde betekenis toegeschreven krijgen, zijn er wel degelijk overeenkomsten tussen hun toeschrijvingen.

Het is niet zo dat de betekenis van de kleuren die de zussen dragen als een optelsom een boodschap bevatten die de zussen willen overdragen. Het is echter wel mogelijk dat de zussen voorkeuren hadden voor kleuren, omdat zij die associeerden met bepaalde karaktereigenschappen. Cornelia wordt voornamelijk in wit en blauw geportretteerd. Wit wordt door Van Hoogstraten omschreven als de kleur van onschuld, puurheid en waarheid. Blauw wordt door Van Mander en Van Hoogstraten omschreven als de kleur van trouw en kennis.<sup>126</sup> Het is erg goed mogelijk dat Cornelia graag geassocieerd wilde worden met eigenschappen als puurheid, trouw en kennis of intelligentie.

Martha draagt in haar portretten veel meer warme kleuren, zoals rood, bruin en paars. Rood wordt door Van Mander en Van Hoogstraten geassocieerd met moed en kracht.<sup>127</sup> De kleuren van de jurken die Martha draagt zijn wat lastiger te plaatsen. In haar familieportret draagt Martha een wijnrode jurk, die paars genoemd zou kunnen worden. Paars staat volgens Van Mander voor vriendelijkheid van God en medemens en heeft dus meer een religieuze betekenis.<sup>128</sup> In haar individuele portret draagt Martha een jurk die omschreven kan worden als bruin, oranje of goudkleurig. Goud wordt door zowel Van Mander als Van Hoogstraten omschreven als een goddelijke kleur en de kleur van de zon.<sup>129</sup> Bruin is een wat lastigere kleur om te plaatsen. Er is een

---

<sup>125</sup> Wheelock, "Colour Symbolism in Seventeenth Century Dutch Painting," 100.

<sup>126</sup> Wheelock, "Colour Symbolism," 103. De betekenis van wit wordt omschreven in: Van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst; Anders de Zichtbaere Werelt*, 220. De betekenis van blauw wordt omschreven in: Van Hoogstraten, *Inleyding*, 221. En: Van Mander, *Het schilderboeck*, fol. 54v (Hoofdstuk 14, vers 24).

<sup>127</sup> Van Hoogstraten, *Inleyding*, 221. En: Van Mander, *Het schilderboeck*, fol. 54v (Hoofdstuk 14, vers 24).

<sup>128</sup> Wheelock, "Colour Symbolism," 101. En: Van Mander, *Het schilderboeck*, fol. 54v (Hoofdstuk 14, vers 24).

<sup>129</sup> Van Hoogstraten, *Inleyding*, 220. En: Van Mander, *Het schilderboeck*, fol. 53r (Hoofdstuk 14, vers 9).

kleurenschema bekend, gemaakt door een stiefzus en -broer van Gerard ter Borch, waar Ter Borch zelf ook gebruik van zou hebben gemaakt. In dit schema, waarin kleuren een symbolische betekenis toegekend krijgen, wordt bruin omschreven als de kleur van discretie, voorzichtigheid en waarheid.<sup>130</sup> De kleur van Martha's japon kan ook omschreven worden als oranje, in welk geval de kleur een verwijzing zou kunnen zijn naar de Stadhoudelijke familie Van Oranje. Er kunnen verschillende betekenissen worden toegekend aan de kleuren die Martha draagt.

Van Cornelia Kemp zijn nog twee portretten bekend, die in de hierboven genoemde analyse van kleuren niet mee genomen kunnen worden. De portretten zijn alleen bekend van afbeeldingen, die alleen in zwart-wit beschikbaar zijn. Op basis van deze afbeeldingen kan wel geconstateerd worden dat Cornelia, op het *portrait historié*, een lichte jurk draagt.<sup>131</sup> Dit lijkt aan te sluiten bij de lichte kleuren waarin zij eerder is geportretteerd. Op haar andere portret, dat in het Museum van Schone Kunsten in Brussel aanwezig is, lijkt Cornelia echter de jurk te dragen die Martha in haar familieportret draagt (Afb. 6.).<sup>132</sup> De japon heeft in ieder geval dezelfde vorm, het diepe decolleté met sluiting en de wijde mouwen. Door de donkergrijze kleur op de afbeelding kan het heel goed zijn dat Cornelia op dit laatste portret de wijnrode jurk draagt van haar zus. Hoewel de vrouwen wel degelijk verschillende kleuren dragen, is het dus niet zo dat zij in al hun portretten dezelfde kleuren dragen.

De twee zussen, en hun broer Pieter, zijn geschilderd in de periode 1710 – 1720, als toevoegingen aan de bestaande serie familieportretten die de familie Kemp in 1693 liet schilderen door Jan van Haensbergen. De portretten van Van Limborch zijn op dezelfde manier vormgegeven als de eerdere serie door Van Haensbergen.<sup>133</sup> Zowel de portretten van Van Haensbergen en die van Van Limborch zijn ongeveer 55 centimeter hoog en 45 centimeter breed. Daarnaast zijn de personen geplaatst tegen eenzelfde donkergrijze achtergrond en hebben de schilderijen dezelfde ovale vorm.

Van de twee vrouwen zijn geen kinderportretten geschilderd, en kinderportretten komen verder in de serie ook niet voor. De vrouwen werden dus geschilderd op het moment dat ze volwassen waren en op huwbare leeftijd. Anders gezegd, ze waren volwaardige leden geworden van de familie en verdienden daarom een plek binnen de portretserie van de familie.

De vrouwen zijn statisch geportretteerd, ze ondernemen geen actie. Ann Jensen Adams ontwikkelde een theorie over Nederlandse zeventiende-eeuwse portretten waarin de geportretteerden geen actie lijken te ondernemen. Een voorbeeld is het *Portret van Frans van Limborch*, geschilderd door Thomas de Keyser in 1632. De man is staand afgebeeld, zijn gezicht is

---

<sup>130</sup> Wheelock, "Colour Symbolism," 102 - 104.

<sup>131</sup> 'Portret van Cornelia Jacoba Kemp (1696-1755)'. Website RKD.

