

Dans om het gouden kalf.
Het Bijbelverhaal in de Nederlandse
schilderkunst in de periode
1530-1700



*Afbeelding voorblad: Frans Francken II, *De aanbidding van het gouden kalf*, c.1630-1635, olieverf op paneel, 56.8 x 86.3 cm., The Fitzwilliam Museum (foto: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/1412>, geraadpleegd 3 mei 2021).

Masterscriptie Kunstgeschiedenis, track: Oude Kunst
15 juni 2021
Universiteit Utrecht
Nadia Ruger, 5545919
Begeleider: Prof. dr. Thijs Weststeijn
Tweede lezer: Dr. Ingmar Reesing

Inhoudsopgave

Samenvatting	4
Theoretisch kader	10
Methode	15
Hoofdstuk 1: De maatschappij van de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw ...	17
1.1. Inleiding	17
1.2. Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’	17
1.3. Vroege beeldverering en afbeeldingen in de christelijke kunst	20
1.4. Zestiende -eeuwse kritiekhebbers op beeldverering in de kerk	22
1.5. Afbeeldingenverbod in de Bijbel.....	25
1.6. De Reformatie.....	28
1.7. De Tien Geboden als morele les in de prentkunst	32
Conclusie	34
Hoofdstuk 2: Visuele en iconografische analyse schilderijen dans om het gouden kalf	35
2.1. Inleiding	35
2.2. Selectie schilderijen	35
2.3. Formele en iconografische analyse schilderijen ‘dans om het gouden kalf’	36
2.4. Iconologie.....	42
Conclusie	55
Hoofdstuk 3: De vrouw in de verbeelding van de dans om het gouden kalf in de schilderkunst.....	56
3.1. Inleiding	56
3.2. De benadering van de vrouw in de literatuur.....	56
3.3. Eva’s zonde en de vrouwenlist.....	58
3.4. Vrouwenlist in de beeldende kunst.....	59
3.5. De rol van verleiding in de dans om het gouden kalf	61
Conclusie	63
<i>Afbeeldingenlijst.....</i>	<i>75</i>

Samenvatting

Het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ gaat over afgoderij, het aanbidden van een valse god. De Israëlieten aanbidden het gouden kalf en ongehoorzamen God. In de Nederlanden is dit verhaal door kunstenaar Lucas van Leyden (1494- 1533) in ca. 1530 voor het eerst afgebeeld in de schilderkunst. In deze periode nemen de religieuze twisten in West-Europa toe. In 1566 leidt dit tot een kantelpunt met de Beeldenstorm. Hervormers als Luther, Erasmus en Calvijn uitten kritiek op afgoderij, beeldverering en de misbruik van afbeeldingen. In de zeventiende eeuw zijn meer Nederlandse schilderijen gemaakt met het thema de dans om het gouden kalf. Hoe verhouden deze schilderijen zich tot de Beeldenstorm? Om deze reden staat de volgende onderzoeksvraag centraal: ‘In hoeverre kunnen verbeeldingen van het Bijbelverhaal ‘Dans om het gouden kalf’ uit de zestiende en zeventiende -eeuwse Nederlandse schilderkunst in verband worden gebracht met de doorwerking van het iconoclasme?’

De selectie Nederlandse schilderijen met als thema de dans om het gouden kalf uit de zestiende- en zeventiende eeuw tonen onderling zowel overeenkomsten als verschillen. Sommige kunstenaars hebben het gouden kalf op de voorgrond afgebeeld, terwijl andere kunstenaars het kalf op de achtergrond van het schilder hebben geplaatst. Middels visueel en iconografisch onderzoek blijkt dat sommige kunstenaars het Bijbelverhaal hebben aangegrepen om een feestende menigte vol zonde en wereldse verleiding af te beelden. De verbeelding van het Bijbelverhaal in de Nederlandse schilderkunst toont veel picturale overeenkomsten met het populaire zeventiende -eeuwse feestthema, het Bijbelverhaal ‘de verloren zoon’ en het gezegde ‘zonder wijn en eten bevriest de liefde’. De verleidelijke vrouw is een opvallend aspect en wortelt zich in het ‘verraad’ van Eva tijdens de zondeval, de oerlist van de vrouw. Aan de hand van eigentijdse schildertraktaten blijkt dat kunstenaars zich bewust waren van de verleidelijke krachten van kunst en welk effect een schilderachtige werkelijkheid heeft op de toeschouwer. Gesteld kan worden dat de schilderijen waarbij de feestvierende en verleidelijke Israëlieten op de voorgrond zijn afgebeeld nauwelijks in verband kunnen worden gebracht met het iconoclasme. Het is aannemelijk dat de schilderijen waarbij de dans om het gouden kalf op de voorgrond is afgebeeld, zonder elementen van verleiding, wel een zekere doorwerking tonen van het iconoclasme.

Inleiding

Het afbeelden van oudtestamentische thema's is aan het begin van de zestiende eeuw een nieuw verschijnsel in de schilderkunst in de Nederlanden. De Nederlandse kunstenaar Lucas van Leyden (1494-1533) behoorde tot één van de eerste schilders die bijdroeg aan deze nieuwe thematiek.¹ Rond 1530 schilderde hij als eerste Nederlandse kunstenaar *De dans om het gouden kalf*, een verhaal uit het Oude Testament. Een aantal Italiaanse kunstenaars zijn Van Leyden aan het vroege begin van de vijftiende eeuw voorgegaan. Het Oudtestamentisch verhaal 'dans om het gouden kalf' draait om afgoderij: het aanbidden van valse god. Een verklaring voor het ontstaan van het schilderij van Van Leyden zijn de religieuze twisten die speelden in de zestiende eeuw. De onrust op religieus gebied bereikt in 1566 het hoogtepunt met de Beeldenstorm. Tijdens de Beeldenstorm werden religieuze afbeeldingen aangevallen, met de overtuiging dat deze beelden het ware en zuivere geloof in de weg stonden. Na de Beeldenstorm, tot ver in de zeventiende eeuw, hebben meerdere Nederlandse schilders het Bijbelverhaal 'dans om het gouden kalf' afgebeeld. Tevens gaat de Nederlandse schilder Samuel van Hoogstraten (1627- 1678) in zijn schildertraktaat *Inleydinge tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* uit 1678 nog in op de opvattingen van Calvijn ten aanzien van beeldverering. Dit is een indicatie dat deze opvattingen nog steeds in de kringen van kunstenaars circuleerden.² Alle schilderijen zijn vervaardigd na de Beeldenstorm in 1566, met één uitzondering: het schilderij van Van Leyden.

In de uitwerkingen zijn grote verschillen en overeenkomsten te bespeuren. Om deze reden staat in dit onderzoek de hoofdvraag centraal: 'In hoeverre kunnen verbeeldingen van het Bijbelverhaal 'dans om het gouden kalf' uit de zestiende en zeventiende -eeuwse Nederlandse schilderkunst in verband worden gebracht met de doorwerking van het iconoclasme?'

Hedendaagse literatuur met betrekking tot de religieuze twisten en de beeldende kunsten halen veelal het schilderij van Van Leyden aan.³ Het overgrote deel van deze schilderijen blijft ongenoemd.

¹ J.P. Filedt Kok, *De Dans Om Het Gouden Kalf Van Lucas Van Leyden* (Amsterdam: Rijksmuseum, 2008), 10.

² Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* (Davaco Publishers: z.p, 1969 (fotografische herdruk)), 359, DOI: https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/index.php (geraadpleegd 4 april 2022).

³ J.P. Filedt Kok, red., *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580* (Amsterdam: Rijksmuseum; 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986); Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, red., *De Reformatie : Breuk in De Europese Geschiedenis En Cultuur* (Zutphen: Walburg Pers, 2017).

Het eerste hoofdstuk brengt de situatie in de aanloop tot de Beeldenstorm in de Nederlanden in kaart. Op welke manier reageren kunstenaars op het beeldverbod in de Nederlanden en welke artistieke en theologische opvattingen spelen hierbij een rol?

Het tweede hoofdstuk bevat een overzichtsstudie van de Nederlandse schilderijen met als thema dans om het gouden kalf, waarbij de focus ligt op de visuele en iconografische elementen in de schilderijen. Deze deelvraag luidt als volgt: ‘Welke visuele en iconografische elementen zijn opgenomen in de uitwerking van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst uit de zestiende en zeventiende eeuw?’

Als laatste wordt een specifiek aspect van de schilderijen aangekaart, namelijk de weergave van de vrouw. Welke rol vervult de weergave van de vrouw in het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende/ zeventiende eeuw?

De relevantie van dit onderzoek uit zich op verschillende punten. Ten eerste biedt dit onderzoek een duidelijk overzicht van de schilderijen uit de Nederlanden met het thema de dans om het gouden kalf. Dit overzicht mist momenteel. Dankzij dit overzicht is het mogelijk de ontwikkeling van het thema in de Nederlandse schilderkunst in kaart te brengen. Daarnaast worden de schilderijen ook geanalyseerd vanuit eigentijdse schildertraktaten, om in beeld te brengen hoe er in de eigen tijd over soortgelijke onderwerpen werd geschreven en gedacht. Tot slot zorgt de verdieping naar de weergave van de vrouw binnen dit thema voor een nieuw kader, namelijk de rol van de vrouw binnen het thema afgoderij.

Historiografie

In 1593 wordt het traktaat *Iconologia* uitgegeven, geschreven door de Italiaanse Cesare Ripa (ca. 1560- 1622). In *Iconologia* brengt Ripa verschillende afbeeldingen met betekenissen bijeen, gebaseerd op Egyptische, Griekse en Romeinse bronnen.⁴ Volgens de iconologie van Ripa is de afbeelding van het stierenbeeld een symbool voor afgoderij (afb. 1).⁵ Een knielende vrouw is afgebeeld voor het altaar van een stier. Als attribuut heeft zij een wierrookvat in haar hand. Ripa benoemt dat afgoderij de dienst is die men aan een beeld bewijst, terwijl de mens deze aan God schuldig is.⁶ De Nederlandse vertaling is afkomstig uit 1644 door Dirck Pietersz. Pers (1581- 1659).⁷

De Vlaamse kunstenaar en schrijver Karel van Mander (1548-1606) schrijft als eerste over *De dans om het gouden kalf* van Van Leyden in zijn *Schilder-boeck* (1604). In *Schilder-boeck* focust Van Mander op het werk van kunstenaars en dichters. Dit is het eerste boek geschreven in het Nederlands over schilderkunst. Het boek combineert instructies, een iconografisch handboek en een Nederlandse versie van de biografieën van Italiaanse schilders door de Italiaanse Giorgio Vasari (1511- 1574), evenals de toevoeging van Nederlandse schilders. Van Mander hoopt jonge kunstenaars te inspireren en instrueren. Ook wil Van Mander bijdragen aan de sociale en intellectuele status van de schilderkunst. Het *Schilder-boeck* wordt ingeleid met het gedicht ‘Den Grondt der edel vry schilderconst’ en heeft een didactische functie met schildertechnieken en tips voor kunstenaars. Van Mander bekijkt het schilderij van Van Leyden in een huis aan de Amsterdamse Kalverstraat. Hij omschrijft het onderwerp van het schilderij: de Israëlieten dansen om het gouden kalf, of zijn aan het eten en drinken.⁸ Van Mander schrijft ‘in dit bancketteren, sietmen seer levendich uytghebeeldt des volcx dertel wesen, en den oncuyschen lust, ten ooghen uyt hem openbarende’ en benadrukt hiermee de levendigheid van het schilderij.⁹ Hij gaat verder niet in op andere aspecten van het

⁴ Jan van Laarhoven, *De Beeldtaal van de christelijke kunst* (Nijmegen: Sun, 1992), 273.

⁵ Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* (Presso Cristoforo Tomasini, 1645), 271, DOI: https://books.google.nl/books?id=ocsQcOQLh5MC&dq=ripa+idolatria&hl=nl&source=gbs_navlinks_s (geraadpleegd 2 mei 2021).

⁶ ‘Le ginocchia in terra sono uno effetto, e segno di religione, co'l quale si confessa sommissione, e humilità, in rispetto alla grandezza di Dio, il quale solo è potentissimo, e perfettissimo in se stesso, e dobbiamo solo a lui inginocchiarci, perché solo a Dio conviene l'adoratione’, Ripa, *Iconologia*, 271.

⁷ Dirck Pietersz. Pers, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants* (Amsterdam: Dirck Pietersz. Pers, 1644).

⁸ ‘Wesende d'Historie van den kinderen van Israel, daer sy om't gulden Calf dansen, en daer sy sitten en bancketteren’, Karel van Mander, *Schilder-boeck* (Haarlem 1604), fol. 213v.

⁹ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 213v.

schilderij en besteedt geen aandacht aan de functie of een achterliggende betekenis van het schilderij.

De tentoonstellingscatalogus *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525 – 1580* (1986) gaat in op het thema dans om het gouden kalf in de Nederlandse schilderkunst. Het schilderij *De dans om het gouden kalf* van Van Leyden wordt aangehaald en aandacht gaat uit naar de mogelijke moraal van het werk.¹⁰ De auteurs beschouwen de nieuwe vertaling van de Bijbel in het Nederlands, die deels op de versie van Luther is gebaseerd, als aannemelijke inspiratie voor het schilderij.¹¹ De mogelijke opdrachtgever zou in het schilderij een vermaning hebben gezien om in God te geloven en zich aan de geboden te houden.¹² Deze uitspraak wordt niet onderbouwd.

Een psychoanalytische invalshoek is afkomstig van de Amerikaanse kunsthistoricus Elise Lawton Smith. In het artikel “Women and the moral argument of Lucas van Leyden’s ‘Dance around the Golden Calf’” (1992) kijkt Smith naar de weergave van de vrouw in de schilderkunst, met als casus het schilderij *De dans om het gouden kalf* van Van Leyden.¹³ De belangrijkste stellingname van Smith is dat Van Leyden zich heeft gebaseerd op de heersende houding tegenover de vrouw, die geworteld is in de karakterisering van Eva.¹⁴ Smith benadrukt de verleidelijke en fallische symbolen in het schilderij van Van Leyden. De reden voor deze uitwerking, stelt Smith, heeft te maken met de sociale orde die werd bedreigd door een verandering in sociale hiërarchie, vanwege de veranderde religieuze orde.¹⁵

In *Hoe bedriefflijk dat die vrouwen zijn* (2000) kijkt de Nederlandse kunsthistoricus Yvonne Bleyerveld ook naar de verbeelding van de vrouw. Bleyerveld onderzoekt de weergave van vrouwenlisten in de Nederlandse beeldende kunst van de vijftiende en zestiende eeuw.¹⁶ Vrouwenlisten zijn verhalen waarbij de vrouw op een sluwe manier een man ten val brengt. Dit soort verhalen benadrukken de gevaren van vrouwen en liefde en accentueren de fatale gevolgen van verleiding. Bleyerveld illustreert aan de hand van haar onderzoek dat de representatie van de vrouwenlist uiting geeft aan de slechtheid van het vrouwelijk geslacht. Ook benadrukken deze verhalen de gevaren van liefde of onkuis gedrag, evenals de consequenties van een overvloed aan alcohol. De allerbelangrijkste betekenis van de

¹⁰ Filedt Kok, *Kunst voor de beeldenstorm*, cat.nr. 37, 149-150.

¹¹ Filedt Kok, *Kunst voor de beeldenstorm*, cat.nr. 37, 149-150.

¹² Filedt Kok, *Kunst voor de beeldenstorm*, cat.nr. 37, 151.

¹³ E. Lawton Smith, “Women and the moral argument of Lucas van Leyden’s ‘Dance around the Golden Calf’,” *Art History* 15(1992): 296-316.

¹⁴ Smith, “Women and the moral argument of Lucas van Leyden’s,” 311.

¹⁵ Smith, “Women and the moral argument of Lucas van Leyden’s,” 311.

¹⁶ Yvonne Bleyerveld, *Hoe bedriefflijk dat die vrouwen zijn : Vrouwenlisten in De Beeldende Kunst in De Nederlanden Circa 1350-1650* (Leiden: Primavera Pers, 2000), 11.

vrouwenlist, volgens Bleyerveld, is dat mannen zich niet als dwazen moeten gedragen en zich niet moeten laten leiden door de vrouw, liefde of lust.¹⁷ Het onderzoek van Bleyerveld borduurt voort op het werk van de Amerikaanse kunsthistoricus Susan L. Smith (1947-2021) *'To Women's Will I Fell': The Power of women topos and the development of medieval secular art* (1978). Smith bestudeert de vrouwenlisten in de West-Europese literatuur en beeldende kunst vanaf de twaalfde tot de veertiende eeuw.¹⁸ In *The Power of Woman* (1995) vervolgt Smith haar onderzoek en kijkt specifiek naar de vrouwenlist van Aristoteles en Physillis.¹⁹

Een andere invalshoek is te vinden in *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585* (2012). In deze bundel zijn essays opgenomen over de Beeldenstorm en de impact die deze gebeurtenis had op de kunstproductie, kunsttheorie en de kunstmarkt.²⁰ De essays focussen zich op hoe kunstenaars omgingen met de veranderende structuren in de maatschappij en onderzoeken de impact van het beelddebat op de beeldende kunst. Koenraad Jonckheere, kunsthistoricus en redacteur van deze bundel, stelt dat onderzoek naar deze periode in de kunstgeschiedenis is achtergesteld en hoopt juist met deze bundel het belang van onderzoek naar deze periode te benadrukken.²¹

¹⁷ Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn*, 297.

¹⁸ Susan L. Smith, *"To Women's Wiles I Fell" : The Power of Women Topos and the Development of Medieval Secular Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1978).

¹⁹ Susan L. Smith, *The Power of Women : A Topos in Medieval Art and Literature* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995).

²⁰ Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk, red., *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585* (Turnhout: Brepols, 2012), 7.

²¹ Jonckheere en Sykerbuyk, *Art after Iconoclasm*, 7.

Theoretisch kader

Een belangrijk onderdeel van dit onderzoek is het analyseren van de zestiende en zeventiende -eeuwse schilderijen met het onderwerp dans om het gouden kalf. Ter bevordering van deze analyse worden ook eigentijdse schildertraktaten uit de zeventiende eeuw geraadpleegd. Het doel van deze benadering is het inzichtelijk maken van de maatschappelijke omstandigheden waarin de kunstwerken tot stand zijn gekomen en hoe de kunstwerken door de maatschappij werden gezien. De theorie *The period eye* van de Britse kunsthistoricus Michael Baxandall (1933 – 2008) is hierbij van belang. In zijn publicatie *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972) stelt hij dat de manier van kijken naar een kunstwerk cultureel bepaald is. Baxandall gaat in op culturele, sociale en religieuze omstandigheden waarin een kunstwerk werd geïnterpreteerd.²² Zijn theorie focust zich op de verwachtingen en het interpretatiekader van de beschouwer van het kunstwerk, dit werd door specifieke sociale conventies bepaald.²³

‘Some of the mental equipment a man orders his visual experience with is variable, and much of this variable equipment is culturally relative, in the sense of being determined by the society which has influenced his experience. [...] The beholder must use on the painting such visual skills as he has, very few of which are normally special to painting, and he is likely to use those skills his society esteems highly’.²⁴

In bovenstaand citaat stelt Baxandall dat de interpretatie van een schilderij samenhangt met de culturele achtergrond en plaats waarin de toeschouwer zich bevindt binnen de maatschappij. Hoe een schilderij wordt geïnterpreteerd is dus afhankelijk van de samenleving van de toeschouwer. De benadering van Baxandall maakt het mogelijk om de terminologie uit de aangaande periode eigen te maken, door aandacht te schenken aan het interpretatiekader. Hierbij focust het onderzoek zich op de benadering van de religieuze, culturele en sociale context met als doel te achterhalen hoe een kunstwerk functioneerde in zijn eigen tijd.

Naast de benadering van Baxandall is ook de iconografische analyse van de schilderijen van belang. De grondlegger van deze methode is de Duitse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892 – 1968). In *Studies in Iconology* (1939) ontwerpt Panofsky een systeem voor

²² Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 29-57.

²³ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 29-103.