<sup>132</sup> 'Portret van Cornelia Jacoba Kemp van Moermont, vrouwe van Renesse en Moermont 1696-1735 (of 1755)'. Website Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

<sup>133</sup> Zie bijlage I "De serie van de familie Kemp en Hoffer".

met oog voor detail geschilderd maar vrij van emotie. Dit geldt ook voor Cornelis van Schuylenburch. Op zijn familieportret is zijn gezicht vrij van emotie en maakt hij een statige indruk (Afb. 3.). Dit wordt benadrukt door de pilaar naast hem. Ann Jensen Adams noemt de staat waarin de geportretteerde is afgebeeld *tranquillitas*, waar zij een staat van rationele zelfbeheersing mee bedoelt.<sup>134</sup> Het is een staat van controle, van beheersing van emoties die vaak wordt toegekend aan politieke heersers. Het belang van deze controle kwam in de renaissance tot stand doordat er steeds meer belang werd gehecht aan de menselijke rede. Van de menselijke rede werd verwacht dat deze de emoties en de passies kon beheersen.<sup>135</sup>

Vrouwen konden ook worden afgebeeld in een staat van *tranquillitas*. Dit kon bijvoorbeeld als hun man een belangrijke bestuurlijke positie had en het portret van de vrouw een pendant was van het portret van hun man.<sup>136</sup> Dit is bijvoorbeeld het geval bij het *portret van Geertruyd Bisschop*, de pendant van het portret van haar man Frans van Limborch uit 1625 (Afb. 27.). De twee zussen ondernemen in hun individuele portretten geen actie, net als Geertruyd Bisschop. Hoewel ze zelf natuurlijk geen bestuurlijke functies hadden waren ze wel getrouwd met heren die een bestuurlijke functie hadden. Nu is het niet zeker of de vrouwen trouwden vóór dat de portretten werden gemaakt, maar dat zorgt niet voor problemen. De vader van de twee zussen had ook een belangrijke publieke functie en werd ook vertegenwoordigd met een portret in de serie waar de portretten van de zussen Kemp een aanvulling op vormen. De vrouwen werden dus zowel vóór als na hun huwelijk omgeven door mannen met belangrijke bestuurlijke functies.

De portretten van de zussen Kemp zijn wat betreft uiterlijk lastig te vergelijken met de portretten van Geertruyd Bisschop en haar man Frans van Limborch. Zeker de kleurrijke japonnen van de zussen Kemp verschillen erg van de sobere zwarte jurk van Geertruyd. In de zeventiende eeuw kwamen portretten van aristocratische dames in kleurige japonnen wel voor, bijvoorbeeld in de portretten van Anthony van Dyk. Dit kwam echter in de zeventiende-eeuwse Nederlandse Republiek zelden voor door de sobere calvinistische leer die in het openbare leven in de Republiek door velen werd gevolgd. In de achttiende eeuw veranderde er veel in de mode van de Nederlandse Republiek, zeker in die van de aristocratie. Het werd veel gebruikelijker om meer kleuren te dragen, naar het voorbeeld van de Franse mode.<sup>137</sup>

Hoe verhouden de zussen Kemp zich tot de term *tranquillitas* van Ann Jensen Adams? Het uiterlijk van de portretten van de zussen Kemp en van de portretten van Geertruyd en haar man, verschillen op het gebied van mode. De term *tranquillitas* veronderstelt ook een passief peinzen, een

---

<sup>134</sup> Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities*, 79.

<sup>135</sup> Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities*, 84.

<sup>136</sup> Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities*, 78-79.

<sup>137</sup> Ballesteros, "Frankrijk, voorbeeld van de mode," 39-42.

zeker spiritueel proces in het verkrijgen van zelfkennis.<sup>138</sup> Het peinzen is in het portret van Geertruyd zichtbaar door de concentratie die haar gezicht lijkt uit te drukken. Dit peinzen spreekt niet uit de individuele portretten van de zussen Kemp, die lieflijk glimlachend de beschouwer aankijken. De zussen kunnen echter wel geassocieerd worden met bestuurlijke functies, die voor het uitbeelden van de eigenschap *tranquillitas* erg belangrijk was. Dit leidt mij tot de volgende conclusie: met de *tranquillitas*-portretten is een beeldtraditie ontstaan om belangrijke bestuurlijke personen statig weer te geven. De individuele portretten van de zussen Kemp nemen deze vorm aan, zonder dat er sprake is van verwijzingen naar (stoïcijnse) zelfkennis. Kortom, er is een beeldtraditie ontstaan die wat betreft vorm sinds de jaren 20 van de 17<sup>e</sup> eeuw stand heeft gehouden, maar waarvan de inhoud enigszins verdwenen lijkt.

### 3.5 Vrouwelijke identiteit in de achttiende eeuw

In de achttiende eeuw bestonden er ideeën over karakteristieke mannelijke en vrouwelijke eigenschappen. Zo kregen mannen vaak eigenschappen als kracht, wijsheid en gerechtigheid toegeschreven, terwijl vrouwen vaak zachtmoedigheid en zorgzaamheid toegeschreven kregen.<sup>139</sup> Vrouwen waren dus wat betreft karaktereigenschappen ondergeschikt aan de man. In de bundel *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, wordt duidelijk gemaakt dat dit traditionele beeld niet altijd opgang deed. Hoewel het vrouwelijke ideaal vaak bestond uit zorgzaamheid en zachtmoedigheid, betekende dit niet dat vrouwen zich alleen op deze manier lieten portretteren.<sup>140</sup>

Koningin Lovisa Ulrike van Zweden is een voorbeeld van een vrouw die heel intensief bezig was met het creëren van een uniek zelfbeeld. Zo gaf ze zichzelf vaak weer als een docente, en met name de docente van haar zoontje.<sup>141</sup> In haar portretten neemt ze een actieve rol aan die niet past binnen het ideaalbeeld van vrouwen in de achttiende eeuw. Ze was echter geenszins een feministe, uit de brieven die zij schreef bleek dat ze erg slim was en veel van politiek wist, maar ook dat ze hield van haar huishoudelijke taken.<sup>142</sup> Er zijn brieven van haar gevonden waarin zij aangeeft te streven naar het leven van een echte *philosophe*, een ideaal dat ontstond tijdens de opkomst van de Verlichting.<sup>143</sup>

Hoewel er in de achttiende eeuw traditionele vrouwelijke idealen leefden, konden sommige adellijke vrouwen dus wel degelijk creatief zijn in de manier waarop ze zichzelf lieten afbeelden. Met

---

<sup>138</sup> Adams, *Public Faces and Private Identities*, 79.

<sup>139</sup> Jones, *Women in the Eighteenth Century*, 3-4.

<sup>140</sup> Hyde en Milam, "Introduction," 18-19.

<sup>141</sup> Radisich, "Lovisa Ulrike of Sweden," 47.

<sup>142</sup> Radisich, "Lovisa Ulrike of Sweden," 47-48.

<sup>143</sup> Ibidem.

deze stelling in het achterhoofd is het interessant om nogmaals naar de portretten van de twee zussen te kijken. Het meest interessante is dat beide zussen in hun familieportretten zittend, in het midden van de compositie zijn geplaatst. In de achttiende eeuw ontstond er een nieuw idee over het moederschap, het was een belangrijke mijlpaal die vrouwen voorzag van een identiteit als moeder.<sup>144</sup> Al in de 17<sup>e</sup> eeuw, in de Noord-Nederlandse portrettraditie is het gebruikelijk wanneer één van de ouders zit, dit de moeder is van het gezin.<sup>145</sup> Zoals Laarmann heeft betoogd, heeft dit niets te maken met het machtsverschil tussen mannen en vrouwen in vroegmoderne gezinnen. In de Nederlandse Republiek waren huwelijkspartners vooral gelijken, maar ieder had wel zijn eigen rol.<sup>146</sup> Dit klinkt erg vooruitstrevend. Dat er sprake was van volledige gelijkheid is echter niet aannemelijk, vrouwen waren economisch gezien toch afhankelijk van hun echtgenoten. Dat ieder zijn eigen rol had lijkt mij zeker het geval, ik verwacht alleen niet dat die rollen voor de buitenwereld helemaal gelijkwaardig waren.