²⁴ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 40.

de iconologische methode, bestaande uit drie opeenvolgende stappen.²⁵ Door middel van deze methode hoopt Panofsky interpretaties van kunstwerken te kunnen bieden die symbolische uitingen tonen, afkomstig uit de culturen waarin de werken zijn gemaakt.²⁶ De eerste stap van de methode focust zich op de formele elementen van het schilderij, zoals het herkennen van mensen, dieren en huizen. Dit wordt ook wel de pre-iconografische beschrijving genoemd.²⁷ De tweede stap gaat in op de iconografische analyse van de formele elementen, dus wat of wie de formele elementen weergeven.²⁸ De derde stap omvat de iconologische analyse. Bij deze stap wordt ook gekeken naar de samenleving en de cultuur waarin het kunstwerk is vervaardigd.²⁹ Panofsky zegt hierover:

‘We deal with the work of art as such, and we interpret its compositional and iconographical features as its own properties or qualifications. But when we try to understand it as a document of [the artist] personality [...] or of a peculiar religious attitude, we deal with the work of art as a symptom of something else which expresses itself in countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as more particularized evidence of this ‘something else.’³⁰

In bovenstaand citaat gaat Panofsky in op de interpretatie van een kunstwerk binnen de context waarin het werk is ontstaan. Het gaat om een methode van interpretatie waarbij een synthese ontstaat, in plaats van een analyse. De context van de samenleving en cultuur waarin het kunstwerk is gemaakt, wordt betrokken bij de interpretatie van het werk.³¹ Met name het tweede hoofdstuk van dit onderzoek maakt gebruik van deze benadering, omdat in dit hoofdstuk de visuele en iconografische elementen van de schilderijen worden onderzocht.

Ook is de theoretische notie van de Nederlandse kunsthistoricus Eddy de Jongh van belang. Deze notie borduurt voort op de benadering van Panofsky. Aan het einde van de twintigste eeuw introduceert De Jongh een iconologische benadering van de Nederlandse genreschilderkunst in *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (1967). Hierin stelt hij dat er nauwe relaties bestaan tussen schilderkunst en

²⁵ Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art History : A Critical Introduction to Its Methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 96.

²⁶ Hatt en Klonk, *Art History*, 96.

²⁷ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Boulder, CO: Westview Press, 1972), 5.

²⁸ Panofsky, *Studies in Iconology*, 6.

²⁹ Panofsky, *Studies in Iconology*, 7-8.

³⁰ Panofsky, *Studies in Iconology*, 8.

³¹ Panofsky, *Studies in Iconology*, 8.

emblemataliteratuur.³² Een embleem bestaat veelal uit drie onderdelen: een afbeelding, een motto en een gedicht. In het gedicht wordt de samenhang tussen de afbeelding en het motto uitgelegd. Een embleem heeft vaak een belerend en moraliserend karakter. Daarnaast kijkt De Jongh naar andere vormen van beeldende motieven en thema's die voorzien zijn van een tekstuele uitleg. Deze beeldende motieven kunnen helpen om vergelijkbare motieven op de schilderijen te verklaren.³³ De Jongh meent dat bepaalde voorwerpen en motieven op schilderijen uit de zeventiende eeuw vaak een dubbele functie vervullen. Ze fungeren als concreet waarneembare zaken en tegelijkertijd geven ze andere betekenissen weer, bijvoorbeeld een uitdrukking van een idee, een moraal, een intentie, een geestigheid of een toestand.³⁴

Kritiek op deze benadering is onder andere afkomstig van de Amerikaanse kunsthistoricus Svetlana Alpers en de Nederlandse kunsthistoricus Eric Jan Sluijter. Alpers stelt dat het schilderij benaderd moet worden vanuit de omgeving waarin het is ontstaan en dat de betekenis juist ligt in dat wat zichtbaar is voor het oog.³⁵ Sluijter uit kritiek op het gebruik van embleemboeken voor de duiding van genrestukken. Het loskoppelen van tekst en afbeelding voor het identificeren van motieven op schilderijen maakt een motief slechts een teken dat verwijst naar ideeën die alleen met specifieke literaire kennis te verklaren zijn.³⁶ Sluijter stelt dat het zinvoller is om te zoeken naar een heel scala aan gedachtes en associaties uit wat er te zien valt, omdat voorstellingen en motieven voor verschillende toeschouwers verschillende betekenissen zullen hebben gehad.³⁷

Aan de hand van bovenstaande argumentatie is duidelijk geworden wat de voordelen, en tegelijkertijd ook de valkuilen zijn van de benadering van De Jongh. Binnen dit onderzoek zal de methode van De Jongh toegepast worden, om te kijken of elementen uit de schilderijen gebaseerd zijn op andere beeldende motieven uit de literatuur. Daarnaast wordt, op advies van Sluijter, ook rekening gehouden met andere associaties, omdat elke toeschouwer vanuit een eigen interpretatiekader naar een kunstwerk kijkt.

³² Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst Van De Zeventiende Eeuw* (Amsterdam: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit, 1967), 8.

³³ J. Bedaux en Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak : Betekenissen Van Hollandse Genrevoorstellingen Uit De Zeventiende Eeuw* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), 24.

³⁴ Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis : Thema En Motief in De Nederlandse Schilderkunst Van De Zeventiende Eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 1999), 16.

³⁵ Svetlana Alpers, *The art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), xxiv.

³⁶ Eric Jan Sluijter, 'Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderend beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst,' in *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, red. F. Grijzenhout en H. van Veen (Nijmegen: SUN, 1992), 381-382.

³⁷ Sluijter, "Nieuwe kunsthistorische benaderingen," 382.

Een andere theorie die relevant is voor dit onderzoek is afkomstig uit *Seductress of Sight* (2000) van Sluijter. Middels verschillende essays toont Sluijter aan dat de beeldcultuur van de Nederlandse zeventiende eeuw voor een spanningsveld zorgt tussen geschilderde verleiding en de beoogde belering van schilderkunst. In genre- en historie stukken komen veel onderwerpen voor met vrouwelijke schoonheid en verleiding, liefde en verlangen, kuisheid en wulpsheid. De theorie van Sluijter is gebaseerd op morele ambivalentie tegenover visueel genot.³⁸ Sluijter constateert dat kunsthistorici veelal aspecten als erotisch geladen afbeeldingen en hun ontvangst door de toeschouwer hebben ‘weggeredeneerd’.³⁹ Aan de hand van eigentijdse traktaten over de verleidingskracht van kunst benadrukt Sluijter de waarschuwingen van de schijnwerkelijkheid in kunst. Deze waarschuwing gaat met name over de gevaren en verleidingen van het vrouwelijk naakt.⁴⁰ Vanwege deze herhaaldelijke benoeming in de traktaten, stelt Sluijter, is het onmogelijk dat de eigentijdse toeschouwer niet bewust was van het erotische effect van een schilderij.⁴¹ Hij gebruikt als casus onder andere de kunstenaar Hendrick Goltzius (1558- 1617), en concludeert dat de kunstenaar volledig bewust was van het effect van naakt op de toeschouwer en het spanningsveld dat hij hiermee creëerde.⁴² Daarnaast meent Sluijter dat schilderijen waarop aantrekkelijke jonge vrouwen in een context die liefde, lichtzinnigheid en verleiding oproept zijn afgebeeld, aantrekkelijk zijn gemaakt voor de toeschouwer. De jonge vrouw als centraal motief is niet alleen in genrestukken te zien, maar ook in schilderijen gebaseerd op de Bijbel of op klassieke of eigentijdse literatuur gebaseerde onderwerpen.⁴³

In *Representing Women* (1991) zijn zeven essays opgenomen, geschreven door de Amerikaanse kunsthistoricus Linda Nochlin (1931- 2017). In elk essay wordt een andere casus aangehaald, met als focuspunt de representatie van de vrouw in de beeldende kunst. De benadering van Nochlin focust zich op de machtsrelaties van gender in de kunsten.⁴⁴ Verschillende vragen worden aangehaald. Waarom hebben weinig vrouwelijke kunstenaars mannelijk naakt afgebeeld, terwijl zoveel vrouwelijk naakt door de mannelijke kunstenaar is geschilderd? Wie mocht naar wie kijken? En wie werd er geobjectiveerd voor het plezier van

³⁸ Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight : Studies in Dutch Art of the Golden Age* (Zwolle: Waanders, 2000),14.

³⁹ Het voorbeeld dat Sluijter onder andere aanhaalt is de interpretatie van de Duitse kunsthistoricus Müller Hofstede (1929- 2015) van de prent van Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius *Allegorie op het gezicht en de schilderkunst*, 1598-1601, zie Sluijter, *Seductress of Sight*, 89.

⁴⁰ Sluijter, *Seductress of sight*, 120-122.

⁴¹ Sluijter, *Seductress of sight*, 123.

⁴² Sluijter, *Seductress of Sight*, 159.

⁴³ Sluijter, *Seductress of Sight*, 294- 295.

⁴⁴ Linda Nochlin, *Representing Women* (Londen: Thames and Hudson, (1999) 2019), 26.

de ander?⁴⁵ Nochlin pleit voor een *ad hoc* benadering en methode, waarbij een combinatie wordt ingezet zoals empirisch en theoretisch onderzoek, evenals sociale geschiedenis, sociologie, filosofie en psychoanalyse.⁴⁶ De representatie van de vrouw kan niet volledig worden begrepen zonder benadering van de processen en instituties die invloed uitten op de verschillen tussen gender.⁴⁷ In dit onderzoek staat in het derde hoofdstuk de rol van de vrouw centraal. Hierbij gaat aandacht uit naar hoe de vrouw door de mannelijke kunstenaar is afgebeeld en welke functie zij vervult binnen het Bijbelverhaal. De invalshoek van Nochlin draagt bij aan deze benadering, omdat het zicht focust op de verschillen in representatie van gender en welke invloeden hieraan bijdragen.

In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van een theoretische term die voor de correcte betekenis wordt gedefinieerd. Het begrip is symbool. In dit onderzoek refereert symbool naar iets wat iets anders representeert in de beeldende kunst.⁴⁸ In een kunstwerk is een symbool een betekenisdrager. Het dient om de toeschouwer aan iets anders te laten denken dan dat wat is afgebeeld. Daarnaast is een symbool ook transcendent. Dit draagt bij aan de moeilijkheid of verscheidenheid in interpretatie en wordt daardoor niet door iedereen op dezelfde manier opgevat.⁴⁹ Hoogleraar filosofie Göran Hermerén benoemt in *Representation and meaning in the visual arts* (1969) verschillende aspecten van het begrip symbool. Voor de toeschouwer van nu zijn de betekenissen van symbolen die in eerdere eeuwen werden gebruikt vaak moeilijk te doorgronden. Symbolische waarden die vroeger wellicht algemeen bekend waren, zijn grotendeels verloren gegaan, of zijn tegenwoordig in ieder geval geen gemeengoed meer.⁵⁰

⁴⁵ Nochlin, *Representing Women*, 26.

⁴⁶ Nochlin, *Representing Women*, 11.

⁴⁷ Nochlin, *Representing Women*, 165.

⁴⁸ Manfred Beller en Joep Leerssen, red., *Imagology : The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters : A Critical Study* (Amsterdam: Rodopi, 2007), 434.

⁴⁹ Beller en Leerssen, *Imagology*, 436.

⁵⁰ Göran Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts : A Study in the Methodology of Iconography and Iconology* (Stockholm: Läromedelsförlagen, 1969), 78.

Methodie

Om de onderzoeksvraag te beantwoorden vormt de selectie schilderijen de belangrijkste primaire bron. De schilderijen worden onderworpen aan een visuele en iconografische analyse, waarbij eigen observaties, ondersteund door literatuur, leidend zijn. Naast de schilderijen zijn ook geschreven primaire bronnen gebruikt, zoals *Schilder-boeck* (1604) van Karel van Mander en de schildertraktaten *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678) van Samuel van Hoogstraten (1627- 1678) en *Lof der schilder-konst* (1642) van Philips Angel (1618- 1664). Het raadplegen van deze bronnen helpt om de schilderijen te plaatsen binnen de terminologie uit de zestiende en zeventiende eeuw van de Nederlanden. Hiermee wordt de methode van Baxandall gevolgd, die focust op de historische kunstenaarsterminologie.

Het traktaat van Van Mander is relevant, omdat het een eigentijdse kijk geeft op kunstenaars en kunstwerken. Daarnaast zijn de schildertechnieken en het advies van Van Mander, gericht op jonge kunstenaars, een interessante bron om naast de selectie schilderijen te houden. De traktaten van Van Hoogstraten en Angel zijn ook relevant binnen dit onderzoek, omdat ze ingaan op eigentijdse kunsttheorieën. Als laatste is *Groot Schilderboek* (1712) van Gérard de Lairese (1640- 1711) als primaire bron geraadpleegd. Deze publicatie valt weliswaar buiten de afbakening van dit onderzoek, maar omdat het terugrijpt op de kunstpraktijken uit de zeventiende eeuw, is het toch relevant.

De secundaire bronnen zijn vooral ingezet voor het schetsen van de religieuze en maatschappelijke context van de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden. Daarnaast dienen deze bronnen ter verduidelijking van de iconografische analyse en verklaren ze terugkerende symbolen.

In het eerste hoofdstuk wordt aandacht geschonken aan de maatschappelijke context waarin de schilderijen zijn ontstaan, zowel op religieus, cultureel en sociaal vlak. Er is gekozen om het eerste hoofdstuk te wijden aan het uiteenzetten van deze ‘voedingsbodem’, zodat de visuele en iconologische analyse in het tweede hoofdstuk benaderd kan worden vanuit de historische context uit het eerste hoofdstuk. Het derde hoofdstuk behandelt een specifiek aspect uit de schilderijen, namelijk de weergave van de vrouw op de schilderijen en welke rol deze weergave vervult in de schilderijen. Middels de theorie van Nochlin wordt gebruik gemaakt van een *ad hoc* benadering.

Deze invulling van de hoofdstukken zorgt ervoor dat eerst een brede context wordt geschetst, waarna de hoofdstukken steeds gericht ingaan op de schilderijen met het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’.

Hoofdstuk 1: De maatschappij van de Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw

1.1. Inleiding

In dit hoofdstuk ligt de nadruk op het schetsen van een historische achtergrond in de Nederlanden in de aanloop tot de Beeldenstorm en welk effect de Beeldenstorm vervolgens heeft gehad op de beeldende kunst in de Nederlanden. Om deze reden staat in dit hoofdstuk de deelvraag centraal: ‘Op welke manier reageren kunstenaars op het beeldverbod in de Nederlanden en welke artistieke en theologische opvattingen spelen hierbij een rol?’.

1.2. Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’

Het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ staat in het Oude Testament, in het boek Exodus. De naam Exodus is Grieks voor ‘uittocht’. Deze vertaling sluit goed aan bij de inhoud van het boek, de uittocht van het Israëlitisch volk uit Egypte staat namelijk centraal.

De dans om het gouden kalf komt voor in Exodus 32. Deze passage volgt nadat Mozes de Israëlieten uit Egypte heeft geleid, waar ze als slaven werden gehouden (Exodus 1:1-15:21). Na hun bevrijding trekken ze door de woestijn en komen de Israëlieten in opstand tegen Mozes en God. In de derde maand van hun vlucht uit Egypte, slaan ze hun kamp op in de woestijn tegenover de berg Sinai (Exodus 19: 1-2). Mozes trekt de berg Sinai op en ontvangt de wetten en leefregels voor het volk van God (Exodus 20). Mozes verblijft veertig dagen en nachten op de berg en het volk wordt door zijn aanhoudende afwezigheid ongeduldig en onzeker. Ze eisen van Aäron, de broer van Mozes, een nieuwe god die voor ze uit kan gaan. Aäron verzamelt hierop alle gouden oorkingen. De sieraden worden omgesmolten tot een beeld van een stierkalf. Hierop roept het volk uit dat dit de god is die ze uit Egypte had geleid. Aäron bouwt vervolgens een altaar voor het beeld en kondigt aan dat de volgende dag een feest voor de Heer zou zijn. Tijdens dit feest brengt het volk brand- en vredeoffers. Ze eten en drinken en ze en vieren uitbundig feest (Exodus 32:1-6). In de tussentijd bevindt Mozes zich nog steeds op de berg Sinai. God zegt tegen hem dat hij terug moet gaan naar het kamp. Het volk dat Mozes bevrijdde uit Egypte misdraagt zich en knielt voor een stierenbeeld (Exodus 32: 7-8). Mozes daalt de berg af, met in zijn handen de Tien Geboden. Dichterbij het kamp hoort Mozes gejoel en ziet hij het stierenbeeld, evenals de dansende en feestvierende menigte. Als reactie hierop smijt hij woedend de wetstafelen aan stukken. Hij grijpt het stierenbeeld en gooit het in het vuur. De as strooit hij in het water. Dit moeten de Israëlieten drinken (Exodus 32: 15-24). Vervolgens laat Mozes de Israëlieten die voor God kiezen samenkomen. Hij geeft aan hen de opdracht om iedereen te doden die ze tegenkomen in het kamp, ongeacht de

onderlinge relatie. Er komen ongeveer drieduizend Israëlieten om (Exodus 32: 25- 29). Mozes keert terug naar de berg Sinaï en neemt opnieuw de stenen wetstafelen in ontvangst (Exodus 32: 30-34).

Het onderhavige onderzoek heeft uitgewezen dat de eerste Nederlandse boekverluchting van de dans om het gouden kalf is afgebeeld in de Bijbel van Stavelot. Deze bijbel is vervaardigd in 1093-1097 door de monniken Goderanus en Ernesto en is afkomstig uit de Abdij van Stavelot. Dit is een voormalig abdij van benedictijner monniken in de stad Stavelot, voormalig onderdeel van de Zuidelijke Nederlanden.⁵¹ De Bijbel wordt momenteel bewaard in de British Library in Londen. Op de eerste bladzijde van Genesis zijn drieëndertig scènes uit het Oude en Nieuwe testament afgebeeld (afb. A).⁵² Mozes is achter het kalf te zien en voor het kalf staan twee personen (afb. B). De persoon in het rode gewaad heeft één voet van de grond en zijn armen in de lucht. Deze houding kan als dansen worden opgevat. Naast de danser staat een persoon met een attribuut in zijn handen die hij voor zijn mond houdt. Hierdoor is dit mogelijk een blaasinstrument. Boven deze scene is Mozes wederom afgebeeld, ditmaal met de wetstafelen die hij naar de grond werpt.

⁵¹ 'De Bijbel van Stavelot', British Library – Digitised Manuscripts, geraadpleegd 2 mei 2022, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28106.

⁵² 'De Bijbel van Stavelot', Website British Library – Digitised Manuscripts, fol. 6r.



Afbeelding A: Een bladzijde uit de Bijbel van Stavelot, 1093- 1097, fol. 6r.



Afbeelding B: Detail van bladzijde uit de Bijbel van Stavelot, fol. 6r. De voorstelling linksonder toont de dans om het gouden kalf.

1.3. Vroege beeldverering en afbeeldingen in de christelijke kunst

Kunsthistoricus Jan van Laarhoven gaat in *De Beeldtaal van de christelijke kunst:*

Geschiedenis van de iconografie (1992) in op de ontwikkeling van de christelijke kunst. De vroegchristelijke gemeenschap leefde in de eerste instantie volstrekt zonder beelden. De afwezigheid van afbeeldingen komt volgens Van Laarhoven doordat het christendom geworteld is in de Joodse traditie. In deze traditie was het in principe niet toegestaan om afbeeldingen te maken. Vanaf de derde eeuw komt hier verandering in en maakt de afkeer van beelden geleidelijk plaats voor acceptatie, meent Van Laarhoven aan de hand van een aantal voorbeelden.⁵³ Eén voorbeeld berust zich op de legende van de zieke koning Abgar V Ukhama van Edessa. Hij stuurde een bediende naar Christus om hem te genezen van zijn

⁵³Van Laarhoven, *De Beeldtaal Van De Christelijke Kunst*, 10.

ziekte. Christus gaf de bediende een doek mee met daarop een afdruk van zijn gezicht. Volgens het verhaal verdween de ziekte van de koning direct op het moment dat hij de doek in ontvangst nam. De legende vertelt dat het doek daarna werd vereerd in Edessa, een stad in het oude Mesopotamië.⁵⁴

Jeffrey Spier, conservator oudheid van het J. Paul Getty Museum, en kunsthistoricus Mary Charles-Murray, halen in *Picturing the Bible : The Earliest Christian Art* (2007) een andere verklaring aan voor het uitblijven van het ontstaan van christelijke kunst. Spier en Charles-Murray stellen dat christenen weinig tot geen mogelijkheid hadden om afbeeldingen te maken, omdat de middelen hiervoor schaars waren. De armoede en de lage status van de christelijke gemeenschap binnen het Romeinse Rijk ontnam ze de mogelijkheid om kunst in opdracht te maken, totdat rijkere bekeerlingen en betere sociale structuren de mogelijkheid creëerden om ruimtes aan te kopen en te laten decoreren.⁵⁵ De auteurs benoemen dat in afgelopen decennia van de twintigste eeuw opnieuw is gekeken naar deze overtuiging en er meer aandacht is uitgegaan naar de sociale en culturele factoren van de afwezigheid van afbeeldingen.⁵⁶

Vanaf 313, het moment dat Keizer Constantijn (280 – 337) de kerk een civiele status geeft, worden christenen niet meer vervolgd. De civiele status staat gelijk aan de staatcultus. Dit was het startpunt waarin het christendom de rol en positie van de staatsreligie in ging nemen. Oud-dominee en theoloog Wout Oosterhof benoemt dat heidenen die zich lieten dopen, hun eigen goden verloren, maar zij in de kerk hun goden hervonden in de vorm van heiligen.⁵⁷ Beelden van heiligen werden steeds meer het voorwerp van aanbidding en ook religieuze afbeeldingen gingen een grotere rol spelen. Het beeld werd onder andere bewierookt, gewassen en gekust. Daarnaast ontstonden verhalen waarin bijzondere krachten aan het beeld werden verleend.⁵⁸ Deze ontwikkelingen werden direct al bekritiseerd en afgekeurd. Eén van de kritiekhebbers was Gregorius de Grote (ca. 540 – 604). Hij keurde niet het bestaan van religieuze afbeeldingen af, maar specifiek de aanbidding van deze afbeeldingen. Daarnaast stelde hij dat de afbeeldingen in boeken het geloof voor de ongeletterden waren. Wie niet kon lezen, kon toch het verhaal leren aan de hand van de

⁵⁴ Van Laarhoven, *De Beeldtaal Van De Christelijke Kunst*, 11.