Het familieportret van Martha en Cornelis kan gebruikt worden om de hierboven genoemde stelling te onderbouwen. Cornelis van Schuylenburch is in dit portret staand afgebeeld, wat betekende dat hij de pater familias was en hij in zijn taken meer naar buiten trad.<sup>147</sup> Hij wordt dus afgebeeld als het hoofd van de familie, boven Martha. In dit portret is echter nog iets aan de hand. Martha is in het midden van de compositie geplaatst, en de horizon is op haar ooghoogte geplaatst. Hierdoor valt de aandacht op haar. Zij meet zich in dit portret de identiteit van moeder aan en wordt als het centrum van het gezin afgebeeld. Cornelis is, zoals in hoofdstuk 1 is betoogd, visueel op het tweede plan afgebeeld en hij heeft geen interactie met zijn kinderen. Hoewel Cornelis dus het hoofd is van het gezin, heeft de schilder benadrukt dat het gezinsleven Martha's territorium is. Dit past binnen de gebruikelijke verdeling tussen mannelijke en vrouwelijke taken. Deze taakverdeling zou zorgen voor een goed functionerend gezin.<sup>148</sup>

Ook Cornelia liet zich afbeelden in het midden van de compositie en dus als het centrum van het gezinsleven. Cornelia heeft zich regelmatig in witte en blauwe kleding laten schilderen: kleuren die, zoals hierboven is betoogd, mogelijk verwijzingen waren naar puurheid, trouw en intelligentie. Ook de bloemen die Cornelia vasthoudt in haar familieportret duiden mogelijk op reinheid. Deze kleuren en bloemen werden in de katholieke traditie in verband gebracht met Maria, wiens belangrijkste identiteit het moederschap was. Maria werd vanaf de zestiende eeuw in de protestantse Republiek niet vaak meer afgebeeld. De attributen waar zij mee werd geportretteerd blijfbaar nog wel, zeker in combinatie met de identiteit van het moederschap. Het familieportret van

---

<sup>144</sup> Hyde en Milam, "Introduction," 10.

<sup>145</sup> Laarmann, *Families in Beeld*, 36.

<sup>146</sup> Laarmann, *Families in Beeld*, 37.

<sup>147</sup> Franits, *Paragons of Virtue*, 116.

<sup>148</sup> Franits, *Paragons of Virtue*, 117.

Cornelia vormt een zeer interessant portret. Op het moment dat het werd geschilderd was de man van Cornelia al overleden. De opdracht voor het portret kwam daarom waarschijnlijk van haar. Zij vormt op dat moment het hoofd en het centrum van haar gezin en is afgebeeld met attributen die verwijzen naar zuiverheid en verstand.

Beide zussen hebben zich dus laten afbeelden als de centra van hun gezinslevens, naar 18<sup>e</sup>-eeuwse idealen. Het moederschap kan echter op verschillende manieren uitgebeeld worden. In *Representing Women* gaat Nochlin in op de verschillende soorten moederschap die op schilderijen uit de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw naar voren komen.<sup>149</sup> Hoewel de schilderijen die Nochlin gebruikt om de vormen toe te lichten veel later zijn geschilderd, zijn de vormen wel toepasbaar op de portretten van Martha en Cornelia. De meest herkenbare vorm van moederschap is de *Natural Mother*. Deze 'natuurlijke moeder' is vooral herkenbaar in afbeeldingen van Maria en Jezus, waar de band tussen moeder en kind zichtbaar en tastbaar is.<sup>150</sup> Nog een voorbeeld is een aardse vorm van moederschap, die het beste tot uiting komt in *Moeder en Kind* van Paula Modersohn-Becker (Afb. 28.). In dit schilderij gaan moeder en kind bijna in elkaar op, en worden één.<sup>151</sup>

In vergelijking met afbeeldingen van Maria en Jezus en het schilderij *Moeder en Kind* van Modersohn-Becker, komt in de portretten van Martha en Cornelia een ander beeld van moederschap naar boven. Martha en Cornelia zijn veel afstandelijker naar hun kinderen. Martha heeft in haar portret nog enige vorm van lichamelijke interactie met haar kinderen. Cornelia helemaal niet. Dit is opvallend, omdat Cornelia middels iconografische elementen verwijst naar een meer christelijke iconografie van het moederschap (de bloemen, de witte jurk en de blauwe draperie). Zij heeft niet net als Maria en Jezus een lichamelijke interactie met haar zoon. In beide familieportretten is er dus in verschillende maten een zekere vorm van afstand zichtbaar. Deze afstand kan wellicht gezien worden als een uiting van 18<sup>e</sup>-eeuws decorum. In *Representing Women* wordt er een onderscheid gemaakt tussen *the Maternal Body* en *the Maternal Mind*, ofwel het meer lichamelijke moederschap en het geestelijke.<sup>152</sup> Uit de familieportretten van de twee zussen komt de geestelijke vorm van het moederschap meer naar boven. Hier zijn zowel iconografische elementen als beeldelementen voor gebruikt.

### 3.6 Tussentijdse conclusie

In dit hoofdstuk is getracht antwoord te geven op twee vragen: Wat voor iconografische elementen hebben de zussen ingezet in hun portretten? En wat kan de betekenis van deze iconografische

---

<sup>149</sup> Nochlin, *Representing Women*, 187-215.

<sup>150</sup> Nochlin, *Representing Women*, 187.

<sup>151</sup> Nochlin, *Representing Women*, 190.

<sup>152</sup> Nochlin, *Representing Women*, 192.

elementen zijn in relatie tot het beeld dat de twee zussen van zichzelf wilden vormgeven? De iconografische elementen die de zussen hebben ingezet in de vorming van hun zelfbeeld verschillen per portret. In de familieportretten van de zussen zijn veel klassieke elementen opgenomen, zoals de tuinvazen. Samen met het parkachtige landschap en de luxegoederen bevestigen de elementen het beeld van een rijke, aristocratische familie die een zekere affiniteit hadden met klassieke levensidealen. Daarnaast wordt er in het familieportret van Martha en Cornelis ook gerefereerd aan de familie van Oranje, middels de porseleinen of Delfts Blauwe schaal. Het pastorale portret van Cornelia bevat eenzelfde boodschap. Het was niet ongebruikelijk voor de aristocratie om dergelijke portretten te laten schilderen en het onderwerp duidt op een zekere culturele betrokkenheid. Maar ook in dit geval is een referentie naar de familie Van Oranje mogelijk, aangezien enkele vrouwelijke leden uit deze familie zich ook als Diana hebben laten portretteren. De twee individuele portretten van de zussen kunnen in de context van het fenomeen *tranquillitas* worden geplaatst, dat wordt geïntroduceerd door wetenschapper Ann Jensen Adams. Hoewel het peinzende aspect van deze term moeilijk toepasbaar is op de twee vrouwen, is het statusverhogende element wel degelijk herkenbaar in de portretten.

Deze iconografische elementen geven aan dat de zussen zich graag associeerden met de aristocratische kringen waartoe zijn behoorden. Daarnaast beelden de zussen zich af als Oranjegezinden. Dit is terug te zien in de porseleinen, of Delfts Blauwe schaal in het familieportret van Martha, het feit dat de zussen Philip van Dijk uitkozen als schilder van hun portretten en het portret van Cornelia waarin zij zich als Diana heeft laten afbeelden. Daarnaast tonen de familieportretten van de twee zussen dat zij zich identificeerden met het ideaalbeeld van het moederschap. Moeders vormden in het gezin ideaal gezien het centrum, een ideaal waar de zussen zich ook binnen lieten portretteren. De zussen creëerden wel een afstandelijker beeld van hun relatie ten opzichte van hun kinderen, wat ervoor zorgt dat in hun portretten het geestelijke moederschap, of het *maternal mind* meer naar voren komt. Het moederschap geeft hen echter wel, naast hun rijkdom en sociale status, een positie van macht.



## Conclusie

Op basis van de portretten van de zussen Kemp kon onderzoek verricht worden naar het zelfbeeld van vrouwen in de Nederlandse Republiek van de achttiende eeuw. De zussen bleken een interessante casestudie voor dit onderzoek waarin de vraag werd opgeworpen in hoeverre de zussen Kemp hun portretten hebben ingezet in de vorming van hun zelfbeeld en in hoeverre hun zelfrepresentatie aansloot bij opdrachten van de familie Kemp en Schuylenburch in de eerste helft van de achttiende eeuw. In drie hoofdstukken zijn verschillende aspecten van de portretten en van identiteitsvorming aan bod gekomen, overeenkomstig met de theorie van Stephen Greenblatt over *self-fashioning*.

In hoeverre hebben de zussen Kemp portretten ingezet in de vormgeving van hun zelfbeeld en in hoeverre sluit hun zelfrepresentatie aan bij andere opdrachten van de familie Van Schuylenburch en Kemp in de eerste helft van de achttiende eeuw? De zussen Kemp hebben verschillende portretten laten maken: individuele portretten, familieportretten en één *portrait historié*. Middels deze portretten hebben de zussen vorm gegeven aan hun eigen identiteit, waarbij in de verschillende soorten portretten aandacht werd geschonken aan verschillende aspecten van hun identiteit.

De vrouwen lieten zich portretteren als onderdeel van de aristocratie, waarbinnen zij werden geboren en ook zijn getrouwd. De vrouwen identificeren zich met klassieke esthetische en levensbeschouwelijke idealen, zoals het leden van de aristocratie betaamde. De zussen associeerden zich ook met de Stadhoudelijke familie Van Oranje. Dit is te zien aan de porseleinen schaal in het familieportret van Martha en de schilder die de zussen uitkozen voor hun portretten. Philip van Dijk heeft immers ook leden van de familie Van Oranje geportretteerd. Cornelia liet zich afbeelden als Diana, net als enkele vrouwelijke leden uit de Stadhoudelijke familie. Daarnaast zou de kleur van Martha's jurk als oranje omschreven kunnen worden, een verwijzing naar de naam van de Stadhoudelijke familie.

In de familieportretten van de vrouwen wordt vooral veel aandacht besteed aan de identiteit die het moederschap hen verleende. In de relatie tussen Martha en Cornelia en hun kinderen bestaat duidelijk enige afstand, zeker in vergelijking met afbeeldingen van Jezus en Maria en bijvoorbeeld Paula Modersohn-Becker's *Rustende moeder en kind (II)*. Deze afstand is wellicht gebruikelijk in families in de 18<sup>e</sup> eeuw. Hoewel er sprake is van enige afstand, vormen de vrouwen wel het centrum van hun gezinsleven, zoals het 18<sup>e</sup>-eeuwse familie-idealen betaamt. Martha en Cornelia waren verder niet erg vernieuwend in hun iconografie, zoals bijvoorbeeld Lovisa Ulrike van Zweden en Sophia Hedwig van Brunswijk -Wolfenbüttel waren. Opvallend is wel dat Cornelia in haar

familieportret gebruik maakt van iconografische elementen die vanuit christelijke traditie verwijzen naar het moederschap, zoals de bloemen en de kleuren die ze draagt.

De individuele portretten sluiten aan bij de opdrachten van de familie Kemp en Schuylenburch uit de eerste helft van de achttiende eeuw. De twee vroegste portretten werden geproduceerd om aan te sluiten bij een eerder geschilderde serie die de familie Kemp uitbeeldt. De familieportretten vormen echter een uitzondering: er zijn geen andere familieportretten in de familie Kemp of Schuylenburch geschilderd in de eerste helft van de achttiende eeuw. Het antwoord op de hoofdvraag is gebaseerd op het onderzoek uit voorgaande hoofdstukken.

Het eerste hoofdstuk stond stil bij de omgeving waarin de portretten tot stand zijn gekomen, omdat de omgeving van individuen vormgeeft aan hun identiteit. Het tweede hoofdstuk behandelde de manier waarop Martha en Cornelia visueel vorm gaven aan hun identiteit. *Self-fashioning* of zelfrepresentatie vereist namelijk een middel om identiteit uit te drukken. In de portretten van de vrouwen spelen een aantal beeldende elementen een belangrijke rol. De centrale compositie, de kleuren en de manier waarop de zussen zich verhielden ten opzichte van de horizon zijn de meest opvallende beeldende aspecten in de portretten van de twee zussen. Daarnaast is het duidelijk geworden dat er in de portretten van Cornelia in verschillende mate is omgegaan met haar gelijkenis.

In het derde, en laatste hoofdstuk van dit onderzoek is aandacht besteed aan de betekenis van de verschillende portretten. Middels beeldelementen kunnen verschillende boodschappen overgedragen worden die samen iets kunnen zeggen over de zelfrepresentatie en identiteit van de zussen. De portretten tonen aan dat de zussen zich associeerden met de aristocratie en met de leden van de familie Van Oranje. Daarnaast was het moederschap belangrijk voor hun identiteit. Dit kan geconstateerd worden aan de hand van de familieportretten en de manier waarop de vrouwen in de compositie zijn geplaatst.

De theorie van Greenblatt bleek nuttig in het onderzoek naar de portretten van de twee zussen. Er kan echter een kritische kanttekening geplaatst worden bij het toepassen van *self-fashioning* op portretten. In het geval van portretten heeft zowel de schilder, als de geportretteerde een hand in het eindresultaat, wat kan zorgen voor onduidelijkheid over wie verantwoordelijk is voor de gecreëerde identiteit. In Greenblatt's casestudie is de schrijver, zoals More of Shakespeare, verantwoordelijk voor het creëren van zijn eigen identiteit. Dit kent zijn equivalent in de schilderkunst in zelfportretten die kunstenaars maakten. In het geval van deze casestudie (en gewone portretten in het algemeen) blijft *agency* een heikel punt in het toepassen van *self-fashioning* op portretten, zo lang er geen correspondentie achterhaald kan worden tussen schilder en opdrachtgever over de vormgeving van het portret.