⁵⁵ Jeffrey Spier en Mary Charles-Murray, *Picturing the Bible : The Earliest Christian Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 2007), 1.

⁵⁶ Spier en Murray, *Picturing the Bible*, 56.

⁵⁷ Wout Oosterhof, *Niet Door Stomme Beelden : Het Beeldenverbod in De Hervormde Traditie* (Gorinchem: Narratio, 1991), 10.

⁵⁸ Oosterhof, *Niet Door Stomme Beelden*, 11.

afbeeldingen.⁵⁹

Bovenstaand argument van Gregorius de Grote droeg bij aan de goedkeuring van het gebruik van religieuze afbeeldingen, omdat het een educatief standpunt innam. Ondanks deze motivering nam het gevoel dat misbruik van beelden en relieken mogelijk was in de loop van de middeleeuwen tot de zestiende eeuw steeds meer toe, schrijft de Amerikaanse kunsthistoricus David Freedberg.⁶⁰ In de volksvroomheid speelden heiligen en hun relikwieën steeds een meer belangrijke rol. De verering van heiligen en hun relieken nam de plaats in van verering gericht tot God en Jezus. De verering van de heiligen drukt in de late Middeleeuwen een onuitwisbare indruk uit op de devotie van het volk.⁶¹

1.4. Zestiende -eeuwse kritiekhebbers op beeldverering in de kerk

In bovenstaande alinea's is duidelijk geworden dat sinds het vroege christendom het maken van religieuze afbeeldingen werd betwist. In de zestiende eeuw in Europa, en binnen het christendom, was beeldverering nog steeds een problematisch onderwerp. Tegelijkertijd was dit een bewogen periode in de Nederlanden, kritiek binnen en op het Katholicisme verdelen de maatschappij.

De Nederlandse Desiderius Erasmus (1466- 1536) uit zijn kritiek op de wantoestanden in de kerk in zijn meest bekende geschrift *Moriae encomium sive stultitiae laus* (lof der zotheid), geschreven in 1509 en gedrukt in 1511. Erasmus bekritiseerde het gebruik van uitdagende voorstellingen en naakt in kunst. Daarnaast had hij ook bezwaar tegen de goedkeuring dat afbeeldingen de plaats innamen van een meer directe relatie tussen de mens en God. Hij gaf de voorkeur aan dat men bad tot God, zonder tussenkomt van beelden, relieken en heiligen. Ook vond Erasmus het zorgelijk dat schilderijen, relieken en beeldhouwwerken gebruikt werden om winst na te jagen. Hij was een voorstander van het bestuderen van de oude bronteksten voor het verbeteren van het zedelijke leven en voor de hervorming van de kerk en samenleving.⁶² In 1516 liet Erasmus de eerste kritische editie verschijnen van de Griekse tekst van het Nieuwe Testament, het *Novum Instrumentum*, waar

⁵⁹ David Freedberg, "De kunst en de beeldenstorm, 1525-1580 De Noordelijke Nederlanden," in *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580*, deel 2 (Amsterdam: Rijksmuseum; 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986), 39.

⁶⁰ Freedberg, "De kunst en de beeldenstorm," 39; Günter Stemberger, *De Bijbel En Het Christendom : Kerngedachten Uit 20 Eeuwen Christelijke Traditie* (Haarlem: De Haan, 1978), 248.

⁶¹ Oosterhof, *Niet door stomme beelden*, 14-15.

⁶² A.H. Kan, *De lof der zotheid*. 13^e druk (Amsterdam / Antwerpen: Wereld-Bibliotheek, 1952), 64.

hij ook een nieuwe Latijnse vertaling aan toe voegde.⁶³ Hij wilde lezers van zijn tijd toegang verschaffen tot betrouwbare edities van religieuze bronnen.⁶⁴

De Duitse theoloog Maarten Luther (1483- 1546) verzette zich aan het begin van de zestiende eeuw tegen het misbruik van religieuze afbeelden, maar niet zozeer tegen het bestaan van religieuze afbeeldingen. Hij had waardering voor het gebruik van illustraties, zowel in Bijbelse- als in andere teksten, om de gelovige te onderwijzen.⁶⁵ Dit standpunt is vergelijkbaar met het eerder aangehaalde standpunt van Gregorius de Grote. Het beeld dat Luther gewenst achtte, moest de toeschouwer niet emotioneel beroeren en niet de aandacht en devotie weg leiden van Jezus.⁶⁶ Luther verzette zich ook, evenals Erasmus, tegen de uitzonderlijke bedragen die uitgegeven werden aan de decoratie van kerkgebouwen. In *Wider die himmlischen Propheten von Bildern und Sakramenten*, gepubliceerd in 1524-1525, attendeert Luther zijn lezers op het gegeven dat ze moeten vertrouwen op God en zich tot hem moeten richten en niet tot het beeld, omdat dat afgoderij is.⁶⁷ De opvattingen van Luther werden in Duitsland vanaf het begin van zijn handelen verbeeld door bepaalde kunstenaars. Onder andere het werk van Lucas Cranach de Oude (1472 – 1553) en Albrecht Dürer (1471 – 1528) droegen bij aan de visuele verspreiding van de ideeën van Luther. In veel gevallen werkten zij voor opdrachtgevers die het Lutherse gedachtegoed wilden verspreiden.⁶⁸

Erasmus en Luther waren allebei voorstanders van vernieuwing en herbronning van kerk en geloof.⁶⁹ De *95 stellingen* van Luther tegen de aflat, gepubliceerd in 1517, stellen dat geld geen rol mocht spelen in de boetedoening. De kerk mocht zichzelf niet verrijken met de zonden van de gelovigen en de gelovigen moesten niet veronderstellen dat ze hun zonden konden afkopen. De stellingen bevatten dus ook kritiek op het kerkelijke instituut zelf, stelt bijzonder hoogleraar Lutheranisme Sabine Hiebsch in het artikel ‘De lutherse Reformatie’

⁶³ Peter Nissen, “De roep om hervorming in de Late Middeleeuwen: Reformaties vóór de Reformatie,” in *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 38.

⁶⁴ Freedberg, “De kunst en de beeldenstorm,” 39.

⁶⁵ Freedberg, “De kunst en de beeldenstorm,” 40 ; Oosterhof, *Niet door stomme beelden*, 18; Margarete Stirm, *Die Bilderfrage in Der Reformation* (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1977), 56-57.

⁶⁶ Oosterhof, *Niet door stomme beelden*, 23.

⁶⁷ ‘Er ist aber verpflichtet, sie mit dem Wort Gottes, nicht mit dem Gesetze, auf Karlstadtsche Weise ' sondern mit dem Evangelium zu zerbrechen, das heißt daß er die Gewissen unterrichte und erleuchte, daß es Ab-göttereï sei, dieselben anzubeten oder sich darauf zu ver-lassen, weil man sich alleine auf Christus verlassen soll’, Karl D. Drescher, *Martin Luthers Werke. Bd. 11-20 : Kritische Gesamtausgabe*, deel 18, 74.

⁶⁸ Ilja M. Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden van de zestiende eeuw,” in *De Reformatie : Breuk in De Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 148.

⁶⁹ Nissen, “De roep om hervorming in de Late Middeleeuwen,” 38.

(2017).⁷⁰ Vervolgens concludeert Hiebsch dat dit het begin was van een snel groeiend netwerk van medestanders en de basis is gelegd voor de reformatorische beweging.⁷¹

De Franse theoloog Johannes Calvijn (1509-1564) is één van de latere hervormers. Hij uitte zich fel tegen religieuze afbeeldingen en met name het misbruik van deze afbeeldingen. Daarnaast was Calvijn van mening dat mannen en vrouwen door het uiterlijk van kunstwerken werden misleid, en het beter was om te luisteren naar het zuivere woord van God.⁷² In 1536 publiceerde hij *Christianae Religionis Institutio*.⁷³ De Nederlandse vertaling verscheen in 1560 onder de titel *Institucie ofte onderwijsinghe der christelicker religie*, vanaf nu kortweg aangeduid als *Instituties*.⁷⁴ Los van deze vertaling waren de werken van Calvijn in het Frans al vanaf 1540 in de Zuidelijke Nederlanden bekend.⁷⁵ In *Instituties* kon de lezer een overzicht vinden van de hele geloofsleer vanuit protestants perspectief.⁷⁶ Over schilderkunst en beeldverering schrijft Calvijn dat beeldhouwwerken en schilderijen zuiver en kunstmatig gebruikt moeten worden. Alleen zaken die de mens met de ogen kan waarnemen, mogen worden afgebeeld, zodat er geen verleiding ontstaat om God te eren of te dienen aan de hand van een afbeelding.⁷⁷

Het calvinisme weert iedere vorm van beeldverering en beschouwt deze gebedspraktijk als verraad van een waarachtige tot God gerichte eredienst. God eerlijk dienen gaat via het Woord en niet via het Beeld.⁷⁸ Calvijn vergeleek de christelijke verering van beelden met afgoderij. Hij legde een grotere nadruk op het beeldverbod door het eerste gebod, dat bestond uit Exodus 20:3-5 en Deuteronomium 5: 7-9, in twee afzonderlijke geboden te verdelen.⁷⁹ Het eerste gebod betrof het vereren van andere goden en het tweede gebod expliciet het maken van en dienen van ‘gesneden beelden’. Niet alleen werd bij het

⁷⁰ Sabine Hiebsch, “De lutherse Reformatie,” in *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 42.

⁷¹ Hiebsch, “De lutherse Reformatie,” 43.

⁷² Johannes Calvijn en C.A. de Niet, *Institutie, of Onderwijzing in De Christelijke Godsdienst* (Houten: Den Hertog, 2009), 11: 121- 122; Freedberg, “De kunst en de beeldenstorm,” 41.

⁷³ Erik de Boer, “Calvijn en de calvinistische Reformatie in de Nederlanden,” in *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 116.

⁷⁴ De Boer, “Calvijn en de calvinistische Reformatie,” 116.

⁷⁵ De Boer, “Calvijn en de calvinistische Reformatie,” 119.

⁷⁶ De Boer, “Calvijn en de calvinistische Reformatie,” 118.

⁷⁷ ‘Omdat beeldhouwen en schilderen gaven van God zijn, wil ik echter graag dat die beide kunsten zuiver en rechtmatig gebruikt worden [...] als het al niet geoorloofd is God in een lichamelijke gedaante uit te beelden, is het nog minder toegestaan zo’n gedaante als God te eren of God daarin te dienen. De conclusie moet dan ook zijn dat alleen die dingen geschilderd of gebeeldhouwd mogen worden die wij met onze ogen kunnen waarnemen’, Calvijn en De Niet, *Instituties*, 11:121-122.

⁷⁸ Paul Moyaert, *Iconen En Beeldverering : Godsdienst Als Symbolische Praktijk* (Amsterdam: SUN, 2007), 11.

⁷⁹ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 154.

calvinisme dus afgezien van het gebruik van beelden in de eredienst, maar ook buiten het kerkgebouw mochten geen geestelijke of goddelijke zaken worden afgebeeld.⁸⁰

Uit de aangehaalde standpunten van de hervormers wordt duidelijk dat de verering van beelden in de maatschappij de plaats hadden ingenomen van het daadwerkelijk bidden tot God. Dit gedachtegoed rondom beeldverering raakte wijd verspreid door heel Europa. Ideeën over deze kwestie werden aan de hand van boeken en pamfletten verspreid, dit was mogelijk door de ontwikkeling van de boekdrukkunst. Wie niet kon lezen, hoorde deze verhalen zeker in de preken van de predikanten, stelt Freedberg.⁸¹ Tot de bekendste bespotters van het misbruik van beelden in de Rooms- Katholieke Kerk behoorden de rederijkers. De toneelstukken zaten vol met negatieve toespelingen op beelden. De rederijkers uitten zich soms geheel in de trant van Erasmus, maar naarmate de zestiende eeuw vorderde werden ze directer en feller. Overal in de Lage Landen, met name het Zuiden, voerden ze toneelstukken op en reciteerden ze gedichten, bijvoorbeeld op grote volksfeesten. Zoals de landjuwelen in Gent in 1539 en in Antwerpen in 1561.⁸²

1.5. Afbeeldingenverbod in de Bijbel

In de vorige paragrafen is aandacht geschonken aan het gedachtegoed rondom beeldverering en de kritiek die hierop volgde. Deze kritiek neemt alleen maar toe tijdens de Reformatie, de zestiende-eeuwse beweging die de Rooms-Katholieke Kerk wil verbeteren. Het standpunt van de hervormers was dat beeldverering in de weg stond van het ware geloof in relatie tot God.⁸³ Een belangrijk deel van het werk van de reformatoren bestond uit een voortdurend gevecht tegen wat zij zagen als afgoderij: aanbidding van de objecten die God of een heilige voorstelden, in plaats van de aanbidding van God zelf in de geest en waarheid.⁸⁴

Paul Moyaert, hoogleraar Wijsgerige Antropologie aan de Katholieke Universiteit Leuven, benoemt in *Iconen en beeldverering: Godsdienst als symbolische praktijk* (2007) dat beeldverering, letterlijk het eren van een beeld, al sinds de Griekse Oudheid bestempeld werd als idolatrie. Deze term is een samenvoeging van de Griekse woorden *eidolon* en *latreia*.

⁸⁰ Ijja M. Veldman, "Calvinisme en de beeldende kunst in de zeventiende eeuw," in *Mensen van de nieuwe tijd Een Liber Amicorum Voor a. Th. Van Deursen*, red. Marijke Bruggeman, (Amsterdam: Bakker, 1996), 298.

⁸¹ Freedberg, "De kunst en de beeldenstorm," 41, 43.

⁸² Freedberg, "De kunst en de beeldenstorm," 43.

⁸³ Willem Frijhoff, "De Reformatie als godsdienst van het woord," in *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 132.

⁸⁴Frijhoff, "De Reformatie als godsdienst van het woord,"132.

Idolatrie staat voor ‘aanbidding van idolen’.⁸⁵ Volgens Van Dale staat de definitie afgoderij voor ‘de verering van afgoden’.⁸⁶ De definitie die wordt aangehouden in dit onderzoek is als volgt: Idolatrie is het aanbidden van een valse god en het eren van God aan de hand van een beeld of een verbeelding van God. Je betuigt aan een valse god de eer die alleen aan de ware godheid toebehoort.⁸⁷

Als argumentatie tegen beeldverering, door onder andere Erasmus en Calvijn, werd meermaals de Bijbel aangehaald. Onderstaande paragrafen geven inzicht in deze passages.

Het beeldverbod komt als eerst voor in Exodus 20: 3-5 en wordt herhaald in Deuteronomium 5: 7-9. In Exodus 20: 3-5 wordt het beeldverbod gekoppeld aan het verbod om naast God en ten koste van God andere goden te vereren. Het is dus verboden om beelden te maken van zaken die niet God zijn, om te voorkomen dat men een verkeerde werkelijkheid aanbidt. ‘Vereer naast mij geen andere goden. Maak geen godenbeelden, geen enkele afbeelding van iets dat in de hemel hier boven is of van iets beneden op aarde of in het water onder de aarde. Kniel voor zulke beelden niet neer, vereer ze niet, want ik, de Heer, uw God, duld geen andere goden naast mij’. De meest uitgebreide versie van beeldverbod komt voor in Deuteronomium 4: 16-19. Mozes kondigt aan het Joodse volk de eisen van God voor het uitverkoren volk:

‘Misdraag u niet door een godenbeeld te maken, een afbeelding van welk wezen dan ook, man of vrouw, of van een dier dat op het land leeft of van de vogels in de lucht, van kruipende dieren of van vissen in het water onder de aarde. En als u omhoog kijkt en de zon, de maan en de sterren ziet, al die lichten aan de hemel, laat u er dan niet toe verleiden daarvoor neer te knielen en te vereren wat de Heer, uw God, voor de andere volken op de aarde heeft bestemd’. (Deuteronomium 4: 16-19)

Dit fragment gaat niet over afbeeldingen van God, maar juist afbeeldingen die niet van God zijn. Het beeldverbod in Deuteronomium gaat dus over afbeeldingen buiten God om en dus niet over het verbod om God af te beelden.

In Exodus 34: 14 en 17 staat: ‘Breek hun altaren af, verbrijzel hun gewijde stenen en hak hun Asjerapalen om, want jullie mogen niet voor een andere god neerknielen. De Heer, de Afgunstige, duld immers geen andere goden naast zich’ en ‘Maak geen godenbeelden’. In dit geval gaat het over vreemde goden, maar ook over God zelf. De verbodsbepaling volgens

⁸⁵ Moyaert, *Iconen en beeldverering*, 28; Nicoline van der Sijs, ‘Idolatrie’, *Etymologiebank*, geraadpleegd 8 november 2021, <https://etymologiebank.nl/trefwoord/idolatrie>.

⁸⁶ ‘Afgoderij’, Van Dale, geraadpleegd 9 november 2021, https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/afgoderij#.YbjGF_HMLR0.

⁸⁷ Moyaert, *Iconen en beeldverering*, 38.

de Bijbel houdt dus in dat men geen enkel beeld mag maken van wezens en dat God niet mag worden afgebeeld en niet in beeldvorm aanbeden mag worden. Daarnaast staat dit verbod ook voor de afkeer van het aanbidden van vreemde goden.

Beeldverering berust ook op het niet kunnen onderscheiden van teken en werkelijkheid, door een verward bewustzijn. In het Oude Testament sluiten de woorden van Jesaja 44:15-17 hier bij aan:

Ze dienen de mens tot brandhout,
hij neemt ervan en warmt zich erbij,
hij steekt het ook aan en bakt brood.
Ook maakt hij er een god van en buigt zich ervoor,
hij maakt er een gesneden beeld van en knielt ervoor neer.
De helft ervan verbrandt hij in het vuur.
Bij die helft eet hij vlees,
braadt een braadstuk en wordt verzadigd.
Ook warmt hij zich en zegt: Ha,
ik word warm, ik zie vuur!
Van de rest ervan maakt hij een god, zijn gesneden beeld.
Hij knielt ervoor neer, buigt zich,
bidt het aan en zegt:
Red mij, want u bent mijn god.

Bovenstaand citaat benadrukt dat bij het eren tot een beeld, niet het beeld wordt geëerd, maar hetgeen het beeld vertegenwoordigd. Het stuk hout als gesneden beeld heeft de plaats van God ingenomen.