## Afbeeldingenlijst



Afb. 1. Hendrik van Limborch, *Portret van Martha Catharina Kemp*, 1710-1720, Olieverf op doek, 53,5 x 44,5 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1602 (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Martha+Catharina+kemp&start=0> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 2. Hendrik van Limborch, *Portret van Cornelia Jacoba Kemp*, 1710-1720, Olieverf op doek, 54,5 x 45 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1603 (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Cornelia+Jacoba+kemp&start=3> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 3. Philip van Dijk, *Portret van Cornelis van Schuylenburch met zijn vrouw en drie kinderen*, 1724, Olieverf op doek, 118 x 79 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1609 (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Cornelis+van+Schuylenburch&start=0> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 4. Philip van Dijk, *Gezinsportret van Cornelia Jacoba Kemp en haar zoon Pieter van Schuylenburch*, 1736, Olieverf op doek, 51,5 x 43,5 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1608 (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Cornelia+Jacoba+kemp&start=0> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 5. Onbekend, *Portret van Cornelia Jacoba Kemp*, 1725-1749, olieverf op doek, 56 x 45,5 cm, verblijfplaats en eigenaar onbekend (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelia+Jacoba+Kemp&start=1> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 6. Philip van Dijk, *Portret van Cornelia Jacoba Kemp van Moermont, Vrouwe van Renesse en Moermont*, 1726, olieverf op doek, 54,5 x 45 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, Brussel (Afbeelding afkomstig uit catalogus: Henri Pauwels, red. *Inventarisatologus van de oude schilderkunst [Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België]*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, 1984.)



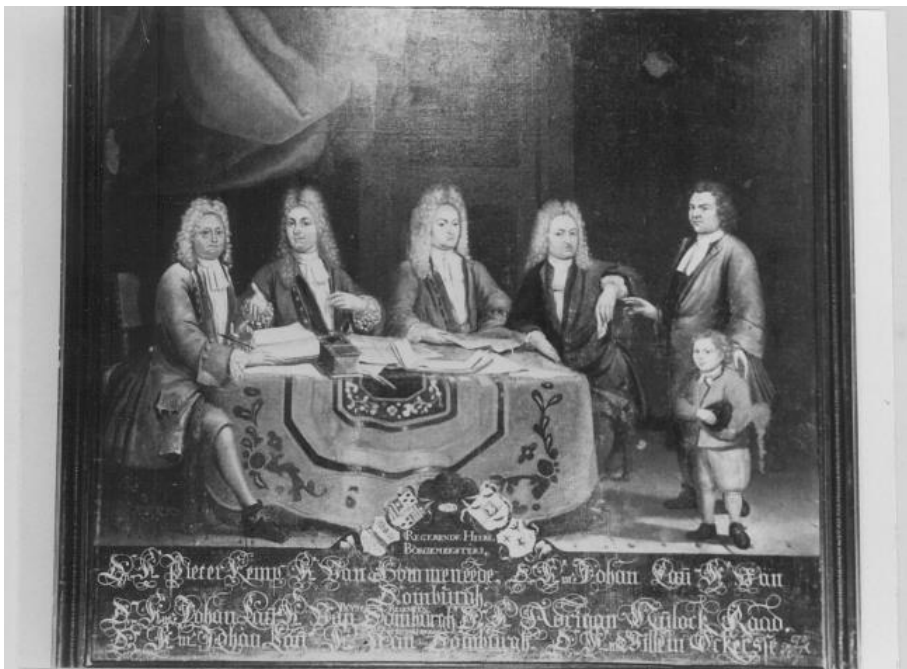
Afb. 7. Jan van Haensbergen, *Portret van Pieter Kemp*, 1693, Olieverf op doek, 54,5 x 44,5 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1598 (Foto RKD: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Pieter+Kemp&start=2> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 8. Jan van Haensbergen, *Portret van Cornelia Hoffer*, 1693, Olieverf op doek, 55 x 45,5 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1597 (Foto RKD: <https://rkd.nl/nl/explore/images/15549> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 9. Hendrik van Limborch, *Portret van Pieter Kemp*, 1710-1720, Olieverf op doek, 54 x 45 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1601 (Foto: Collectie Nederland <https://www.collectienederland.nl/search/?q=Pieter+Kemp> Laatst geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 10. G. van der Marck, *Groepsportret van de regenten en de binnenvader van het Burgerweeshuis Zierikzee*, 1719, Olieverf op doek, ? x ? cm, Burgerweeshuis Zierikzee (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Pieter+Kemp&start=5> Laatst Geraadpleegd 03-04-2020).

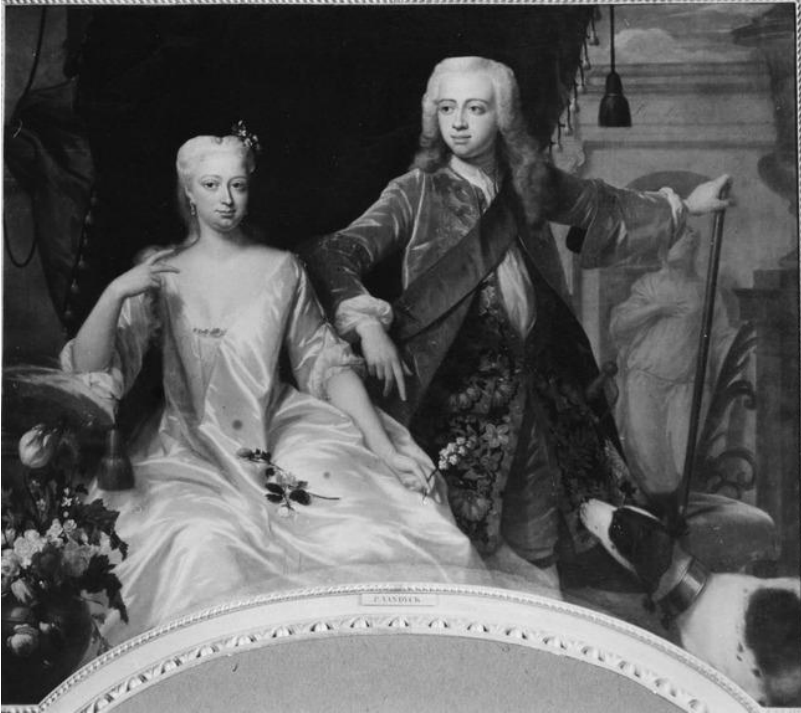


Afb. 11. Den Haag, Lange Vijverberg 8, *Huis Schuylenburch*, 1715, Daniël Marot (Foto: Rijksmonumenten.nl <http://rijksmonumenten.nl/monument/17733/huis-schuylenburch/s-gravenhage/> Laatst geraadpleegd 04-04-2020).



Afb. 12. Hendrik van Limborch, *De Portretten van Cornelia van der Heim en Johan van der Does*, 1739, olieverf op doek, 82 x 67 cm, de portretten bevinden zich in een onbekende privé-collectie (RKD <https://rkd.nl/en/explore/images/175891> en <https://rkd.nl/en/explore/images/175892>, laatste geraadpleegd 12-06-2020).





Afb. 13. Philip van Dijk, *Dubbelportret van prins Willem IV van Oranje-Nassau en prinses Anna van Hannover*, 1734, olieverf op doek, 156 x 175 cm, portret bevindt zich in een onbekende privé-collectie (RKD <https://rkd.nl/en/explore/portraits/record?filters%5Bkunstenaar%5D%5B0%5D=Dijk%2C+Philip+van&query=Anna+van+Hannover&start=1>, laatste geraadpleegd 12-06-2020).



Afb. 14. Versailles, *Grand Canal (Versailles)*, 1668-1679, André Le Nôtre, Tropter <https://tropter.com/en/france/metropolitan-france/versailles/gardens-of-the-palace-of-versailles/grand-canal-of-versailles> (laatst geraadpleegd 15-05-2020).



Afb. 15. Philip van Dijk, *Portret van Justina Johanna Ramskrammer*, 1734, olieverf op doek, 50 x 42 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, A 1648. (RKD: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Dijk%2C+Philip+van&query=&start=36> laatst geraadpleegd 16-05-2020).



Afb. 16. Philip van Dijk, *Familieportret van Nicolaas Steengracht, Anna Maria Spiering en hun drie kinderen*, 1733, olieverf op doek, 95,5 x 79,5 cm, Voorschoten, Stichting Kasteel Duivenvoorde, DVS00048 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Nicolaas+Steengracht&start=0> laatst geraadpleegd 16-05-2020).



Afb. 17. Onbekend, *Kylix, of de Borghese Vaas*, 3<sup>e</sup> – 1<sup>e</sup> eeuw voor Christus, marmer, 172 x 135 cm, Parijs, Museum het Louvre, MR 985 (n<sup>o</sup> usuel Ma 86) (Museum het Louvre <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/kylix-known-borghese-vase>, laatste geraadpleegd 22-06-2020).



Afb. 18. Graveur onbekend, *Een gedeelte vande generale tuyn op zij aen de achter gevel in perspectief op 't Loo*, 1745-1755, Gravure, 30,5 x 37,4 cm. Apeldoorn, Paleis het Loo Nationaal Museum, 0174-RL9629-1 (Foto: Collectie Nederland [https://www.europeana.eu/nl/item/2021648/0174\\_RL9629\\_1](https://www.europeana.eu/nl/item/2021648/0174_RL9629_1) laatst geraadpleegd 16-05-2020).



Afb. 19. Philip van Dijk, Familieportret van Sybilla Volkera Sadelijjn, Sybilla Volkera Sichterman en Christina Elisabeth Sichterman, 1746, olieverf op doek, 148,5 x 117 cm, Groningen, Groninger Museum, 1992-213 (Foto: RKD [https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Dijk%2C+Philip+van&filters%5BRKD\\_algemene\\_trefwoorden%5D%5B0%5D=familieportret&query=&start=11](https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Dijk%2C+Philip+van&filters%5BRKD_algemene_trefwoorden%5D%5B0%5D=familieportret&query=&start=11), laatst geraadpleegd 13-07-2020).



Afb. 20. Philip van Dijk, *Detail Portret van Cornelis van Schuylenburch met zijn vrouw en drie kinderen*, 1724, Olieverf op doek, 118 x 79 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk, C1609 (Foto: RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Cornelis+van+Schuylenburch&start=0> Laatste geraadpleegd 03-04-2020).



Afb. 21. Manufacture de la Savonnerie, *Savonnerie-tapijt met wereldbol (detail)*, 1662-1664, wol, 368 x 165 cm, Amsterdam, Het Rijksmuseum, BK-17269 (Het Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-17269> laatst geraadpleegd 15-05-2020).



Afb. 22. Paulus Moreelse, *Portret van Sophia Hedwig van Brunswijk -Wolfenbüttel met haar zonen*, 1621, olieverf op doek, 140 x 122 cm, Apeldoorn, Paleis het Loo Nationaal Museum, RL451 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query= Sophia+Hedwig&start=7> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 23. Gerard van Honthorst, *Portret van prinses Louise Hollandine van de Palts als Diana*, 1643, olieverf op doek, 207,7 x 144,5 cm, Utrecht, Centraal Museum, 2492 (Centraal Museum [https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/2492-portret-van-prinses-louise-hollandine-van-de-palts-1622-1709-als-diana-gerard-van-honthorst#/CM/nl/collectie/2492-portret-van-prinses-louise-hollandine-van-de-palts-1622-1709-als-diana-gerard-van-honthorst/slideshow/x2492\\_01-tif](https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/2492-portret-van-prinses-louise-hollandine-van-de-palts-1622-1709-als-diana-gerard-van-honthorst#/CM/nl/collectie/2492-portret-van-prinses-louise-hollandine-van-de-palts-1622-1709-als-diana-gerard-van-honthorst/slideshow/x2492_01-tif) 18-05-2020).



Afb. 24. Ferdinand Bol, *Portret van een jonge vrouw als Diana*, 1656-1658, olieverf op doek, 112 x 90,8 cm, Utrecht Centraal Museum, 2562 (Centraal Museum <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/2562-portret-van-een-jonge-vrouw-als-diana-ferdinand-bol> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 25. Jacob Adriaenszoon Backer, *Granida en Daifilo*, 1623-1651, olieverf op doek, 122 x 162 cm, Luzern, privécollectie (RKD [https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Biconclass\\_code%5D=83%28HOOFD%2C+Granida%29&query=&start=0](https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Biconclass_code%5D=83%28HOOFD%2C+Granida%29&query=&start=0) laatst geraadpleegd 18-05-2020).

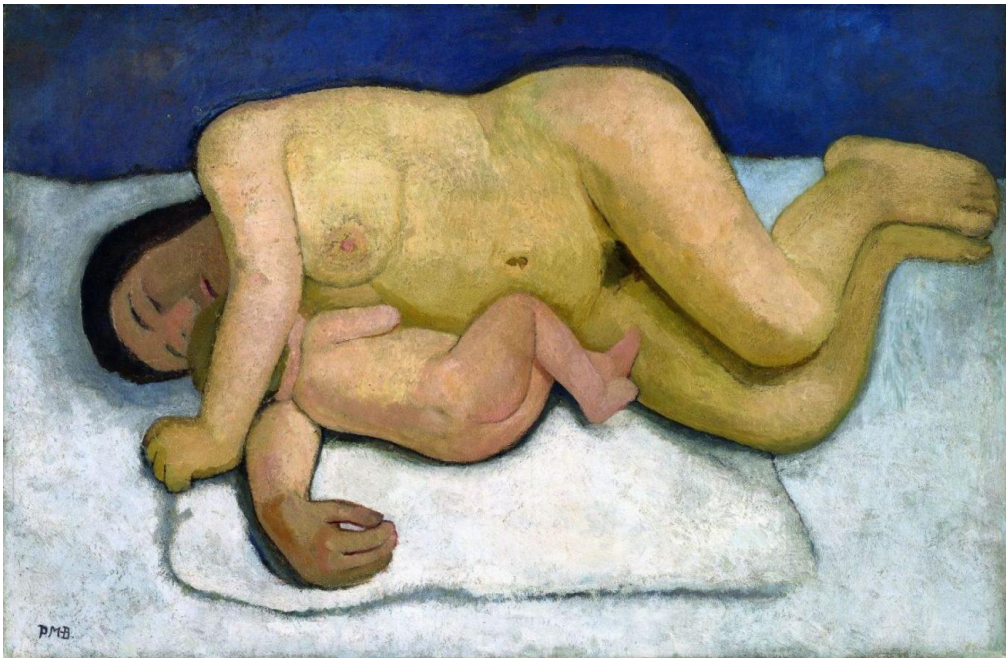


Afb. 26. Gerbrand van den Eeckhout, *Granida en Daifilo*, 1652, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Milaan, Pinacoteca del Castello Sforzesca (Getty Images <https://www.gettyimages.nl/detail/nieuwsfoto's/granida-and-daifilo-by-gerbrand-van-den-eeckhout-17th-nieuwsfotos/461640701> laatst geraadpleegd 18-05-2020).