Een vergelijkbare omgang tot het beeld kwam voor tijdens de Beeldenstorm. Protestanten vielen de beelden aan alsof het daadwerkelijk mensen waren en de ogen van beelden werden uitgestoken. Thijs Weststeijn, hoogleraar kunstgeschiedenis, bespreekt de bijdrage van levensechte schilderkunst binnen afgoderij. In het boek *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden age* (2008) staan de geschriften van Van Hoogstraten centraal. Van Hoogstraten, een leerling van Rembrandt, heeft veel geschreven over kunsttheorie in de zeventiende eeuw. Weststeijn analyseert deze traktaten en gaat daarnaast in op levensechte schilderkunst. Weststeijn haalt het standpunt van Willem Goeree (1635 – 1711) aan, een Nederlandse schrijver over onderwerpen als kunsttheorie en Bijbelse geschiedenis. Goeree stelt dat de toeschouwer van beeldende kunst emotioneel wordt verroerd door de figuren, kleuren en vormen die zijn afgebeeld. Als het afgebeelde bij de toeschouwer een mentale afbeelding aanwakkert, wordt

de toeschouwer geraakt op dezelfde manier als dat ze het afgebeelde in het ‘echt’ zouden zien.⁸⁸ Van Hoogstraten heeft ook geschreven over schilderijen die ‘iets’ doen verschijnen die er in werkelijkheid niet zijn. Hierdoor wordt de toeschouwer geconfronteerd met iets [een schilderij] dat zich presenteert als iets anders.⁸⁹ In een discussie over het mogelijke misbruik van kunst door aanbidders van afbeeldingen, herhaalt Van Hoogstraten de gestelde vraag door Calvijn in *Instituten* (14-15): ‘Voor wat is een schilderij? Een wijze man zegt, een vorm gemaakt uit diverse kleuren’.⁹⁰ Aan de hand van de aangehaalde voorbeelden, concludeert Weststeijn, kan de tegenstrijdige aard van schilderkunst als uitleg dienen hoe schilderachtige gelijkenissen en optische illusies werken binnen het raakvlak van ‘zijn’ en ‘lijken’.⁹¹

Bovenstaande gedachtegang, dat schilderijen door de toeschouwer opgevat kunnen worden als werkelijkheid, creëert een extra dimensie in relatie tot beeldverering. Met deze informatie in het achterhoofd is de aanval op de beelden en het ontstaan van de devotieele handelingen met betrekking tot beelden en schilderijen te verklaren. Het niet meer helder kunnen onderscheiden van de werkelijkheid en de imitatie, draagt hier dus aan bij. Vanuit dit gedachtegoed is beeldverering dus problematisch, omdat het voor de toeschouwer niet mogelijk is om werkelijkheid te onderscheiden van een afbeelding.

1.6. De Reformatie

In de Nederlanden drongen de ideeën van de Reformatie wegens de harde repressie van de Spaanse overheid en de Inquisitie aanvankelijk moeizaam door. Het verlangen om terug te keren naar de bron, de Bijbeltekst, kwam in eerste instantie mede dankzij Erasmus en het christelijk-humanisme tot stand.⁹² Het christelijk-humanisme, ontstaan aan het einde van de vijftiende eeuw, beschouwt humanistische principes als belangrijke componenten van het christelijke geloof. Voorbeelden van deze principes zijn individuele vrijheid en universele menselijke waardigheid.⁹³

De Reformatie was de eerste religieuze beweging die het nieuwe medium van de boekdrukkunst inzette voor het verspreiden van haar gedachtegoed en in de strijd met haar tegenstanders: de Rooms-Katholieke Kerk en haar gezagdragers. Hiervoor werden ook

⁸⁸ Thijs Weststeijn, *The Visible World : Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdamse Gouden Eeuw Reeks, 2008: 4 (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 139.

⁸⁹ Weststeijn, *The Visible World*, 281.

⁹⁰ Weststeijn, *The Visible World*, 283.

⁹¹ Weststeijn, *The Visible World*, 285.

⁹² Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 149.

⁹³ Angelo Mazzacco, *Interpretations of Renaissance Humanism* (Leiden: Brill, 2006), 155-180.

spotprenten ingezet. De afbeeldingen bij de teksten en de spotprenten waren bestemd voor mensen die niet theologisch geschoold waren, maar wel behoorden tot de ontwikkelde mensen in de steden. Erik de Boer, hoogleraar kerkgeschiedenis, suggereert in “Calvijn en de calvinistische Reformatie in de Nederlanden” (2017) dat reizigers en kooplieden ’s avonds in de herbergen met elkaar spraken over deze prenten en ze aan elkaar doorgaven. De verspreiding van deze prenten bereikten daardoor een nog groter publiek, nog groter dan de toch al aanzienlijke oplages doen vermoeden. De Duitse prenten vonden ook hun weg naar de Nederlanden. De Habsburgse keizer Karel V (1500- 1558) beperkte de invloed van vergelijkbaar drukwerk. Hij stond niet toe dat een andere geloofsbelijdenis in de Nederlanden ruimte kreeg en dat de kerk, buiten Rome om, hervormd zou worden.⁹⁴ Na het aftreden van Karel V in 1555 en het aantreden van zijn zoon Filips II (1527- 1598), werden de vervolgingen van de protestanten heviger. Na het vergeefse Smeekschrift van de edelen in 1566, waarin om meer religieuze vrijheid werd gevraagd, begon de aanloop naar de Opstand.⁹⁵

Tot aan de Beeldenstorm van 1566 in de Nederlanden bevatten kerken, kloosters en kapellen een overvloed aan schilderijen, beeldhouwwerken en muurschilderingen. Het onderwerp van het schilderij op het hoofdaltaar was veelal de kruisiging van Christus.⁹⁶ In 1566 drongen protestantse gelovigen op verscheidene plaatsen in de Nederlanden kerken binnen en vernielden zij beelden, schilderijen, retabels, reliekschrijven, gebrandschilderde ramen en liturgische gewaden. Deze gebeurtenis deed zich voor in een klimaat van snel oplopende religieuze en politieke spanning. De onderdrukking van het Habsburgse rijk die op deze gebeurtenis volgde, was een aanleiding van de Nederlandse Opstand. Ruim een decennia later, rond 1577, nadat calvinisten in veel zuidelijke steden de macht hadden gegrepen, deed zich een tweede Beeldenstorm voor.⁹⁷

De Duitse kunsthistoricus Hans Belting schrijft in *Likeness and Presence* (1994) over de manier waarop de menigte de afbeeldingen aanvielen. De afbeeldingen werden niet simpelweg verwijderd, maar beelden en schilderijen werden vernield. Het bespotten van de afbeelding was in veel gevallen belangrijker dan het verwijderen van het object uit de

⁹⁴ De Boer, “Calvijn en de calvinistische Reformatie in de Nederlanden,” 120.

⁹⁵ Henk Slechte, “Spotprenten: Een grafisch wapen in een religieuze twist,” in *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 180.

⁹⁶ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 144.

⁹⁷ Hans Cools, “De Beeldenstorm,” in *De Reformatie : Breuk in De Europese Geschiedenis En Cultuur*, red. Huib Leeuwenberg en Henk Slechte (Zutphen: Walburg Pers, 2017), 160.

religieuze ruimte.⁹⁸ Dit onderdeel, het bespotten en aanvallen van de beelden, benoemt kunsthistoricus Mia M. Mochizuki ook in *The Netherlandish Image after Iconoclasm 1566-1672* (2008). Het verminken werd specifiek toegepast bij hoofden, ogen, mond en oren. Dit zijn juist de kenmerken van de afbeeldingen die ervoor zorgden dat interactie en communicatie mogelijk was met de aanbidders. De objecten werden aangevallen alsof ze menselijk waren.⁹⁹ Weststeijn stelt dat beeldenstormers daarom zelf het sterkste geloof hadden in de werkingskracht van afbeeldingen.¹⁰⁰ De Nederlandse kunsthistoricus Ilja M. Veldman benoemt dat niet alle kunst uit de kerken werd vernield, sommige altaren werden doorverkocht, of werden door het stadsbestuur op een veilige plaats ondergebracht. In Leiden werd de memorietafel van Lucas van Leyden in 1577 overgebracht naar de kamer van de burgemeesters in het stadhuis.¹⁰¹

Deze houding van agressie tegenover de beelden representeert de devotieele macht die de afbeeldingen hadden over de toeschouwer in de zestiende eeuw. De vernielde en misbruikte objecten reflecteren hoe hoog de gemoederen waren opgelopen.¹⁰² Van Mander, een doopsgezinge en emigrant uit Vlaanderen, schrijft in *Schilder-boeck* ook over de Beeldenstorm. Hij uit zijn afkeur over de vernieling van de beelden en het geweld dat hierbij werd gebruikt. Deze afwijzing verwoordt hij door het gebruiken van termen als ‘woedend’, ‘uytsinnigh’ en ‘const-vijandigh’.¹⁰³

In 1576 werd Antwerpen getroffen door de Spaanse Furie. Begin 1579 sloten de zuidelijke gewesten de Unie van Atrecht en verenigden de noordelijke gewesten van de Nederlanden zich in de Unie van Utrecht. Dit betekende de geboorte van de Republiek der Verenigde Nederlanden en de scheiding van Noord en Zuid. In 1585 werd Antwerpen veroverd door het Spaanse gezag onder leiding van Alexander Farnese (1545 – 1592). Inwoners van Antwerpen kregen vier jaar de tijd om te kiezen of ze bij de katholieke moederkerk aansloten of verhuisden. Veel kunstenaars vertrokken en andere kunstenaars gaven hun protestantse geloof op, zoals Maerten de Vos (1532- 1603). In Zuid-Nederland begon de periode van contrareformatie, die gepaard ging met de bouw en decoratie van tal

⁹⁸ Hans Belting, *Likeness and Presence : A History of the Image Before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 461.

⁹⁹ Mia M. Mochizuki, *The Netherlandish Image After Iconoclasm, 1566-1672 : Material Religion in the Dutch Golden Age* (Aldershot: Ashgate, 2008), 109.

¹⁰⁰ Thijs Weststeijn, “Idols and ideals in the rise of Netherlandish Art Theory,” in *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, red. Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk (Turnhout, België: Brepols, 2012), 57.

¹⁰¹ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 155.

¹⁰² Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm*, 109.

¹⁰³ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 210v, 213v, 224v, 254r en 254v.

van nieuwe kerken. De uitbeelding van altaarstukken werd aan strenge regels onderworpen die teruggingen op het Concilie van Trente (1545- 1563). De verering van relieken en heiligen werden gestimuleerd, maar de kerk bood geen plaats meer aan andere voorstellingen dan die van Christus, Maria en de vele heiligen. Ook was het niet meer toegestaan portretten van stichters op altaarstukken aan te brengen. Omdat De Vos in Antwerpen bleef, kon hij zijn carrière gewoon voortzetten, want er was voldoende werkgelegenheid voor een kunstenaar.¹⁰⁴

In de loop van de jaren zeventig kwamen in de Noordelijke provincies steeds meer stadsbesturen in handen van calvinistisch gezinden, die tevens het bestuur van de kerken overnamen. Onder het bestuur van deze calvinistische gezinden onderging het interieur van de kerken in deze gebieden een radicale verandering.¹⁰⁵ De visuele beeldtaal veranderde, en woorden werden de nieuwe ideale taal voor de visuele representatie.¹⁰⁶ In het artikel “Calvinisme en de beeldende kunst in de zeventiende eeuw” (1996) gaat Veldman in op deze veranderingen en de relatie tussen protestantisme en de beeldende kunst.¹⁰⁷ De schilderijen in de hervormde kerken werden vervangen door gekalligrafeerde en gedecoreerde gilde- en tekstborden met Bijbelteksten. Veldman benoemt dat de tekst van de Tien Geboden favoriet was. De Tien Geboden pasten bij de liturgische functie van de kerk en Calvijns overtuiging dat het Heilige Schrift de enige bron en norm voor de gelovige was.¹⁰⁸ In een ander artikel, “Beeldende kunst in de Nederlanden van de zestiende eeuw” (2009), benoemt Veldman dat ook buiten de calvinistische eredienst en het kerkgebouw om werd afgezien van het gebruik van afbeeldingen. Volgens de calvinistische leer was het niet gepast om goddelijke zaken in de menselijke vorm te presenteren.¹⁰⁹

Door de onlusten, de aanstelling van hertog van Alva (1507- 1582) als landvoogd en het schrikbewind dat daarop volgde, waren veel protestantse kunstenaars de Nederlanden ontvlucht richting Engeland, of bijvoorbeeld Keulen.¹¹⁰ Na de val van Antwerpen in 1585 kwam een ware uittocht vanuit Zuid-Nederland naar Noord-Nederland op gang. Onder hen waren veel handelaren, kunstenaars en kooplieden. De meesten vertrokken naar Haarlem of Amsterdam. De kunstenaars uit het Zuiden namen een heel nieuw repertoire mee aan onderwerpen, met name landschappen en voorstellingen die ontleend waren aan het dagelijkse

¹⁰⁴ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 154.

¹⁰⁵ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 154.

¹⁰⁶ Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm*, 134.

¹⁰⁷ Veldman, “Calvinisme en de beeldende kunst,” 297.

¹⁰⁸ Veldman, “Calvinisme en de beeldende kunst,” 299.

¹⁰⁹ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 154.

¹¹⁰ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 156.

leven. In Noord-Nederland bestond de landschapskunst niet als onafhankelijk onderwerp, maar met de komst van de kunstenaars kwam daar verandering in.¹¹¹

Na de Beeldenstorm bleef beeldverering en religieuze kunst kritiek ontvangen. De Nederlandse predikant en theoloog Dirck Raphaelszoon Camphuysen (1586 – 1627) is één van de radicaalste kritiekhebbers.¹¹² In zijn ‘Tegen ’t Geestig-dom der Schilder-konst’, vertelt en becommentarieert Camphuysen *Idolelenchus*, geschreven door Johannes Evertsz Geesteranus (1586- 1622). Camphuysen beroept zich op het tweede gebod, waaraan hij de hele schilderkunst als schijn en ijdelheid van de hand doet. Daarnaast klaagt hij over de verdorvenheid van zijn tijdsgenoten, die van schilderkunst een lust voor het oog hadden gemaakt. Zijn woede focust zich vooral op Bijbelse voorstellingen die op een erotische manier zouden zijn verbeeld. Als bijvoorbeeld Eva, Lot en zijn dochters en Judith en Holoferes.¹¹³ De termen die Camphuysen gebruikt om ‘foute kunst’ aan te duiden, zijn onder andere ‘schoubaer oogh fenijn’ (gif voor het oog), ‘verleyt-ster van ’t gezicht dat zich verstaart op ’t sterffelijk’ (verleidster van het zicht, betoverd door alles wat vergankelijk is) en oog-verleyding (het verleiden van het oog).¹¹⁴ De toespeling op kunst naar verleiding en het voeden van een bepaald verlangen staan daardoor centraal.

1.7. De Tien Geboden als morele les in de prentkunst

Het afbeelden van verhalen uit het Oude Testament kon een rol spelen bij de voorlichting van een moreel en kuis bestaan, stelt Veldman in *Images for the Eye and Soul : Function and Meaning in Netherlandish Prints* (2006). Dit boek focust zich op de inzet van Oudtestamentische verhalen in prentkunst. Dit is relevant voor dit hoofdstuk, gezien het een indicatie is van de inzet van verhalen uit het Oude Testament die als morele gebruiksaanwijzing dienden voor het dagelijks leven, in de periode van de veertiende tot de zeventiende eeuw.¹¹⁵ Veldman benoemt dat verschillende thema’s uit het Oude Testament de functie van *exempla* en *moral homilies* vervulden. Een ‘exemplum’ is een kort verhalende vertelling met goede en slechte voorbeelden van een bepaald moraal. De voorlichting van een moreel en kuis bestaan aan de hand van het Oude Testament is het best te herkennen in de

¹¹¹ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 158.

¹¹² Maria A. Schenkeveld-van der Dussen, *Een Platina Liedboek Uit De Gouden Eeuw : Dirck Raphaelszoon Camphuysen, Doopsgezind En Remonstrant* (Zoetermeer: Meinema, 2013), 21.

¹¹³ Veldman, “Calvinisme en de beeldende kunst,” 301-302; Dirk Rafaelszoon Camphuysen, *Stichtelycke rymen, om te lesen ofte singhen* (Jacob Colom: Amsterdam, 1647 (herdruk)), 215, 218, 224, DOI: https://www.dbnl.org/tekst/camp001stic02_01/camp001stic02_01_0096.php (geraadpleegd 10 januari 2022).

¹¹⁴ Camphuysen, *Stichtelycke rymen, om te lesen ofte singhen*, 215.

¹¹⁵ Ilja M. Veldman, *Images for the Eye and Soul : Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)* (Leiden: Primavera Pers, 2006), 119.

verbeelding van de Tien Geboden.¹¹⁶ Hierbij is het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ het traditionele voorbeeld van de overtreding van het eerste en tweede gebod: ‘gij zult geen andere goden aanbidden’ en ‘gij zult geen gesneden beeld, nog enige gelijkenis maken, van hetgeen boven in den hemel is, noch van hetgeen onder op de aarde is, noch van hetgeen in de wateren onder de aarde is’.

Het inzetten van Bijbelse verhalen om een moraal te vertellen werd doorslaggevend in de Reformatie, legt Veldman uit. De invloed van het humanisme zorgt voor een groeiende bewustzijn van het moraal.¹¹⁷ Een voorbeeld hiervan zijn de Tien Geboden van Cranach bij de catechismus van Luther uit 1529. De focus lag hierbij vooral op het afbeelden van de situaties die tegen de geboden ingaan en waarvoor de schuldigen zouden worden gestraft. Het uitbeelden van een morele les aan de hand van Tien Geboden komt ook voor in het werk van verschillende Nederlandse prentmakers, zoals Maerten de Vos en Maarten van Heemskerck.¹¹⁸ Een voorbeeld is de prent *Aanbidding van het gouden kalf: het eerste gebod* uit 1585 -1589 (afb. 2). Deze prent toont duidelijk het gevolg van ongewenst gedrag, en kunnen dienen als waarschuwing om de toeschouwer op het juiste pad te houden. In *Aanbidding van het gouden kalf* zijn verschillende momenten afgebeeld. De Israëlieten aanbidden het gouden kalf, waarom Mozes in woede de stenen tafelen op de grond gooit. Ook uit de prent het gevolg van dit wangedrag. De Levieten doden op Mozes’ bevel drieduizend Israëlieten.¹¹⁹

¹¹⁶ Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 120.

¹¹⁷ Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 143.

¹¹⁸ Veldman, “Beeldende kunst in de Nederlanden,” 152.

¹¹⁹ ‘Adriaen Collaert naar Maerten de Vos, *Aanbidding van het gouden kalf: het eerste gebod*, 1585-1589’, Rijksmuseum Amsterdam, geraadpleegd 25 mei 2022, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.96696>.

Conclusie

In dit hoofdstuk stond de vraag centraal: ‘Op welke manier reageren kunstenaars op het beeldverbod in de Nederlanden en welke artistieke en theologische opvattingen spelen hierbij een rol?’. In het Oudtestamentische Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ is sprake van beeldverering, evenals het aanbidden van een afgod en het afbeelden van een god. Deze drie aspecten ontvangen sinds het vroege christendom kritiek, omdat ze het geloof tussen mens en God in de weg staan. De kritiek focust zich ook op het uiterlijk en de levensechtheid van een kunstwerk. De toeschouwer van een afbeelding kan emotioneel worden verroerd door de figuren, kleuren en vormen die zijn afgebeeld. Als het afgebeelde bij de toeschouwer een mentale afbeelding aanwakkert, wordt de toeschouwer geraakt op dezelfde manier als dat ze het afgebeelde in het ‘echt’ zouden toeschouwen. Het onderscheid tussen ‘schijn’ en ‘werkelijkheid’ speelt hierin een rol.

De Beeldenstorm in 1566 kan gezien worden als kantelpunt, waarbij de hervormers zich actief tegen de Rooms- Katholieke Kerk en Spaanse onderdrukking verzetten. De afkeuring van de geloofspraktijken, en daarmee de splitsing van de Rooms-Katholieke Kerk, zorgt voor een tweedeling van de Nederlanden. In de protestantse gebieden werden nieuwe decoratieschema’s ingevoerd, waarbij het Woord ingezet werd voor de versiering van kerkelijke ruimtes. Daarnaast drukt de leer van Calvijn ook een stempel op de beeldende kunst, door de christelijke verering van beelden met afgoderij te vergelijken en het leggen van een grotere nadruk op het beeldverbod.

De tekst van de Tien Geboden was met name favoriet voor de decoratie van kerkelijke ruimtes, want deze tekst past bij de liturgische functie van de kerk en Calvijns overtuiging dat het Heilige Schrift de enige bron en norm voor de gelovige was. Naast een schriftelijke decoratie van de Tien Geboden, werden de Tien Geboden ook in de beeldende kunst ingezet. De verbeelding van de Geboden waren een les voor de toeschouwer, over wat wel en niet van een gelovige werd verwacht.

Nu duidelijk is hoe het Bijbelverhaal zich verhoudt tot de maatschappelijke en artistieke debatten, wordt in het volgend hoofdstuk gekeken naar de verschillende uitwerkingen van het thema ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw. Wat vertelt het visueel en iconografisch onderzoek ons over de weergave van het Bijbelverhaal?

Hoofdstuk 2: Visuele en iconografische analyse schilderijen dans om het gouden kalf

2.1. Inleiding

In het vorige hoofdstuk lag de focus op de historische context waarin het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ tot stand kwam in de Nederlandse schilderkunst. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de uitwerking van het Bijbelverhaal in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw, waarbij de focus ligt op de visuele en iconografische analyse. De deelvraag die hier centraal staat is: ‘Welke visuele en iconografische elementen zijn opgenomen in de uitwerking van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst uit de zestiende en zeventiende eeuw?’