Afb. 27. Thomas de Keyser, *Portretten van Geertruyd Bisschop en Frans van Limborch*, (1632?) 1625 – 1649, olieverf op paneel, 118,40 x 89,60 cm, New York, Brooklyn Museum of Art, 57.142 ( RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Geertruyd+Bisschop&start=0> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 28. Paula Modersohn-Becker, *Rustende Moeder en Kind (II)*, 1906, doek, 82,5 x 124,7 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen (Daily Art <https://www.dailyartmagazine.com/paula-modersohn-becker-mother-and-child/> laatst geraadpleegd 10-07-2020).

## Literatuurlijst

Adams, Ann Jensen. *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Asendorf, Olaf, Johanna Roodzant en Gabri van Tussenbroek (red.). *Huis Schuylenburch: Residenz des deutschen Botschafters in Den Haag = Residentie van de Duitse ambassadeur in Den Haag*. Keulen: DuMont, 2005.

Ballesteros, Pascale Gorguet. "Frankrijk, voorbeeld van de mode." In: Pascale Gorguet Ballesteros (red.). *En Vogue! Mode uit Frankrijk en Nederland in de 18<sup>de</sup> eeuw*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2005, 38-43.

Bedaux, Jan Baptist. "Fruit and fertility : fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries." *Simiolus* 17(1987)3-2:150-168.

Bischoff, Cordula. "Women Collectors and the Rise of the Porcelain Cabinet." In: Campen, Jan van en Titus Eliëns, ed. *Chinese and Japanese Porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2014, 171-189.

Buijsen, Edwin en Charles Dumas. *Haagse schilders in de Gouden Eeuw : het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag, 1600-1700*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 1998.

Burchard, Wolf. "Savonnerie Reviewed: Charles Le Brun and the 'Grand Tapis de Pied d'ouvrage a la Turque' woven for the "Grand Gallerie" at the Louvre." *Furniture History* 48(2012)1: 1-43.

Fideler, Paul A. "Renaissance Self-Fashioning, From More to Shakespeare." *Sixteenth Century Journal* 14(1983)3: 377.

Franits, Wayne E. *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Gelder, J. G. van. "Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse Kunst van de Zeventiende Eeuw." *Oud Holland* 92(1987)4: 227-263.

Goldberg, Johnathan. "Reviewed Work: Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare by Stephen Greenblatt." *MLN* 96(1981)5: 1201-1204.

Goswami, K.K. *Advances in Carpet Manufacture*. 2e druk. Witney: Woodhead Publishing, 2017.

Greene, Thomas M. "Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespeare." *Comparative Literature* 34(1982)2: 184.

Grijzenhout, Frans. "A Myth of Decline." In: Margaret C. Jacob en Wijnand W. Mijnhardt (ed.). *The Dutch Republic in the Eighteenth Century: Decline, Enlightenment and Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, 325-337.

Hall, James, Ilja Veldman en Leendert D. Couprie (red). *Hall's Iconografisch Handboek: Onderwerpen, Symbolen en Motieven in de Beeldende Kunst*. Zevende druk. Leiden: Primavera Pers, 1974.

Hecht, Peter. "The paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 14(1984)2: 125-136.

Hooft, Pieter Corneliszoon, Lia van Gemert en Louis Peter Grijp (ed.). *Granida*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. [https://www.dbnl.org/tekst/hoof001gran01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/hoof001gran01_01/colofon.php) (laatst geraadpleegd 18-05-2020).

Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst; Anders de Zichtbaere Werelt*. Utrecht: Davaco Publishers, z.p. 1969 (fotografische herdruk). [https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/index.php) (laatst geraadpleegd 05-07-2020).

Hyde, Melissa en Jennifer Milam. "Introduction: Art, Cultural Politics and The Woman Question." In: Hyde, Melissa en Jennifer Milam, red. *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2016, 1-19.

Israel, Johnathan Irvine. *The Dutch Republic: It's Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Jones, Vivien. *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*. Londen: Routledge, 2002.

Kettering, Alison McNeil. "Ter Borch's Ladies in Satin." *Art History* 16(1993)1: 95-124.

Koldewij, Jos. Volker Manuth en Rudie van Leeuwen. "Introduction." In: Manuth, Volker, Rudie van Leeuwen en Jos Koldewij. *Example or Alter Ego: Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to Present*. Turnhout: Brepols, 2016.

Korthals Altes. "Philip van Dijk, een achttiende-eeuwse Haagse schilder-kunsthandelaar met een lokale en internationale clientèle." *Oud Holland* 116(2003): 34-56.

Kossmann, E. H. "The Dutch Republic in the Eighteenth Century." In: Margaret C. Jacob en Wijnand W. Mijnhardt (ed.). *The Dutch Republic in the Eighteenth Century: Decline, Enlightenment and Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Laarmann, Frauke. *Families in beeld : de ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2002.

Lairesse, Gérard de. *Groot Schilderboek* (gedigitaliseerde versie). Amsterdam: Henri Desbordes, 1712.  
[https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/colofon.php) (laatst geraadpleegd 13-07-2020).

Mander, Karel van. *Het Schilder-Boeck Der Edel Vry Schilderconst* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604). Utrecht: Davaco Publishers, 1969.  
[https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/index.php](https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/index.php) (laatst geraadpleegd 05-07-2020).

Meyere, Jos de, Hans Luijten en Peter van den Brink (red.). *Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 1993.

Mols, Stephan, Eric Moormann en Olivier Hekster. "From Phidias to Constantine: The Portrait Historié in Classical Antiquity." In: Manuth, Volker, Rudie van Leeuwen en Jos Koldewij. *Example or Alter Ego: Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to Present*. Turnhout: Brepols, 2016.

Neele, Arno. "Between Mainstay and Internal Colony: Zeeland and the Decline of the Dutch Republic, 1750-1800." In: Koen Stapelbroek en Jani Marjanen. *The Rise of Economic Societies in the Eighteenth*

*Century: Patriotic Reform in Europe and North-America*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, 285-312.

Neuman, Els. "'Aller Steden Pronkjuweel' Den Haag in de 17<sup>de</sup> eeuw," In: Edwin Buijsen en Charles Dumas. *Haagse schilders in de Gouden Eeuw : het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 1998.

Niemeyer, J. W. "Een vroeg-achttiende-eeuws Conversatiestuk." *Oud Holland* 75(1960)1: 249-252.

Nochlin, Linda. *Representing Women*. Londen: Thames and Hudson, 1999.

Oddens, Joris. "Self-Fashioning and Revolutionary Portraiture: Jan van Hooff's *Portraits Historiés*." *De Achttiende Eeuw* 47(2015)1: 76-95.

Pauwels, Henri. *Inventariscatalogus van de Oude Schilderkunst [Koninklijke Musea voor Schone Kunsten]*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, 1984.

Radisich, Paula Rea. "Lovisa Ulrike of Sweden, Chardin and Enlightened Despotism." In: Hyde, Melissa en Jennifer Milam, red. *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2016, 46-63.

Roekel, Joop van. "De Confrérie Pictura en de Haagse Tekenenacademie." In: Roekel, Joop van, Paul Knolle en Marjolijn van Delft. *Haags Naakt: Geschiedenis van het tekenen naar naaktmodel op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten*. Utrecht: Impress, 1982, 5-14.

Troost, Willem. *William III the stadholder-king: a political biography*. Londen: Routledge, 2016.

Weststeijn, Thijs. "Cultural Reflections on Porcelain in the Seventeenth-Century Netherlands." In: Campen, Jan van en Titus Eliëns, ed. *Chinese and Japanese Porcelain for the Dutch Golden Age*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2014, 213-229.

Wheelock, Arthur. "Colour Symbolism in Seventeenth Century Dutch Painting." In: Doel, Marieke van den, Natasja van Eck en Gerband Korevaar, ed. *The Learned Eye: Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation: Essays for Ernst van de Wetering*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 99-110.

Ydema, Onno. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings: 1540-1700*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.

Zakula, Tijana. "Reforming Dutch Art: Gerard de Lairese on Morals, Beauty and Class." *Simiolus* 37(2013-2014)/ Special Edition.

Zijtveld, M. C. G. van. *Van Gool versus Hoet, of de levensbeschrijving van de vergeten society-schilder Philip van Dijk*. Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, 1994.

#### Websites

'Biography'. Stephen Greenblatt. <http://stephengreenblatt.com/biography> (laatst geraadpleegd 14-06-2020).

'G. van der Marck: Groepsportret van de regenten en de binnenvader van het Burgerweeshuis Zierikzee'. RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Pieter+Kemp&start=5> (Laatst geraadpleegd 17-03-2020).

Huib Uil, 'Mr. Pieter Kemp'. Zeeuwse Ankers. <https://www.zeeuwseankers.nl/verhaal/mr-pieter-kemp> (Laatst Geraadpleegd 14-03-2020).

'Indexen, Cornelia Bon DTB Begraven'. Gemeente Amsterdam Stadsarchief. <https://archieff.amsterdam/indexen/deeds/cdfd4f09-d235-4dda-a84f-db1eab961f38?person=99e87e26-1368-2bb2-e053-b784100a6a2e> (Laatst geraadpleegd 3-4-2020).

'Johannes van Schuylenburch (1675-1735)', Genealogie Online. <https://www.genealogieonline.nl/genealogie-richard-remme/I316596.php> (laatst geraadpleegd 27-04-2020).

'Kylix, known as the "Borghese Vase"'. Museum het Louvre. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/kylix-known-borghese-vase> (laatst geraadpleegd 22-06-2020).

'Martha Catharina Kemp Vrouwe van Bommenede (1694-1729)'. Genealogie Online. <https://www.genealogieonline.nl/west-europese-adel/I83796.php> (Laatst geraadpleegd 14-03-2020).

'Melissa Hyde: Professor and Distinguished Teaching Scholar'. University of Florida: College of the Arts. <https://arts.ufl.edu/directory/profile/1227> (laatst geraadpleegd 14-06-2020).

'Philip van Dyk: Portret van Cornelia Jacoba Kemp van Moermont, vrouwe van Renesse en Moermont 1696-1735 (of 1755)'. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/philip-van-dyk-portret-van-cornelia-jacoba-kemp-van-moermont-vrouwe-van-renesse-en-moermont-1696-1735-of-1755?artist=van-dyk-philip-1> (laatst geraadpleegd 17-06-2020).

'Portret van Cornelia Jacoba Kemp (1696-1755)'. RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelia+Jacoba+Kemp&start=1> (laatst geraadpleegd 11-05-2020).

'Portret van Cornelia Jacoba Kemp van Moermont, vrouwe van Renesse en Moermont 1696-1735 (of 1755)'. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/philip-van-dyk-portret-van-cornelia-jacoba-kemp-van-moermont-vrouwe-van-renesse-en-moermont-1696-1735-of-1755?string=co&page=45> (laatst geraadpleegd 18-05-2020).

'Portret van Cornelis van Schuylenburch (1683-1763) met zijn vrouw en drie kinderen'. RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelis+van+Schuylenburch&start=0> (laatst geraadpleegd 15-05-2020).

'Portret van Isaac Parker (1702-1755), Justina Johanna Ramskrammer (1702-1798) en Willem Alexander Parker (1740-1747)'. RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Dijk%2C+Philip+van&query=&start=22> (laatst geraadpleegd 15-05-2020).

'Professor Jennifer Milam'. The University of Sydney, Faculty of Arts and Social Sciences. <https://www.sydney.edu.au/arts/about/our-people/academic-staff/jennifer-milam.html?apcode=ACADPROFILE300808> (laatst geraadpleegd 14-06-2020).

'Willem de Zwart: Portret van Willem van Schuylenburch (1646-1707)'. RKD. <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Willem+van+Schuylenburch&start=4> (Laatst geraadpleegd 23-03-2020).

## Bijlagen

### Bijlage I – Serie portretten van de familie Kemp/Hoffer door Jan van Haensbergen



Afb. 27. Jan van Haensbergen, *Portret van Anthony Hoffer*, 1693, olieverf op doek, 54,5 x 45,5 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1595 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Martha+van+Groenhoven&start=1> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 28. Jan van Haensbergen, *Portret van Martha van Groenhoven*, 1693, olieverf op doek, 54,5 x 44,5 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1596 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/15546> laatst geraadpleegd 18-05-2020).





Afb. 29. Jan van Haensbergen, *Portret van Cornelia Hoffer*, 1693, olieverf op doek, 55 x 45,5 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1597 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Cornelia+Hoffer&start=0> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 30. Jan van Haensbergen, *Portret van Pieter Kemp*, 1693, olieverf op doek, 54,5 x 44,5 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1598 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=Pieter+Kemp&start=2> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 31. Jan van Haensbergen, *Portret van Catharina Hoffer*, 1693, olieverf op doek, 54,5 x 45,5 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1599 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Catharina+Hoffer&start=2> laatst geraadpleegd 18-05-2020).



Afb. 32. Jan van Haensbergen, *Portret van Jacoba Hoffer*, 1693, olieverf op doek, 55 x 45 cm, Rijswijk, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, C1600 (RKD <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Jacoba+Hoffer&start=0> laatst geraadpleegd 18-05-2020).