2.2. Selectie schilderijen

De schilderijen met het Bijbelse thema ‘dans om het gouden kalf’ zijn in dit onderzoek alle gemaakt door Noord- en Zuid Nederlandse schilders uit de zestiende en zeventiende eeuw. De selectie schilderijen is tot stand gekomen aan de hand van iconclass codes. Iconclass is een kunsthistorisch classificatiesysteem en wordt beheerd door het Nederlandse Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.¹²⁰ De gebruikte codes zijn ingevoerd bij ARKYVES, een cultuur historische database bestaande uit afbeeldingen en teksten. Op deze manier is gepoogd een zo compleet mogelijk overzicht te krijgen van schilderijen die aansluiten bij de weergave van het Bijbelverhaal en de desbetreffende afbakening. Schilderijen die aansluiten bij de verbeelding van het Bijbelverhaal, maar die niet zijn gemaakt door een Nederlandse schilders zijn dus niet opgenomen in deze analyse.

De gebruikte codes zijn:

71E1353: adoration of the golden calf (which may be standing on a pillar, and is sometimes depicted as a dragon).

71E13541: on seeing the idolaters Moses breaks the tables of the law

71E13511: the people bring their golden earrings to Aaron

71E13532: the people dance around the golden calf

71E1343: Moses receives the tables of the law from God

¹²⁰ ‘Iconclass’, RKD, geraadpleegd 1 februari 2022, <https://rkd.nl/nl/collecties/services-tools/iconclass>.

Het gouden kalf komt ook voor in het Bijbelverhaal 1 Koningen 13:1-4. De schilderijen die refereren naar dit verhaal zijn niet opgenomen in dit onderzoek, omdat het Bijbelverhaal en de context niet aansluiten bij Exodus 32.

2.3. *Formele en iconografische analyse schilderijen 'dans om het gouden kalf'*

Het Bijbelverhaal 'dans om het gouden kalf' is in het vorige hoofdstuk uitgebreid toegelicht. Ter herhaling, de passage uit het Oude Testament vertelt het verhaal van de Israëlieten, die door Mozes uit Egypte zijn geleid. Mozes beklimt de berg Sinai en het volk wacht op hem. Ze worden ongeduldig en eisen daarom van Aäron, de broer van Mozes, een nieuwe god die voor ze uit kan gaan. Aäron verzamelt hierop alle gouden oorkingen en giet van het gesmolten goud een beeld in de vorm van een stierkalf. Dit beeld wordt vervolgens aanbeden.

In elk schilderij uit de selectie is een altaar met het gouden kalf waar te nemen op de voor- of achtergrond. Volgens de iconologie van Ripa, zoals eerder is aangehaald in de historiografie, is het stierenbeeld een symbool voor afgoderij (afb. 1). Een knielende vrouw is afgebeeld voor het altaar van een stier met een wierrookvat in haar hand.¹²¹

De schilderijen worden in chronologische volgorde besproken, omdat dit een overzicht toont van de ontwikkeling van de vervaardiging en invulling van het Bijbelverhaal in de Nederlandse schilderkunst. Er wordt afgeweken van de chronologische volgorde bij het behandelen van de schilderijen vervaardigd door kunstenaars Frans Francken II en III. Op deze manier kunnen de schilderijen van dezelfde kunstenaar in directe samenhang worden besproken.

Het schilderij *De dans om het gouden kalf* van Lucas van Leyden is misschien wel het meest bekende schilderij uit de selectie (afb. 3). Over de breedte van het hele schilderij zijn de Israëlieten weergegeven. Ze zijn aan het eten en drinken en vermaken zich met elkaar. Op de achtergrond zijn verschillende groepen aan het dansen, sommige rondom het gouden kalf en anderen in een eigen cirkel. Op de achtergrond is Mozes op de berg Sinai te zien. Ook is het moment afgebeeld waarop Mozes door het zien van de afgoderij de wetstafelen van God op de grond gooit (afb. 4). Op de voorgrond wordt de aandacht opgeëist door een vrouw in een blauw en rood gewaad (afb. 5). Ze heeft haar blik gefocust op de man op de grond naast haar en ze kijken elkaar aan. Aan hun voeten ligt een wijnvat. Ze geeft, of ontvangt, een vrucht van de man naast haar. Filedt Kok stelt dat deze handeling een zinspeling kan zijn op de zondeval.

¹²¹ Ripa, *Iconologia*, 271.

Hoewel, zoals hiervoor betoogd, in de Nederlandse kunst de dans om het gouden kalf eerder in boekillustraties was afgebeeld, ontbreken directe voorbeelden voor de voorstelling in het drieluik.¹²² Filedt Kok stelt dat het vernietigen van het gouden kalf door Mozes geïnterpreteerd kan worden als voorafbeelding van de val van de Egyptische afgodsbeelden tijdens de vlucht naar Egypte van Maria en Jozef met Christus.¹²³ Dit is een verhaal uit het Nieuwe Testament en komt voor in Mattheüs 2:13-23. Zowel de oudtestamentische als de nieuwtestamentische scène maken op deze manier duidelijk dat het niet meer is toegestaan afgoden te aanbidden.¹²⁴

Frans Francken II (1581 – 1642) heeft *Het volk danst om het Gouden Kalf* vervaardigd tussen 1597- 1642 (afb. 6). Het schilderij toont de Israëlieten op de voorgrond. Rechts op de voorgrond is een staande groep te zien, waarbij de aandacht uitgaat naar de man en de vrouw. Het gezicht van de vrouw is gedraaid naar de man schuin achter haar en ze lijken in gesprek te zijn. De hand van de man houdt de arm van de vrouw vast en de vrouw laat haar drinkbeker vullen. Rechtsonder in de hoek is een gedecoreerde schaal te zien met daarin een karaf. Dit is een rijk versierde ‘wijnkoeler’. Op veel schilderijen uit de zeventiende eeuw zijn wijnkoelers te zien, onder andere bij *Jonge vrouw aan een kaptafel* van de Nederlandse schilder Gerard Dou (1613- 1675) (afb. 7).¹²⁵ Links op de voorgrond zijn diverse stelletjes afgebeeld, liggend in elkaars armen. Op de grond is een doek met daarop een ruime hoeveelheid eten te zien. Op de achtergrond is het gouden kalf op een pilaar afgebeeld met daaromheen een danskring.

Een schilderij afkomstig uit het atelier van Frans Francken II is *De dans om het Gouden kalf*, vervaardigd in de periode 1597- 1642 (afb. 8). Dit schilderij toont op de voorgrond de Israëlieten aan een rijk gevulde tafel. De tafel staat vol met etenswaren en aan tafel zitten verschillende stelletjes. Elk stel heeft de armen om elkaar heen geslagen en kijkt elkaar in de ogen aan. Met name het koppel helemaal rechts op het schilderij toont duidelijk interesse in elkaar (afb. 9). De aantrekkingskracht tussen dit koppel is te herkennen aan haar hand op zijn bovenbeen en hoe zij tussen zijn benen zit. Haar jurk is laag uitgesneden, waardoor haar borsten zichtbaar zijn. Daarnaast bevat haar jurk ook een gouden sieraad, dat afsteekt tegen de wit en blauw ogende stof van haar jurk. Voor de tafel staan kannen met

¹²² Filedt Kok, red., *Kunst voor de beeldenstorm*, 151, cat. 37.

¹²³ Filedt Kok, *De Dans Om Het Gouden Kalf*, 10-11.

¹²⁴ Filedt Kok, *De Dans Om Het Gouden Kalf*, 10-11.

¹²⁵ ‘Gerard Dou, *Jonge vrouw aan een kaptafel*, 1667’, Museum Boijmans van Beuningen, geraadpleegd 25 maart 2022, <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/1738/jonge-vrouw-aan-de-kaptafel>.

drank. Op de achtergrond is om het gouden kalf een cirkeldans afgebeeld, met daarnaast een musicerende groep. Achter de dansscene zijn tenten te zien, die tot ver doorlopen.

Een vergelijkbare scène is te zien op *Dans om het gouden kalf*, ditmaal afkomstig uit het atelier van Frans Francken III (1607- 1667) tussen 1639 en 1667 (afb. 10). Evenals op het vorige schilderij zijn de Israëlieten als verliefde stelletjes rechtsvoor aan tafel afgebeeld. De tafel staat vol met voedsel en vanachter de tafel wordt nog meer voedsel naar voren gebracht. De borsten van de vrouw rechts zijn nog beter zichtbaar en duidelijker afgebeeld ten opzichte van het vorige schilderij. De achtergrond is gevuld met links een musicerend gezelschap, een dans om het gouden kalf en helemaal achterin nog meer Israëlieten en het tentenkamp.

Het grootste en meeste uitgebreide schilderij uit de familie Francken is *De aanbidding van het gouden kalf* (c. 1630 -1635) van Frans Francken II (afb. 11). Het schilderij toont niet één banket, zoals op de vorige schilderijen, maar op drie tafels is een royaal banket uitgesteld (afb. 12, 13 en 14). Aan tafel zitten wederom verliefde stelletjes. Het schilderij toont veel naakt, met hier en daar een stuk stof dat de geslachtsdelen bedekt. De vrouw rechts draagt een parel ketting, evenals een haaraccessoire (afb. 12). Aan de tafel links zitten stelletjes, die elkaar in de ogen kijken en elkaar aanraken (afb. 13). De vrouw rechts aan deze tafel draagt oorbellen, haar haar is opgestoken en ze draagt een gouden band om haar arm. De achterste tafel is wederom goed gedekt (afb. 14). Rechts zie je een vrouw in de armen zitten van een man en zijn er nog meer naakte en schaars geklede lichamen te zien. Op de achtergrond is feestgedrag van de Israëlieten ook afgebeeld, evenals de dans om het gouden kalf. Links is Mozes te zien, die neerkijkt op de zondige Israëlieten (afb. 11).

Het atelier van Frans Francken II heeft ook het moment afgebeeld waarop Aäron het goud inzamelt (afb. 15). Op *De inzameling van het goud door Aaron en de dans om het Gouden Kalf* (1596- 1642) is op de voorgrond Aäron te zien op een troon. Hij wordt omringd door de Israëlieten. Ze knielen voor hem neer en bieden hem al hun goud en kostbaarheden aan. De achtergrond toont het resultaat van de inzameling. Een menigte danst om het gouden kalf, of zit aan tafel, waarbij de tafelgasten hun armen weer om elkaar heen hebben geslagen. *Aanbidding van het gouden kalf* (1597- 1642), vervaardigd door Frans Francken II, toont een vergelijkbare weergave van de inzameling (afb. 16). Ditmaal is Aäron op een verhoogde troon afgebeeld en staan alle luxe goederen aan de voet van de troon. Om hem heen zijn de Israëlieten te zien, met op de achtergrond de dans om het gouden kalf. De compositie van dit schilderij doet denken aan *Ahasveros reikt Esther zijn gouden scepter toe* uit 1622 (afb. 17). Op dit schilderij is Ahasveros te zien. Hij zit op een verhoogde troon en voor hem op de grond zit Esther geknield.

Op *De dans om het gouden kalf* (1621- 1673) heeft Anthonie Palamedesz. (1601-1673) de Israëlieten zittend op de voorgrond afgebeeld (afb. 18). Een aantal personen springen in het oog. Helemaal links op het schilderij maakt een vrouw oogcontact met de toeschouwer, terwijl ze borstvoeding geeft (afb. 19). Hierdoor focust de blik van de toeschouwer zich op haar zichtbare decolleté. Tevens valt het blauw en geel van haar kleding op. De lichte blauwe kwaststreken tegen de donkerblauwe kleuren suggereren een glanzende stof. Deze manier van stofuitdrukking is ook in de gele bovenkant van haar jurk gebruikt, waardoor deze stof ook lijkt te glanzen. Naast haar zit een man, die zijn hand op haar knie heeft liggen. Aan hun voeten liggen schalen met eten, evenals een wijnkoeler. Een andere stel op het beeldvlak toont een man en een vrouw, waarbij de vrouw de man laat drinken uit een glas (afb. 20). Dit oogt als een intiem moment, omdat de handeling wordt uitgevoerd terwijl ze elkaar in de ogen kijken. Daarnaast bevindt zijn been zich onder de stof van haar jurk. Op de achtergrond is een menigte om het gouden kalf afgebeeld. Tussen de bomen door is het tentenkamp te zien, met nog meer Israëlieten.

Karel van Mander schilderde in 1602 *De Dans om het gouden kalf* (afb. 21). Het bijzondere aan dit schilderij is dat het allerlei elementen toont uit zijn *Schilder-boeck* (1604). Het Bijbelverhaal heeft Van Mander op een groot uitgestrekt landschap weergegeven. Het motief van het verhaal is ver op de achtergrond te zien. Het lijkt alsof de bomen aan de zijkanten als gordijnen dienen voor het tafereel op de achtergrond. Van Mander stelt dat het mogelijk is om een doorkijk te creëren op een schilderij, wanneer je beide zijkanten op de voorgrond vult en de middenruimte openhoudt voor de 'doorkijk'. Dit komt het beste tot stand als verschillende groepen met verschillende houdingen worden afgebeeld, zowel staand, liggend en zittend.¹²⁶ Dit is terug te zien in zijn eigen schilderij. Aan weerszijden van de voorgrond zijn twee groepen afgebeeld, waarbij de personen in verschillende houdingen te zien zijn. De personen zijn allemaal rijk uitgedost en dragen kleurrijke kleding. In de rechterhoek lijkt een man iets te fluisteren in het oor van de dame, omdat zijn lichaam naar voren buigend is afgebeeld (afb. 22). De dame kijkt de toeschouwer aan. Van Mander schrijft over de verschillende manieren van het uitbeelden van liefde en affectie tussen man en vrouw: vriendelijk naar elkaar toe lachen en elkaar aankijken, omhelzingen of omarmingen, hoofden naar elkaar laten hangen alsof ze met liefde zijn overgoten, of met de rechterhanden in elkaar geslagen. Verlegenheid past hier ook bij, dan moet de persoon een rood gezicht hebben,

¹²⁶ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 16.

volgens Van Mander.¹²⁷ Verschillende stelletjes geven uiting aan deze manier van affectie en liefde op het schilderij, te zien aan de personen aan de rechtertafel.

Op het schilderij *Terwijl Mozes op de berg Sinai met God spreekt, danst het volk om het gouden kalf* (1610- 1643) van Hans Jordaens III (1590- 1643) is Mozes op de voorgrond te zien (afb. 23). Hij gooit in woede de stenen tafelen op de grond. Centraal op het schilderij is het gouden kalf afgebeeld, met daarom heen de Israëlieten. De voorgrond toont de dans om het gouden kalf, in plaats van verliefde stelletjes en een feestvierende menigte, zoals op de voorgaande schilderijen.

De dans om het gouden kalf is weer op de achtergrond afgebeeld op het schilderij *1Mozes en Jozua dalen af met de Tafelen der Wet en aanschouwen de aanbidding van het Gouden Kalf* door Adriaen van Nieulandt (1587- 1658) gemaakt in 1627 (afb. 24). Het focuspunt van het schilderij is een dansend stel, die elkaars hand vast houdt. De vrouw toont één ontblote borst. Dit scheidt het idee dat ze niet meer bewust is van haar eigen acties en niet doorheeft dat haar borst ontbloot is. Achter het dansende koppel zitten andere stelletjes aan een tafel. Schuin achter het stel is een groep muzikanten afgebeeld. Op de achtergrond is de aankomst van Mozes te zien. De gouden kalf is volledig op de achtergrond weergegeven, waardoor dit aspect eenvoudig te missen is. Los van de titel had dit schilderij makkelijk kunnen worden opgevat als weergave van een gezellige buitenpartij.

Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562- 1638) heeft op het schilderij *De aanbidding van het gouden kalf* uit 1631 de Israëlieten zonder kleding afgebeeld (afb. 25). Helaas is de reproductie van slechte kwaliteit, waardoor het onderscheiden van details lastig is. De aandacht van de toeschouwer focust zich voornamelijk op de staande naakte vrouw in het midden van het schilderij. Rondom het centrale figuur zijn stelletjes afgebeeld. Deze verbeelding van het Bijbelverhaal oogt sensueel en erotisch, vanwege de hoeveelheid naakt en het lichamen contact tussen de Israëlieten. Met name het koppel links toont veel naakt (afb. 26). De vrouw ligt in de armen van de man en zijn handen liggen op haar bovenbeen. Het stel links voor oogt ook sensueel. De vrouw zit tussen de benen van de man en zij leunt met haar armen op zijn bovenbeen. Op de achtergrond is het altaar met het kalf te zien. In de linker achterhoek is een groep mensen met gestrekte armen afgebeeld. Het lijkt alsof ze naar elkaar wijzen.

Reynier Jansz. (1623- 1688) heeft op een andere manier het Bijbelverhaal verbeeld in vergelijking met bovenstaande schilderijen. De voorgrond van het schilderij *Landschap met*

¹²⁷ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 23.

de dans om het Gouden Kalf voor Romeinse ruïnes (1638- 1668) toont een uitgestrekt landschap, waarin de romeinse ruïnes veel aandacht opeisen (afb. 27). Om het gouden kalf zijn Israëlieten afgebeeld. Er is geen sprake van een uitbundig feest met veel drank en voedsel of zichtbaar en verleidelijk naakt. Het andere schilderij van de hand van Jansz. uit dezelfde tijdsperiode, *Landschap met de aanbidding van het gouden kalf*, toont ook een hoge pilaar met het gouden kalf (afb. 28). Aan de onderkant van deze pilaar staat een groep personen. Hun lichamen zijn gedraaid naar het kalf en hun armen bevinden zich in de lucht. Op de voorgrond zijn veel personen afgebeeld, alleen, of in kleine groepen. Ditmaal is de afstand van de toeschouwer tot de scène minder ver en is de scène vanuit een lager perspectief weergegeven. Opmerkelijk is de verstoorde horizon door een smal gebouw met een spitsige punt, dit doet denken aan een kerk. De weinig details en de simpele manier van weergeven, scheidt het idee dat het om een protestantse kerk zou kunnen gaan, mede dankzij de zeer spitse punt. Hieruit kan geconcludeerd worden dat het geen gebouw uit de Klassieke Oudheid of de Bijbel is.

Op het schilderij *Aanbidding van het gouden kalf* (1645- 1697), toegeschreven aan Willem Doudijns (1630- 1697), neemt het gouden kalf een centrale plek in op het schilderij (afb. 29). Om het gouden kalf is een knielende en aanbeddende menigte te zien. Op de achtergrond zijn dansende Israëlieten afgebeeld, en ook het tentenkamp. Linksachter komt Mozes de berg af en heeft woedend de wetstafelen boven zijn hoofd.

De dans om het Gouden Kalf (1649- 1677) van Pauwels Casteels (1625- 1677) toont een kringdans om het gouden kalf, met een musicerende groep ernaast (afb. 30). Links op de voorgrond is een vrouw te midden van andere personen afgebeeld. Voor haar zit een man geknield op één been en rechts van haar brengt een man een fles naar zijn mond. Boven deze groep is Mozes met de stenen tafelen te zien.

In *De dans om het Gouden Kalf* van Gerrit de Wet (ca. 1609- 1674) uit circa 1660, zitten de Israëlieten op de grond (afb. 31). Op het schilderij is een liefkozend stel afgebeeld en ze zijn omringt door andere personen. Rondom het gouden kalf is een feestvierende groep te zien. De feestvierende mensen steken hun armen in de lucht en hun lichamen zijn volop in beweging. De tent oogt een stuk primitiever en simpeler in vergelijking met de andere tenten uit de schilderijen.

Als laatste wordt *De dans om het gouden kalf* uit 1672- 1675 van Jan Steen (1626- 1679) besproken (afb. 32). In vergelijking met alle andere schilderijen uit de selectie oogt dit schilderij het meest chaotisch en druk. Op de voorgrond is een jonge vrouw te zien, die door haar glanzende jurk direct opvalt (afb. 33). Zij kijkt naar de man naast haar, die dubbelzinnig

een stokje door een triangel steekt. Kunsthistoricus Ariane van Suchtelen stelt in *Jan Steen en de historieschilderkunst* (2018) dat deze handeling de zondigheid van het gezelschap benadrukt.¹²⁸ Het gouden kalf staat op een hoge zuil op de achtergrond. Eromheen danst een menigte in een cirkel. Mozes is ook op het schilderij afgebeeld, linksboven op de berg. Aäron staat beneden op een verhoging en kijkt uit over de dansende en feestvierende menigte. Het lijkt alsof hij een object in zijn hand heeft. Van Suchtelen heeft dit voorwerp geïdentificeerd als een brandend wierookvat (afb. 34).¹²⁹ Linksonder is een trommelaar afgebeeld. Hij is met zijn rug naar de toeschouwer gekeerd en staat op een tapijt.¹³⁰ Het tapijt ziet Van Suchtelen als manier van Steen om zijn talent voor stofuitdrukking te tonen.¹³¹ Een bediende met een doek om zijn hoofd, mogelijk een tulband, biedt een vrouw die met haar rug naar de toeschouwer zit een nautilusbeker aan. Dit is een nautiluschelp die dient als drinkbeker, door het toevoegen van een voet aan de onderkant. Een ander voorbeeld van de nautiluschelp als drinkbeker is te zien op het schilderij *Stilleven met kalkoenpastei* van kunstschilder Pieter Claesz. (1597-1661) uit 1627 (afb. 35). Het stilleven toont rechts midden de schelp, waaraan een voetstuk is vastgemaakt. In vele Europese kunstkabinetten was de bewerkte schelp een geliefde rariteit.¹³² De import van de nautiluschelp nam sterk toe na de vestiging van de VOC op Ambon, een eiland in Indonesië.¹³³ Het was fascinerend, omdat het een kunstwerk was dat elementen van de natuurlijke, door God gecreëerde wereld combineerde met door de mens gemaakte elementen zoals metaal.¹³⁴ De jongen in de linkerhoek, met een vogel in de hand, kijkt de toeschouwer aan. Daaronder zwaait een donkere man met een tamboerijn.

2.4. Iconologie

Na bovenstaande kennismaking met de schilderijen, is het mogelijk om te stellen dat veel aspecten steeds terugkomen in de uitwerking van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw. De minderheid van de schilderijen toont het Bijbelverhaal op de voorgrond en weergeven de Israëlieten niet op een uitbundige manier. De meerderheid van de schilderijen toont de Israëlieten op een uitbundige

¹²⁸ Ariane van Suchtelen, *Jan Steen en de historieschilderkunst* (Den Haag: Mauritshuis, 2018), 90.

¹²⁹ Van Suchtelen, *Jan Steen*, 90.

¹³⁰ Ydema heeft het tapijt bekeken uit het schilderij en classificeert het soort onder de term ‘The Namenlose Gattung’, Onno Ydema, *Carpets and Their Datings in Netherlandish Paintings : 1540-1700* (Zutphen: Walburg Pers, 1991), 99.

¹³¹ Van Suchtelen, *Jan Steen*, 92.

¹³² Th.M. Duyvené de Wit-Klinkhamer, “Een Hollandse Nautilusbeker,” *Bulletin van Het Rijksmuseum* 1, no. 1/2 (1953): 25, DOI: <http://www.jstor.org/stable/40381048> (geraadpleegd 30 mei 2022).

¹³³ Ellinoor Bergvelt en Renée Kistemaker, red., *De wereld binnen handbereik : Nederlandse Kunst- En Rariteitenverzamelingen, 1585-1735* (Zwolle: Waanders, 1992), 35.

¹³⁴ Karina H. Corrigan en Jan van Campen, red., *Asia in Amsterdam : The Culture of Luxury in the Golden Age* (New Haven: Yale University Press, 2015), 210.

manier en bevatten allerlei aspecten die bijdragen aan een verleidelijk tafereel. De onderlinge blikken die worden uitgewisseld, het zichtbaar naakt, lichamelijk contact, evenals het oogcontact gericht op de toeschouwer. Naast deze vorm van verleiding, zijn veel andere vormen van verleiding opgenomen, zoals het eten en drinken, het goud en al het luxe materiaal, evenals het glanzende gouden kalf. Dit zijn elementen die ook als verleiding kunnen worden geïnterpreteerd. Van Mander schijft in het *Schilder-boeck* over goud en de effecten hiervan. Hij stelt dat goud een kostelijke kleur is omdat goud de hongerige gemoederen van hebzuchtige mensen voedt, zonder ze daadwerkelijk te verzadigen. Door goud is veel kwaad tot stand gekomen. Dit is niet te wijten aan het goud, maar aan het onmatig begeren en de zwakheid van het karakter, concludeert Van Mander.¹³⁵ Het glanseffect van het gouden kalf is op een aantal schilderijen duidelijk te zien, onder andere op de werken van Van Leyden (afb. 36), Francken II (afb. 37), Palmedesz. (afb. 38), Jansz. (afb. 39) en Steen (afb. 40). Het glanzend effect wordt veroorzaakt door het aanbrenge van lichtere verfstreken ten opzichte van de kleur van het kalf. Van Mander schrijft ook over het afbeelden van het glanseffect door middel van het begrip ‘wederschijsn’ of ‘wederglans’, een effect dat veroorzaakt wordt door zonlicht of kaarslicht.¹³⁶ De kleur om de weerschijsn af te beelden wordt gemaakt uit de kleur van het object, die twee of drie tinten lichter moet zijn. Deze manier is volgens Van Mander handig en bevorderlijk.¹³⁷ Verder benoemt Van Mander dat reflecties ook weergegeven moeten worden in gouden en zilveren schalen en vazen, evenals in glazen waarin wijn is geschonken.¹³⁸ Deze reflecties zijn ook in de schilderijen opgenomen, onder andere door Van Leyden (afb. 5). De reflectie is goed te zien bij de man in het rood, die zijn glas inschenkt. Ook de schenkkannen op de voorgrond in *De dans om het gouden kalf* (afb. 8) en het verzamelde goud in de *Aanbidding van het gouden kalf* (afb. 16) tonen deze reflecties.

Als de schilder bij de weergave van de uitbundige Israëlieten het gouden kalf achterwege had gelaten, dan toonde het schilderij alleen een feestvierende menigte. Het uitbeelden van feesten was in de zeventiende eeuw een opkomend thema in de Nederlandse schilderkunst, met onderwerpen als boerenfeesten, kermissen, elegante buitenpartijen, rederijkersfeesten, chique maskerades en intieme huiselijke feesten.¹³⁹ Kunsthistoricus Anna

¹³⁵ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 52 V.

¹³⁶ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 29.

¹³⁷ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 31.

¹³⁸ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 33V.

¹³⁹ Anna Tummers, “Pioniers, moraalridders & dronkenlappen: De Gouden Eeuw viert feest,” in *De Gouden Eeuw viert feest*, red. Anna Tummers (Haarlem: Frans Hals Museum, 2011), 9, 12.

Tummers schrijft hierover in *Gouden eeuw viert feest* (2011). De verscheidenheid aan schilderijen van Nederlandse kunstenaars die eigentijdse feesten afbeelden was groter dan ooit, stelt Tummers. De schilderkunst maakte een bloeiperiode door en de markt leende zich voor schilderijen met herkenbare personen en situaties. Kortom, schilderijen geïnspireerd op het dagelijks leven.¹⁴⁰

Feestschilderijen waarop drank werd genuttigd zijn een lange tijd opgevat als waarschuwing tegen losbandigheid en overmatig alcoholgebruik. Tummers merkt verandering op en benoemt dat in de laatste decennia andere inzichten zijn ontstaan. Meer aandacht gaat uit naar humor in schilderijen met feesten. Tummers stelt zichzelf de vraag in hoeverre schilders hun toeschouwers tot goed gedrag willen aanzetten. Het zeventiende -eeuwse spreekwoord ‘hoe schilder, hoe wilder’, laat Tummers niet direct vermoeden dat alle schilders moraalridders waren.¹⁴¹ Dit spreekwoord is ook door Van Mander opgenomen in *Den Grondt*, juist als waarschuwing voor aankomende jonge schilders. Van Mander spreekt zich uit tegen dit spreekwoord en waarschuwt jonge schilders voor dronkenschap en de verschrikkelijke gevolgen die hieruit voort kunnen komen.¹⁴² Wat Van Mander betreft mag de slechte reputatie van de schilder verdwijnen. Hij ziet het liefst het spreekwoord veranderen in ‘hoe schilder, hoe stiller’.¹⁴³

Een cruciaal aspect van het schilderen van een feest is de ‘levensechtheid’ van het schilderij. Weststeijn benadrukt dit in het artikel “Een feest voor het oog: Lachen en levensechtheid in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie”, ook opgenomen in *Gouden eeuw viert feest*. In de zeventiende -eeuwse kunstkritiek over levensechte schilderkunst ligt de focus op het afbeelden van emoties, met name het lachen en het huilen.¹⁴⁴ Weststeijn haalt het traktaat *De Schilderkonst der oude* (1641) van Franciscus Junius (1545- 1602) aan. Volgens Junius krijgt de kunstenaar die figuren uit een gezelschap observeert, verstand van het menselijk gedrag. Thema’s als dans en dronkenschap keren dan ook vaak terug in de kunstkritiek.¹⁴⁵ Daarnaast heeft Junius het over ‘de liefvelicke aenlockinge der Schilderyen, en hoe wy ons selven door de bedrieghelickheydt der selvigher willens en wetens laeten vervoeren’.¹⁴⁶ Hij benoemt dat de levensechtheid van een schilderij de ogen van de

¹⁴⁰ Tummers, “Pioniers, moraalridders & dronkenlappen,” 9.

¹⁴¹ Tummers, “Pioniers, moraalridders & dronkenlappen,” 9.

¹⁴² Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 2v.

¹⁴³ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 3, 4.

¹⁴⁴ Thijs Weststeijn, “Een feest voor het oog: Lachen en levensechtheid in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie,” in *De Gouden Eeuw viert feest*, red. Anna Tummers (Haarlem: Frans Hals Museum, 2011), 21.

¹⁴⁵ Franciscus Junius, *De Schilder-konst der Oude* (Middelburg: Zacharias Roman, 1641), 221, DOI: https://archive.org/details/gri_33125008746956 (geraadpleegd 4 april 2022).

¹⁴⁶ Junius, *De Schilder-konst der Oude*, 42-43.

toeschouwer bedriegt en daardoor de toeschouwer verroert. De Nederlandse schrijver en schilder Philips Angel (1618- 1664) benoemt dit aspect ook in *Lof der Schilder-konst* (1641), waarin hij het belang noemt van het vastleggen van de zichtbare werkelijkheid op een zo natuurgetrouwe manier en spreekt over ‘na-bootsers van ’t leven’.¹⁴⁷

Levenschtheid werd dus een belangrijk streefdoel voor schilders, zowel in hun gebruik van kleur, als in de weergave van emotie en beweging. De schilder David Vinckboons (1576 – 1633) schilderde zowel boerenfeesten als luxueuze buitenpartijen. Tummers stelt dat Vinckboons één van de eerste kunstenaars was die buitenpartijen als hoofdonderwerp van zijn schilderijen maakte. Dit onderwerp kwam aan het begin van de zeventiende eeuw in Haarlem tot bloei door schilders als Vinckboons en Willen Buytewech (1591 – 1624).¹⁴⁸ *De buitenpartij* van Vinckboons toont veel feestelementen die overeenkomen met elementen van de schilderijen uit de selectie (afb. 41). De feestvierders bevinden zich in een groen landschap tussen de bomen. De personen zijn rijk uitgedost, er is een overvloed aan eten en drinken, er wordt muziek gemaakt en verliefde stelletjes zijn zowel op de voor- en achtergrond te vinden.

In zeventiende -eeuwse schildertraktaten komt naar voren dat de kunstenaar zelf ook een ervaren feestganger moest zijn om de feestvierende massa zo geloofwaardig op het doek te krijgen, benadrukt Weststeijn.¹⁴⁹ Van Hoogstraten benoemt in zijn traktaat *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst* dat het van belang is dat de toeschouwer van het schilderij zichzelf moet herkennen in de afgebeelde figuren.¹⁵⁰ Het achterliggende idee van deze opvatting, meent Weststeijn, is dat de toeschouwer het gevoel krijgt aanwezig te zijn bij het afgebeelde feest.¹⁵¹ Deze ervaring wordt ook nog eens versterkt doordat de figuren op het schilderij soms oogcontact maken met de toeschouwer. Oogcontact met de figuren op het schilderij is ook meermaals ingezet bij uitwerkingen van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’. Zo heeft Lucas van Leyden een innig verstrengeld paar op het rechterpaneel oogcontact laten maken met de toeschouwer (afb. 43). Ook een vrouw op het middenpaneel maakt oogcontact met de toeschouwer, die een pijpje in haar mond houdt (afb. 44) Dit suggereert dat ze net wil gaan roken. Ook Palamedesz. laat een dame oogcontact maken met de toeschouwer, terwijl ze haar kind aan de borst heeft (afb. 19).

¹⁴⁷ Philips Angel, *Lof der schilder-konst* (facsimile van uitgave Leiden 1642) (Kunsthistorisch Instituut: Amsterdam, 1972), 41, DOI: https://www.dbnl.org/tekst/ange001lofd01_01/ange001lofd01_01_0006.php (geraadpleegd op 7 april 2022).

¹⁴⁸ Tummers, “Pioniers, moraalridders & dronkenlappen,” 14.

¹⁴⁹ Weststeijn, “Een feest voor het oog,” 24.

¹⁵⁰ Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst*, 195.

¹⁵¹ Weststeijn, “Een feest voor het oog,” 25.

Vanuit het streven naar geschilderde levensechtheid kan een parallel getrokken worden naar de Beeldenstorm en het beeldverbod. In schildertraktaten staat het belang van levensechtheid centraal en dit wordt gezien als een artistieke uitdaging. In de religieuze praktijk werd levensechtheid niet gewaardeerd en juist als gevaarlijk gezien. Beelden leken zo ‘echt’ voor de toeschouwer dat tot de beelden werd gebeden in plaats van tot God. Het zogezegde ‘levende schilderij’ werd gezien als één van de vele vormen van afgoderij.¹⁵² In het vorige hoofdstuk is aandacht geschonken aan het idee dat geschilderde figuren de toeschouwer op een letterlijke manier beroeren in plaats van op een figuurlijke manier. In het artikel “Idols and ideals in the rise of the Netherlandish Art Theory” (2012) gaat Weststeijn ook in op dit standpunt. De enige manier om een menigte op emotioneel vlak te beroeren en hun moraal te doen veranderen is mogelijk door de toeschouwer te confronteren met figuren die dezelfde emotie ondergaan. Een schilderij overtreft het woord in het bewerkstelligen van een emotionele verandering door het beroeren van de toeschouwer.¹⁵³ Sluijters *Seductress of Sight* benoemt dat met name in de laatste decennia van de zestiende eeuw en de eerste decennia van de zeventiende eeuw in de noordelijke Nederlanden het heersend idee was dat de ogen de meeste invloed hadden op het verstand. Het gezichtsvermogen zou met name de oorzaak zijn van gevoelens als verleiding, opwinding en verlangen. Dit zou zorgen voor zondige gedachten en daden.¹⁵⁴ Zoals Van Mander dit mooi heeft verwoord, de ogen zijn de zetel van de begeerte.¹⁵⁵ Ook Angel sluit zich hierbij aan en benoemt in *Lof der schilder-konst* dat het weergeven van menselijke handelingen de ‘ghemoederen der *Konst-beminders*’ bevallen en bovendien ‘een meerder begheer-lust tot de Kunst soude verwecken’.¹⁵⁶

In het verlengde van het ‘feestthema’, ligt ook het populaire onderwerp van de weergave van het Bijbelverhaal ‘de verloren zoon’ (Lucas 15:11-32). Dit Bijbelverhaal gaat over een vader met twee zonen. De jongste zoon eist zijn deel van de erfenis op en vertrekt naar het buitenland. Hier leeft hij een losbandig leven. Nadat zijn geld op is, trekt hij terug naar zijn vader. De vader ontvangt zijn zoon met open armen en viert een feest ter ere van zijn thuiskomt. De oudste zoon wordt boos en zegt dat hij nooit ongehoorzaam is geweest en dat hij nooit is behandeld zoals zijn jongere broer. De vader zegt: ‘Jij bent altijd bij mij, wat van

¹⁵² Weststeijn, “Idols and ideals,” 121.

¹⁵³ Weststeijn, “Idols and ideals,” 114.

¹⁵⁴ Sluijter, *Seductress of Sight*, 118.

¹⁵⁵ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 24 V.

¹⁵⁶ Angel, *Lof der Schilder-konst*, 43.

mij is is van jou, we konden niet anders dan feestvieren, want je broer was dood en is weer tot leven gekomen. Hij was verloren en is teruggevonden.’

De uitwerking van dit thema in de Nederlandse beeldende kunst komt op verscheidene manieren voor, onder andere de verloren zoon in een herberg of taverne, als varkenshoeder, of bij de terugkeer bij zijn vader.¹⁵⁷ De gravure van de Nederlandse kunstenaar Marten van Cleve (1547 – 1591) toont de zoon die zijn geld uitgeeft in een herberg (afb. 42). Dit werk toont een aantal elementen die ook te herkennen zijn in de uitwerkingen van de dans om het gouden kalf. Als voorbeeld, een gedekte tafel, verliefde stelletjes, de zichtbare borsten, een wijnkoeler in de rechterhoek, alcohol wordt ingeschonken en een musicerend gezelschap zijn opgenomen in de prent.

Het musicerend gezelschap is mogelijk ook ingezet als symbool. Kunsthistoricus Yona Pison stelt in *Encyclopedia of comparative iconography* (1998) dat muziekinstrumenten in de kunsten vaak zijn ingezet als symbolen. Veelal zijn het symbolen van de liefde. Sinds de oudheid zijn seksuele vergelijkingen gemaakt met blaasinstrumenten, en dit is later ook met snaarinstrumenten gebeurd.¹⁵⁸ Deze associatie is tot stand gekomen doordat in Noord-Europese humanistische geschriften muziek gerelateerd werd aan sensuele liefde en dwaasheid.¹⁵⁹ Bijvoorbeeld door de Duitse humanist en theoloog Sebastian Brandt (1458-1521) in de satirische allegorie *Das Narrenschiff* (1494).¹⁶⁰ Blaasinstrumenten werden ingezet als fallische symboliek, met name de doedelzak en de blokfluit, schrijft Pison. In de zeventiende-eeuwse iconografie werden blaasinstrumenten ook gezien als instrumenten die relateren aan Bacchus.¹⁶¹ Referenties naar Bacchus, de Griekse god van de wijn Dionysos, duidt vaak op dronkenschap, stelt Sarah S. Gibson in *Encyclopedia of comparative iconography*.¹⁶² Gibson benadrukt ook het Griekse woord *orgia*. In het oude Griekenland stond *orgia* voor een uitbundig feest, waarbij de deelnemers dichter tot hun godheid probeerden te komen doormiddel van dansen, zingen, drinken en seksuele activiteiten. Dit werd opgevoerd voor bepaalde godheden, veelal ter ere van Dionysus.¹⁶³ De hoeveelheid

¹⁵⁷ Koenrad Renger, *Lockere Gesellschaft : Zur Ikonographie Des Verlorenen Sohnes Und Von Wirtshausszenen in Der Niederländischen Malerei*. (Gebr. Mann Verlag Berlijn, 1970), 23-42.

¹⁵⁸ Yona Pison, “Music,” in *Encyclopedia of comparative iconography*, red. Helene E. Roberts (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998), 631.

¹⁵⁹ Pison, “Music,” 635.

¹⁶⁰ Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff* (Budel: DAMON, 2007).

¹⁶¹ Pison, “Music,” 635.

¹⁶² Sarah S. Gibson, “Bacchanalia / Orgy,” in *Encyclopedia of comparative iconography*, red. Helene E. Roberts (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998), 97.

¹⁶³ Gibson, “Bacchus,” 97.

drank op de schilderijen en het glas als attribuut in ieders hand is niet te missen. Zo toont *De dans om het gouden kalf* van Van Leyden (afb. 2) toont achter het centrale stel een man die zijn glas inschenkt. Op *Het volk danst om het Gouden Kalf* (afb. 6) wordt het glas van de vrouw gevuld. Ook de dame van Steen heeft in haar ene hand een glas vast en in haar andere hand een karaf. Palamedesz. beeldt twee personen af die elkaar aankijken en drinken geven aan de ander (afb. 20). Ook *De dans om het Gouden kalf* van Casteels toont in de linkerhoek een persoon die een karaf aan zijn lippen heeft gezet (afb. 30). Eveneens het schilderij van De Wet toont in de linkerhoek een man die zichzelf nog een glas inschenkt, alsook een zittend persoon met een opgeheven glas voor het liefdeskoppel (afb. 31).

In de emblemliteratuur wordt dronkenschap ook aangehaald, onder andere door Henkel und A. Schöne in *Emblemata : Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1976). Het drinken van alcohol kan refereren naar het zintuig Smaak, dronken handelen en het ongewenste gedrag dat ontstaat door aangeschoten zijn. Dit wordt benadrukt in onderstaand citaat: ‘Het drinken van één glas is lofwaardig, het drinken van twee glazen is nodig, drie is voor plezier, maar het drinken van vier glazen is verfoeilijk, want deze uitbundigheid is beschamend en onaangenaam.’¹⁶⁴ Dronkenschap werd binnenlands fel bestreden door religieuze leiders en moralistische schrijvers, met name door de Haarlemse predikanten Daniël Souterius (1571- 1634) en Nederlandse dominee en dichter Samuel Ampzing (1590-1632). Zij waarschuwden voor het gevaar van overmatig alcoholgebruik. Souterius wijdde een los boekje aan de oorzaken en gevolgen van alcohol getiteld *Den nuchteren Lot* (1623). Van Ampzing verscheen in 1633 een uitgebreidere uiteenzetting over een veelvoud aan zondige verleidingen waaronder alcohol, tabak en gokspellen, in *Spigel, ofte Toneel der ydelheyd ende ongebondenheyd onser eeuwe, voorgestelt in Rymen*.¹⁶⁵ In moralistische literatuur en liedboekjes komen de negatieve gevolgen van overmatig drankgebruik aanbod. *De Hollandsche Lys Met de Brabantse Bely* (1629) van Gilis Jacobsz. Quintijns focust zich op de Haarlemse jeugd en hun zedeloos gedrag. In dichtvorm gaat Jacobsz. Quintijns in op de wanddaden van de jeugd, zoals overgeven op straat door

¹⁶⁴ ‘En vn repas boire vn coup, est louable: Boire deux foys, est besoing: troys, plaisir: Quatre foys boire, est fureur détestable: Tout le surplus est honte et déplaisir’, ‘Einen Becher beim Essen trinken, ist lobenswert, zwei sind ein Bedürfnis, drei sind eine Lust, vier sind eine häßliche Sucht. Das weitere ist Schande und Verdruß’, Arthur Henkel en Albrecht Schöne, *Emblemata : Handbuch Zur Sinnbildkunst Des Xvi. Und Xvii. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1976), 272

¹⁶⁵ Samuel Ampzing, *Spigel, Ofte Toneel Der Ydelheyd Ende Ongebondenheyd Onser Eeuwe Voorgestelt in Rymen Van S.a. Tot Lere Ende Beterschap* (Amsterdam: gedr. bij C.J. Visscher, 1633).

overmatig alcoholgebruik en ongehuwd zwanger raken.¹⁶⁶ Hij spoort de jeugd aan te kiezen voor een deugdzzaam leven.¹⁶⁷

De negatieve gevolgen van overmatig drankgebruik op de schilderijen, zoals benoemd in bovengenoemde moralistische literatuur, zijn niet te zien op de schilderijen. Daarentegen is het bedwelmd raken van de alcohol op sommige schilderijen wel te bespeuren. De oogopslag van de vrouw op het schilderij van Steen, in combinatie met haar gebogen hoofd en het glas in haar hand, kan hier een indicatie van zijn (afb. 32). Daarnaast kan het amoureuze gedrag op de schilderijen ook worden opgevat als een negatief gevolg van alcohol. Het gezegde ‘zonder eten en wijn bevriest de liefde’ sluit hierbij aan.¹⁶⁸ In het embleemboek *Cupido's lusthof* (1613) is dit gezegde opgenomen en verbeeld (afb. 45).¹⁶⁹ Bacchus is zittend op een wijnvat te zien, met daarnaast een goed gedekte tafel, waaraan een liefdevol stel zit. Ceres is achter Bacchus te zien en Cupido is vliegend in de lucht afgebeeld met pijl en boog. Het toont overeenkomsten met de werken van Frans Francken II en het gebruik en inzet van de tafel. Een ander voorbeeld is *Man in gezelschap van Venus, Ceres en Bacchus* (afb. 46). Op deze gravure is Venus de naakte vrouw. Haar been ligt over de schoot heen van de man naast haar. Haar glas wordt met wijn ingeschonken door Bacchus. Ceres voorziet de tafel van fruit. Om de grond is Cupido afgebeeld die zijn pijl en boog richt op de man. Dit is wederom weer een illustratie van het gezegde ‘zonder eten en wijn bevriest de liefde’.¹⁷⁰ Het haar van de naakte vrouw is opgestoken en ze draagt oorbellen. Daarbij is het opvallend hoe naakt de vrouw is ten opzichte van de man. Het laat dus zien dat naast drank eten ook bijdraagt aan het oproepen van lust.

Het afbeelden van naakt, zoals op bovenstaande prent, bespreekt Kunsthistoricus Karolien de Clippel in het artikel *Smashing Images. The Antwerp nude between 1563 and*

¹⁶⁶ Op verschillende plekken in de tekst haalt Jacobsz. Quintijns het wangedrag van de jeugd aan, bijvoorbeeld ‘Daer onbreeckt geen hande-kloppen, Bier inkroppen; Wijn oock, foey! tot spouwens toe: Vuyle danssen, luy te kryten, 't Been opsmyt, Wordt Moer-soetje nimmer moe’. Ook over het opwekken van lust door de wijn is opgenomen: ‘Die, met de jonge-maets, 'snachts sitten by de wijn: Want, wijn verweckt de lust, en lockt de Jongesellen; Die dan begerig sijn het Maegde-root te quellen: Wanneer u dochter oock dan hallef droncken is, Gelijck het spreek-woort seyt, dan speeltse selden mis. Wilt gy geraden sijn, so sulje niet toelaten Dat uwe Maegde-blom ga stoeijen op de straten, By dage, noch by nacht, wanneer men rusten moet. Dan sinje kloeck en wijf, so gy dit naerstig doet’, Gillis Jacobsz. Quintijn, *De Hollandsche Liis met de Brabandsche Bely* (Den Haag: J. Ockersz., 1629), 68, 116, DOI: : https://www.dbnl.org/tekst/quin005holl01_01/index.php (geraadpleegd 5 juni 2022).

¹⁶⁷ ‘Laet onse ydel *leugdt*, Dy manen tot de *Deugdt*’. Jacobsz. Quintijns, *De Hollandsche Lys*, 81.

¹⁶⁸ Gezegde vertaald vanuit het Latijn: Sine Cerere et Baccho friget Venus, Samuel Singer, *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi: Lexikon Der Sprichwörter Des Romanisch-Germanischen Mittelalters* (Berlin: De Gruyter, 1995), 453.

¹⁶⁹ Gerrit Hendricksz. van Breughel, *Cupido's lusthof* (Amsterdam: Jan Evertsz Cloppenburch, 1613), 91, DOI: https://www.dbnl.org/tekst/breu004cupi01_01/breu004cupi01_01_0018.php (geraadpleegd 30 mei 2022).

¹⁷⁰ ‘Crispijn van de Passe, naar Maerten de Vos, *Man in gezelschap van Venus, Ceres en Bacchus*, 1589-1611’, Rijksmuseum Amsterdam, geraadpleegd 6 juni 2022, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.589940>.

1585” (2012). Ze benoemt de opkomst van nieuwe artistieke stijlen in de Antwerpse samenleving tussen 1563 en 1585, aangezet door de Italiaanse Renaissance. Meer nadruk kwam te liggen op anatomie in de schilderkunst, antieke culturen en het menselijk naakt. Zowel protestanten als katholieken bestempelden naakt in de schilderkunst als obscene en onfatsoenlijk: het zou gevoelens van lust opwekken. Het idee hierachter is dat afbeeldingen met naakt het verlangen naar affectie vergroten. Vrouwelijk naakt op een schilderij zou de toeschouwer opvatten als de realiteit. De naaktheid in de schilderkunst wekte daarom ook protest op.¹⁷¹ Op ernstige toon keurt Remonstrants predikant Camphuysen in *Stichtelyke Rymen* (1624) zelfs de traditionele naaktheid van Eva af.¹⁷² Vanuit de kerk werd geageerd tegen te veel naakt en erotische scènes in de schilderkunst.¹⁷³

Op sommige schilderijen is juist de visuele schoonheid, evenals naakt en erotiek, opgenomen in de verbeelding van de dans om het gouden kalf. Dit is onder andere duidelijk te zien bij *De dans om het Gouden kalf* (afb. 10) en *De aanbidding van het gouden kalf* (afb. 11). Vrouwen zijn volledig naakt, of met ontblote borsten te zien. Daarnaast kunnen de stelletjes in elkaars armen en het lichamelijk contact op de schilderijen ook als erotische elementen worden ervaren. Dit is ook het geval bij *De aanbidding van het gouden kalf* van Cornelis Cornelisz. van Haarlem (afb. 25). Een naakte vrouw is centraal afgebeeld en aan de linkerkant van haar bevinden zich allemaal naakte stelletjes die elkaar aanraken.

De Nederlandse kunstenaar en dichter Adriaen van de Venne (1589 – 1662) is van mening dat schilderijen een intens verlangen aanwakkeren, juist vanwege het feit dat de voorstelling er zo echt uitziet, terwijl het eigenlijk niet meer is dan iets dat gemaakt is uit helemaal niets. Hierdoor werd er juist ook zoveel aandacht besteed aan ‘oogbedrog’.¹⁷⁴ Hoe meer de afbeelding op de werkelijkheid lijkt, en hoe meer deze in de buurt komt van de ervaringen of verzonnen wereld van de toeschouwer, hoe meer hij wordt overtuigd door de afbeelding en dus erbij wordt betrokken.¹⁷⁵ Sluijter benoemt dat in genre- en historie stukken veel onderwerpen voorkomen met vrouwelijke schoonheid en verleiding. Het gaat om de morele tegenstrijdigheid tegenover het visuele genot. Juist iets wat niet werkelijk is, probeert de schilder op een waarachtige manier te weergeven. Hierdoor wordt de toeschouwer verleid

¹⁷¹ Karolien de Clippel, “Smashing Images. The Antwerp nude between 1563 and 1585,” in *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, red. Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk (Turnhout, België: Brepols, 2012), 51.

¹⁷² Camphuysen, *Stichtelyke Rymen*, 215.

¹⁷³ Veldman, “Calvinisme en de beeldende kunst,” 301-302.

¹⁷⁴ Adriaan van de Venne, *Zeevsche Nachtegael, Ende Des Selves Dryderley Gesang: Gheheel Anders Inder Waerheydt Verthoont, Als De Selve Voor Desen by Sommighe Uyt Enckel Misverstant Verkeerdelyck Is Gheoordeelt* (Tot Rotterdam, by Isaack van Waesberghe, 1623/ 1632), 59.

¹⁷⁵ Sluijter, *Seductress of Sight*, 13.

door een beeld dat de waarheid lijkt te tonen, maar eigenlijk een schijnwerkelijkheid laat zien. Logischerwijs worden zowel positieve als negatieve aspecten gekoppeld aan deze onderwerpen en schilderstijl.¹⁷⁶ De spanning die hierdoor ontstaat, kan hebben bijgedragen aan de populariteit van bepaalde onderwerpen.

Een ander aspect dat overeenkomt met het feestthema is de hoeveelheid eten op de schilderijen uit de selectie. De grote tafels waaraan de personen zitten, zijn gevuld met eten. Ten voorbeeld de uitwerkingen van Frans Francken II en (afb. 8, 10 en 11). Op tafel is fruit te herkennen, luxe servies, maar ook een gerecht dat te interpreteren is als een vogelpastei. Een vergelijkbaar vogelpastei op tafel is in detail te zien op het stilleven van Claesz. (afb 35). Ook de *De buitenpartij* van Vinckboons als *Vrolijk gezelschap in de open lucht* van Willem Buytewech toont een vogelpastij (afb. 35 en 47).

Op een groot deel van de geselecteerde schilderijen is de klederdracht uitbundig. De personen dragen rijkgedecoreerde kledingstukken en zijn uitgedost met accessoires en sieraden. Dit laat zien dat ze van goede komaf zijn. Daarnaast zijn de kleren veelal gekleurd en opvallend, zoals de glimmende jurk van Steen op *De dans om het gouden kalf* (afb. 33) en de rijk gekleurde kleding op *De dans om het gouden kalf* (afb. 21) van Van Mander. Ook de personen op het schilderij van Van Leyden (afb. 3) en *De dans om het gouden kalf* (afb. 18) van Palamedesz. dragen opvallende gekleurde kleding. Dominee Willem Teellinck (1579-1629) veroordeelt in *Den Spiegel der zedigheyt* (1620) de gewoontes van de hof makende jeugd en met name hun kleding. Hij schrijft over de dames, wier borsten te veel worden tentoongesteld. Dit ziet hij als een duivelse valkuil voor onvoorzichtige jongeren.¹⁷⁷ Naast het zichtbare décolleté, sprak Teellinck ook zijn afkeur uit tegenover de verscheidenheid aan kleuren van de kledij van de jongeren. Groen, geel, blauw en rood ziet hij als teken dat de drager ijdel was en hij is van mening dat dit leidt tot onkuise begeerte.¹⁷⁸ Van Mander heeft ook over kleurgebruik geschreven. De jeugd moet juist heldere kleuren dragen.¹⁷⁹ Hij merkt ook op dat het koppelen van kleuren aan figuren van jeugdige mensen, met name vrouwen, een wonderbaarlijke begeerte kan opwekken.¹⁸⁰ De Nederlandse dichter Jacob Cats (1577-1660) schrijft ook over luxe kleding en linkt dit aan amoureuze intenties. Wie er ‘mooy en kleurlik’ bij liep, was opzoek naar ‘vryers’, en bovendien niet van plan zich te verbinden in

¹⁷⁶ Sluijter, *Seductress of Sight*, 14.

¹⁷⁷ Willem Teellinck, Willem. *Den Spiegel Der Zedigheyt : Daer in Alle Soorten Van Menschen Haer Selven Besiende, Bemerken Mogen Oft Sy Oock Niet Geweken Zijn Van De Eenvoudigheyt, Die Sy in Hare Kleedinge Behoorden Te Betrachten* (Tot Dordrecht: voor François Boels, 1620/1651), 39.

¹⁷⁸ Teellinck, *Den Spiegel Der Zedigheyt*, 37.

¹⁷⁹ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 42 V.

¹⁸⁰ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 51 V.

echtelijke staat.¹⁸¹ De meest luxueuze stoffen zijn zijde en satijn, die worden gezien als het meest flatterend voor het lichaam.¹⁸² De jurk die Steen heeft afgebeeld in het schilderij *De dans om het gouden kalf* springt direct in het oog, en steekt af met de rest van de voorstelling (afb. 29). De jurk is gemaakt van witglanzend materiaal en doet denken aan satijn. Op de schoot van de vrouw ligt een glanzend blauwe stuk stof. Het is onduidelijk of dit onderdeel is van de jurk, gezien het losse einde naast haar voeten. Door de stof heen zijn de contouren van haar benen zichtbaar, waardoor de stof soepel oogt.

Naast de opvallende stof van Steen, heeft hij zijn talent in stofuitdrukking ook bewezen aan de hand van het geschilderde tapijt in de linkerhoek. Steen heeft in zijn oeuvre op veel schilderijen tapijten weergegeven, bijvoorbeeld op het schilderij *Antonius en Cleopatra* in 1667- 1668 (afb. 48). Kleurrijke Ottomaanse en Perzische tapijten waren geliefde objecten in deze periode. In zeventiende -eeuwse Nederlandse genreschilderijen, portretten en stillevens worden ze gebruikt als tafelkleed.¹⁸³ Mogelijk is het tapijt in het schilderij niet alleen ter decoratie aanwezig, maar kan het ook dienen als betekenisdrager. In *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters* (2007) wordt ingegaan op het stereotype beeld van Oosten en Westen. Alles wat het Westen is, is het Oosten niet. Het Westen ziet zichzelf als superieur ten opzichte van het Oosten.¹⁸⁴ De Brits-Syrische cultuurhistoricus Rana Kabbani schrijft in *Europe's Myths of Orient* (1988) over deze stereotyperingen. Binnen de Europese discourse over het Oosten, lag vooral de nadruk op aspecten die het Oosten anders maakten dan het Westen.¹⁸⁵ Kabbani stelt dat twee stereotyperingen het meest opvallend zijn. De eerste claim richt zich op het Oosten als plek van wellustige sensualiteit, en de tweede focust zich op de samengaande gewelddadigheid.¹⁸⁶ Naast het tapijt zijn meer Oosterse en exotische elementen te zien op het schilderij: de nautilusbeker, de trommelaar, de stof van de jurk en de afro-Atlantische man links. Mogelijk heeft Steen deze elementen opgenomen als fascinatie van niet-Westerse aspecten, mede dankzij de VOC. Het afbeelden van exotische objecten in schilderijen is niet uitzonderlijk voor Steen.¹⁸⁷ Maar, hierin kan ook nog een andere betekenis liggen. De vragen die hierdoor rijzen zijn: heeft Steen de Aziatische elementen aan het

¹⁸¹ Jacob Cats, *Houwelick* (Middelburg: Jan Pieterss vande Venne, 1625), 247.

¹⁸² Eugene Dwyer, "Luxury" in *Encyclopedia of comparative iconography*, red. Helene E. Roberts (Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998), 533.

¹⁸³ Klaske Muizelaar en Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age: Painting and People in Historical Perspective* (New Haven: Yale University Press, 2003), 49.

¹⁸⁴ Beller en Leerssen, *Imagology*, 316-317.

¹⁸⁵ Rana Kabbani, *Europe's Myths of Orient : Devise and Rule* (London: Pandora, 1988), 5.

¹⁸⁶ Kabbani, *Europe's Myths of Orient*, 6.

¹⁸⁷ Corrigan en Van Campen, *Asia in Amsterdam*, 329.

schilderij toegevoegd vanuit de stereotypering over het Oosten? En wilde hij op deze manier extra de nadruk leggen op de wellustige Israëlieten en hun feestgedrag? Of hebben we hier te maken met de ‘handtekening’ van Steen, die ongeacht het onderwerp van de verbeelding deze elementen toevoegt? In vergelijking met andere schilderijen van de hand van Steen, is de hoeveelheid Aziatische elementen in dit schilderij aanzienlijk. De voorzichtige aanname wordt gemaakt dat Steen dit niet onbewust heeft gedaan en dat hij wist op welk heersend en eigentijds gedachtegoed hij inspeelde. Deze aanname maakt de blik van de vrouw nog erotischer en het wangedrag van de Israëlieten meer buitensporig en zondig.

Naast dat de schilder emoties levensecht op het doek afbeeldde, is het ook van belang dat de lichamen en bewegingen van de figuren overeenkomen met de werkelijkheid. In 1707 publiceerde de schilder Gérard de Lairesse *Groot Schilderboek*. De Lairesse besteedde veel aandacht aan hoe schilders figuren kunnen uitbeelden met elegantie, zowel in hun beweging als in hun houding. Hierbij ligt de nadruk op de verschillen in welstand en hoe een schilder dit tot uiting kan brengen in de houding van de persoon. Ter illustratie, een ‘simpele’ boer heeft altijd een kromme rug als hij staat en hij eet voorover gebogen.¹⁸⁸ De opgevoede boer staat meer rechtop en laat zijn gewicht rusten op één been, dat lichtjes naar buiten is gedraaid.¹⁸⁹ De Lairesse heeft in *Groot Schilderboek* verschillende manieren afgebeeld hoe een glas vastgehouden kan worden (afb. 49).¹⁹⁰ De Lairesse maakt onderscheid in het vasthouden van de kelk van het glas met de hele hand, of juist het vasthouden van de voet van het glas met een paar vingers. Het vasthouden van de voet is een manier om de hoge klasse te onderscheiden van de lagere klasse op een schilderij. De vrouw op het schilderij van Steen heeft de voet van haar glas vast met een aantal vingers (afb. 33). In *De aanbidding van het gouden kalf* van Francken II (afb. 12) heeft de vrouw links het glas bij de voet vast met een aantal vingers, terwijl de man rechts is afgebeeld met zijn volledige vuist om de stam van het glas.

Mickaël Bouffard-Veilleux schreef in 2013 zijn proefschrift aan de universiteit van Montreal over houdingen en gebaren van de nobele figuren in Europese kunst. In *Gouden eeuw viert feest* is het artikel ‘Voetenwerk: hoe de zeventiende -eeuwse schilders hun feestvierders lieten dansen’ opgenomen. In dit artikel gaat Bouffard-Veilleux in op hoe een schilder een dansend lichaam kan weergeven en beweging toevoegt aan een

¹⁸⁸ Gérard de Lairesse, *Groot schilderboek* (Amsterdam: Henri Desbordes, 1712), 54-55, DOI: https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (geraadpleegd 3 mei 2022).

¹⁸⁹ De Lairesse, *Groot schilderboek*, 58-59.

¹⁹⁰ De Lairesse, *Groot schilderboek*, 54-55.

tweedimensionaal medium.¹⁹¹ Schilders kiezen meermaals voor het afbeelden van een figuur waarbij één been van de grond is. Bouffard-Veilleux verwijst naar het schilderij *Boerendans* van Pieter Brueghel uit 1568. Dansende mannen zijn met één been opgeheven afgebeeld, terwijl hun lichamen naar voren of naar achter leunen.¹⁹² Deze manier van beweging aanbrenge in een schilderij is ook te zien bij de verbeelding van dans om het gouden kalf. Twee soorten dansen zijn te onderscheiden op het schilderij van Van Leyden (afb.3). Rondom het gouden kalf zijn de Israëlieten op een uitbundige manier afgebeeld; zij bewegen hun armen en benen in de lucht. De beweging is goed terug te zien in de kleding van de dansers, het dansen zorgt ervoor dat de kleding omhoog beweegt. De andere groep dansers bevindt zich rechts op het schilderij. Deze dans is veel minder uitbundig afgebeeld. Een groep personen staat in een cirkel en hebben elkaars hand vast. De voorste personen van deze groep hebben allen één voet van de grond, waardoor de suggestie van een dans wordt gewekt, ondanks dat het minder uitbundig is. Het schilderij *Mozes en Jozua dalen af met de Tafelen der Wet de aanbidding van het Gouden Kalf* toont een dansend paar op de voorgrond (afb. 24). De vrouw heeft één been in de lucht naar voren gestrekt en de man heeft één been naar achter gestrekt, waardoor ze allebei maar met één been op de grond staan. Deze beweging is ook in *De dans om het gouden kalf* van Casteels afgebeeld (afb. 30). Om het gouden kalf is een cirkeldans te zien, waarbij de deelnemers met één been op de grond staan en de andere been in de lucht hebben. De extra plooi vallen in de stof ter hoogte van de knieën benadrukken de afgebeelde bewegingen. Ook Steen heeft een goed zichtbare groep dansers afgebeeld rondom het gouden kalf (afb. 32). In tegenstelling tot de dans van Casteels zijn bij Steen de lichamen zowel richting het kalf als vanaf het kalf afgebeeld. Dansers kijken omhoog, maar ook opzij, en hebben afwisselend hun armen in de lucht of naar beneden met soms ook één gebogen been in de lucht.

¹⁹¹ Mickaël Bouffard-Veilleux en Herman Roodenburg, “Voetenwerk: hoe de zeventiende -eeuwse schilders hun feestvierders lieten dansen,” in *De Gouden Eeuw viert feest*, red. Anna Tummers (Haarlem: Frans Hals Museum, 2011), 30-31.

¹⁹² Bouffard-Veilleux en Roodenburg, “Voetenwerk,” 31.

Conclusie

In dit hoofdstuk stond de deelvraag centraal: ‘Welke visuele en iconografische elementen zijn opgenomen in de uitwerking van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw?’.

Het Bijbelverhaal is grofweg op twee manieren afgebeeld. Op een aantal schilderijen ligt de focus op de aanbedding van het gouden kalf door de Israëlieten. Veelal is het Bijbelverhaal op de voorgrond van het schilderij afgebeeld. De nadruk ligt bij de andere schilderijen op de weergave van de uitbundige en feestvierende Israëlieten. Het volk is drinkend en etend afgebeeld en laat zich in met onzuivere handelingen en gevoelens. De dans om het gouden kalf is veelal op de achtergrond van deze schilderijen afgebeeld.

De schilderijen waarop de uitbundige Israëlieten zijn afgebeeld, bevatten allerlei aspecten die bijdragen aan een verleidelijk tafereel. Deze weergave toont picturale gelijkenissen met het populaire zeventiende -eeuwse schilderthema van eigentijdse feesten in de Nederlanden. Feestschilderijen waarop personen drank nuttigen, zijn een lange tijd als waarschuwing tegen losbandigheid en overmatig alcoholgebruik opgevat. In de laatste decennia is een nieuw inzicht ontstaan en is de focus komen te liggen op humor in dit soort schilderijen. Het ‘levensecht’ weergeven van een feest bedriegt de ogen van de toeschouwer van het schilderij. De toeschouwer krijgt het gevoel deel uit te maken van de feestvierders op het schilderij. Het belang van deze schildertechniek wordt in eigentijdse schildertraktaten aangehaald en dient als artistieke uitdaging voor de kunstenaar.

De verbeelding van het Bijbelverhaal ‘de verloren zoon’ en het gezegde ‘zonder eten en wijn bevriest de liefde’ tonen ook picturale gelijkenissen met de feestende Israëlieten. De overeenkomende elementen zijn de amoureuze stelletjes en verleiding, drank, eten en muzikanten.

De hoeveelheid verleidelijke aspecten op de schilderijen is opvallend. De schilder was zich bewust van de effecten van deze geschilderde verleidelijke elementen op de toeschouwer. Dit is gebaseerd op schildertraktaten uit de zeventiende eeuw. Het Bijbelverhaal heeft geen sensuele of erotische lading. In de Nederlandse schilderkunst heeft het Bijbelverhaal deze betekenis gekregen.

Hoofdstuk 3: De vrouw in de verbeelding van de dans om het gouden kalf in de schilderkunst

3.1. Inleiding

In het vorige hoofdstuk is naar voren gekomen dat de vrouwen op de schilderijen met de verbeelding van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse zestiende- en zeventiende eeuw grofweg op twee manieren zijn weergegeven. Op sommige momenten is de vrouw op een verleidelijke manier afgebeeld, waarbij ze meermaals een zichtbaar decolleté heeft en in de armen van een man te zien is. Maar op andere momenten is de vrouw op een onopvallende manier afgebeeld, waarbij er geen bijzondere aandacht wordt besteed aan de vrouw ten opzichte van de man. Wat is de meerwaarde van een verleidelijke vrouw binnen de verbeelding van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’? En nog belangrijker, waarom wordt de vrouw binnen de verbeelding van het Bijbelverhaal op deze manier afgebeeld? Deze vragen kunnen worden samengevat in de deelvraag: welke rol vervult de weergave van de vrouw in het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw? De weergave van de verleidelijke vrouw binnen de verbeelding van afgoderij, is niet terug te herleiden naar *Idololatria* van Ripa (afb. 1). De knielende vrouw voor het afgodsbeeld draagt een hooggesloten jurk, heeft neergeslagen ogen en de kleding valt ruim om het lichaam heen.

3.2. De benadering van de vrouw in de literatuur

De verleiding als eigenschap van de vrouw is te herleiden naar de zondeval.¹⁹³ Eva werd door de slang verleid om te eten van de kennis boom van goed en kwaad, waarna ze Adam overhaalt om ook van de appel te eten. Als straf voor de zondeval sprak God tot Eva en zei: ‘Je zwangerschap maak ik tot een zware last, zwoegen zul je als je baart. Je zult je man begeren, en hij zal over je heersen’ (Genesis 3:16).

In de ogen van de kerkvaders is de vrouw de oorzaak van de zondeval, de slechte verleidster evenals de handlanger van de duivel.¹⁹⁴ Ten voorbeeld worden een aantal ideeën van Augustinus (354- 430 n. Chr.) aangehaald. Augustinus ziet seksueel verlangen als het

¹⁹³ Dit wordt onder andere aangehaald in:

Bleyerveld, *Hoe Bedriechlijk Dat Die Vrouwen Zijn*, 57; William E. Phipps, *Genesis and Gender: Biblical Myths of Sexuality and Their Cultural Impact* (New York: Praeger, 1989), 56-57.

¹⁹⁴ Voor meer informatie over kerkvaders en het gedachtegoed over de vrouw zie: Ian W.F. Maclean, *The Renaissance notion of Woman: A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life* (Cambridge England: Cambridge University Press, 1980), 28-46.

kwaad en is van mening dat het geen onderdeel kon zijn van de perfecte creatie van God.¹⁹⁵ Hij stelt dat het fout is om coïtus te hebben voor plezier, het is alleen toegestaan voor voortplanting.¹⁹⁶ Augustinus stelt hieraan gelijk dat het ook fout is om in overvloed te eten.¹⁹⁷ Als moraal haalt hij verder uit de zondeval dat ‘of het nou gaat om een echtgenote of om een moeder, ze is nog steeds Eva de verleidster die zich in elke vrouw bevindt.’¹⁹⁸ Augustinus ziet elke vrouw als incarnatie van Eva.

In *Eva / Ave: woman in Renaissance and Baroque Prints* (1990) gaan Amerikaanse kunsthistorici H. Diane Russel (1936- 2004) en Bernadine Barnes in op de positie van de vrouw in de geschiedenis. Russel stelt dat er een onderscheid werd gemaakt tussen Eva en Maria. Maria is het ultieme rolmodel voor de gewone vrouw. Ze is geboren zonder zonde en ondanks haar zwangerschap is ze maagd gebleven. Het kind dat ze heeft gebaard is Jezus, de verlosser van de mensheid.¹⁹⁹ Dit onderscheid, tussen Eva en Maria, benoemt de Amerikaanse kunsthistoricus Elise Lawton Smith ook in haar artikel “Women and the moral argument of Lucas van Leyden’s dance around the golden calf” (1992). De tweedeling tussen het type moraal van de vrouw is gebaseerd op de interpretatie van zonde en aflossing in de patriarchale samenleving in West-Europa.²⁰⁰ Een passend voorbeeld haalt Barnes aan in het artikel “Heroines and worthy women” (1990).²⁰¹ Mannelijke helden werden vereerd en hun standbeelden werden in paleizen en op pleinen geplaatst, terwijl de heroïsche vrouw niet op deze manier publiekelijk werd ‘geëerd’. Barnes benoemt dat naast een symbool van macht, een heroïsche vrouw ook diende als voorbeeld voor de vrouw. De deugden die voor het heroïsche gedrag zorgden, waren vaak tegenovergesteld van de deugden van de ideale vrouw. Geschriften over de vrouw in de late middeleeuwen tot aan de zeventiende eeuw gaan veelal over een deugdzame vrouw. De ideale vrouw is weg van het openbare leven en is geen leider. Daarnaast is zij toegewijd aan haar familie. Over vrouwen die tegen deze deugden ingingen, werd niet over geschreven. In plaats daarvan gingen kunstenaars en auteurs schrijven over heroïsche vrouwen uit de klassieke oudheid en het oude testament. Deze vrouwen konden omgezet worden in een allegorie voor deugden. Ook konden ze worden ingezet voor

¹⁹⁵ In dit onderzoek is gebruik gemaakt van een Latijnse vertaling van de originele tekst van Augustinus, Gerard Wijdeveld. *De Stad Van God* (Baarn: Ambo, 1983), 667- 669.

¹⁹⁶ In dit onderzoek is gebruik gemaakt van een Latijnse vertaling van de originele tekst van Augustinus, Anne-Marijke Silvius-Janssen, , *Het Goede Van Het Huwelijk* (Brugge: Tabor, 1985), 11.

¹⁹⁷ Silvius-Janssen, *Het Goede Van Het Huwelijk*, 18.

¹⁹⁸ Het citaat is afkomstig uit ‘brief 243’, T.J. van Bavel, *Ooit Een Land Van Kloosters : Teksten Van Augustinus Over Het Kloosterleven* (Heverlee-Leuven: Augustijns Historisch Instituut, 1999), 200.

¹⁹⁹ H. Diane Russell en Bernadine Barnes, *Eva / Ave: woman in Renaissance and Baroque Prints* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990), 17.

²⁰⁰ Smith, “Women and the Moral Argument,” 296.

²⁰¹ Russell en Barnes, *Eva / Ave*, 29.

misogynie stereotyperingen en de gevoelens die mannen hadden tegenover een krachtige vrouw, stelt Barnes.²⁰²

3.3. *Eva's zonde en de vrouwenlist*

In *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature* (1995) kijkt de Amerikaanse kunsthistoricus Susan L. Smith naar de *power of women* topos vanaf de twaalfde tot het einde van de veertiende eeuw. Gedurende deze periode, stelt Smith, werd het traditionele gebruik van de topos uitsluitend ingezet om vrouwen te veroordelen en mannelijke autoriteit te rechtvaardigen. Het gaat hier veelal om verhalen waarin de vrouw de man steeds te slim af is, ongeacht hoe sterk, wijs of krachtig de man is.²⁰³ Het beste voorbeeld van 'de kracht van de vrouw' uit de late middeleeuwen is, volgens Smith, het verhaal van Aristoteles.²⁰⁴ Dit verhaal, traditioneel bekend onder de naam 'Aristoteles en Phyllis', komt voor aan het begin van de dertiende eeuw in West-Europa. In het verhaal is Aristoteles de leraar van Alexander de Grote. Alexander is afgeleid door Phyllis, zijn minnares (in sommige variaties zijn vrouw). Aristoteles berispt het gedrag van Alexander en wil dat hij Phyllis geen aandacht meer geeft. Phyllis is hierdoor boos en neemt wraak. Ze verleidt Aristoteles en hij raakt in de ban van haar en wil met haar naar bed. Phyllis stemt hiermee in, met als voorwaarde dat zij eerst op zijn rug mag rijden. Volgens het verhaal had Phyllis geen interesse om daadwerkelijk coïtus te hebben. Ze zorgt dat Alexander erbij is op het moment dat zij op de rug van Aristoteles rijdt, om Aristoteles te vernederen.²⁰⁵ Dit verhaal brengt weer de macht van de vrouw naar voren. In de klassieke oudheid was dit verhaal niet bekend, en het komt ook niet aanbod in originele middeleeuwse biografieën over Aristoteles. De meest bekende varianties zijn opgenomen in *Sermones feriales et communes* van Diminican Jacques de Virty, gedateerd tussen 1228- 1240.²⁰⁶

Bovenstaand verhaal over de kracht van de vrouw wordt in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst aangehaald als de vrouwenlist: verhalen waarin de vrouw de man steeds te slim af is. In *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn : vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650* (2000) benoemt Bleyerfeld dat deze verhalen een voorbeeldfunctie hadden en wezen op de gevaren van vrouwen, ter bevordering van een christelijk en zedelijk levenspad. De vrouw, als nakomeling van Eva, kreeg de schuld van de

²⁰² Russell en Barnes, *Eva / Ave*, 29.

²⁰³ Smith, *The Power of Women*, 24.

²⁰⁴ Smith, *The Power of Women*, 66.

²⁰⁵ Smith, *The Power of Women*, 66.

²⁰⁶ Smith, *The Power of Women*, 67.

zondeval op zich. Eva is namelijk de voorafbeelding van alle vrouwen. Dit thema is als ‘oerlist’ van de vrouw de geschiedenis in gegaan.²⁰⁷

Een voorbeeld van een waarschuwing over de verleidelijkheid van de vrouw is afkomstig van Dirc Potter (1370 – 1428), een Nederlandse dichter en secretaris. In *Der Minnen Loep* (1411) behandelt hij historische verhalen over liefde die zijn samen gebracht in een didactisch gedicht. Potter stelt dat ‘goede mannen’ moeten nadenken over hoe mannen door vrouwen zijn verleid.

‘Ghi, goede mannen, weest ghemeyt,
Siet wat goets tot uwen live,
Ende overdeynct dat ic hier scrive.
Overslaet mit scharpen oghen,
Hoe David ende Salomon werden bedrogen,
Sampson, Loth ende oick Adam,
Dat al van vrouwen toe quam.
Ghi vrouwen, heb dy oick ghebreck,
Dat selden valt, so siet u speck
In goeden water van rivieren,
Dat die vule stinckende dieren
Nyet en hebben voert ontreynt.
Doedijs niet, ghi namaels weynt’.²⁰⁸

In bovenstaande tekst haalt Potter verschillende Bijbelse voorbeelden aan waarin de vrouw de man te slim af is geweest. Koning David en Salomo zijn bedrogen, evenals Samson, Lot en Adam ook. De voorbeelden die Potter aanhaalt, komen veel voor als vrouwenlist.

3.4. Vrouwenlist in de beeldende kunst

Vanaf het einde van de dertiende eeuw komen in de beeldende kunst de vrouwenlisten op. De grootste bloei van dit thema ontstaat aan het einde van de vijftiende en begin van de zestiende eeuw. Als verklaring hiervoor stelt Bleyerveld dat het populaire thema in deze periode mogelijk samenhangt met de nieuwe huwelijksmoraal. Er is nieuwe belangstelling voor het huwelijk en het gezin, onder invloed van het humanisme, de reformatie en de stedelijke elite

²⁰⁷ Bleyerveld, *Hoe Bedriechlijck Dat Die Vrouwen Zijn*, 62.

²⁰⁸ Dirck Potter, *Der Minnen Loep*, Werken / Vereniging Ter Bevordering Der Oude Nederlandsche Letterkunde (Leiden: Mortier en Zoon, 1845), regel 3200- 3212.

in de Nederlandse en Duitse steden.²⁰⁹ Russel suggereert dat de toename ook samen kan hangen met de groei en populariteit van prenten als verzamelitem.²¹⁰

De vrouwenlisten komen meer voor in de Nederlandse prentkunst dan schilderkunst. Bleyerveld verklaart dit door te stellen dat schilderkunst een andere functie had dan prentkunst. Prenten waren minder exclusief dan geschilderde voorstellingen en werden soms voorzien van verklarende of moraliserende teksten. Hierdoor hadden prenten naast een esthetische ook een educatieve functie. Specifieke vrouwenlisten komen meer voor in de schilderkunst, met als gevolg dat de schilderkunst ten opzichte van de prentkunst een eigen selectie vrouwenlisten vertoont.²¹¹ Van Mander schrijft in *Schilder-boeck* over verschillende geschilderde vrouwenlisten die hij bij mensen thuis tegenkwam. In het huis van een Italiaan in Antwerpen zag Van Mander *Lot en zijn dochters* van Joachim Wtewael.²¹² Een andere *Lot en zijn dochters* van Herri met de Bles, bevond zich in de collectie van verzamelaar Melchior Wijntgis.²¹³ Een *Simson en Delila* geschilderd door Joos van Winghe hing in het huis van Jan Mijtens in Brussel, en Christoffel Dircksz Pruys had een *Judith* van Cornelis Ketel in zijn bezit.²¹⁴

Lucas van Leyden heeft binnen zijn oeuvre aandacht geschonken aan de weergave van vrouwenlisten als prent. Hij heeft twee reeksen vrouwenlisten afgebeeld, genaamd *Grote vrouwenlisten* uit circa 1514 en *Kleine vrouwenlisten* uit circa 1517. Beide reeksen beginnen met de zondeval, waarbij Eva de appel aan Adam rijkt. In de prent van *De afgoderij van Salomo*, uit de *Grote vrouwenlisten* reeks vallen een aantal aspecten op (afb. 50). De Amerikaanse conservatoren Ellen S. Jacobowits en Stephanie Loeb Stepanek stellen in *The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries* (1983) dat de aanbidding van het afgodsbeeld door Salomo geen private handeling uit persoonlijke geloof is. Het is een publieke aangelegenheid geworden, omdat zijn aanbidding in het openbaar is afgebeeld. Dit zou voor verdeeldheid zorgen in de maatschappij.²¹⁵ Daarnaast is liefde, met Cupido als symbool, bovenop het afgodsbeeld te zien. Jacobowits stelt dat hierdoor de liefde gelijk is gesteld aan de afgod die door Salomo wordt aanbeden. Door deze vergelijking betreft het geen oprechte liefde meer, maar valse liefde.²¹⁶

²⁰⁹ Bleyerveld, *Hoe Bedriechlijck Dat Die Vrouwen Zijn*, 12.

²¹⁰ Russel en Barnes, *Eva / Ave*, 13.

²¹¹ Bleyerveld, Bleyerveld, *Hoe Bedriechlijck Dat Die Vrouwen Zijn*, 13.

²¹² Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 296v.

²¹³ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 219v.

²¹⁴ Van Mander, *Schilder-boeck*, fol. 279v.

²¹⁵ Ellen S. Jacobowitz en Stephanie Loeb Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries* (Washington: National Gallery of Art, 1983), 113.

²¹⁶ Jacobowitz en Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden*, 113.

In de reeks vrouwenlisten van Van Leyden, bevindt zich ook *Jaël doodt Sisera* uit de reeks *Kleine vrouwenlisten* (afb. 51). In dit verhaal zoekt de legeraanvoerder Sisera van de Kaänieten (die de Israëlieten onderdrukte) na een nederlaag zijn toevlucht in de tent van Jaël. Ze ontvangt hem gastvrij, maar op het moment dat hij in slaap valt slaat ze een ijzeren tentpin door zijn hoofd. Vervolgens geeft ze zijn lichaam aan de Israëlieten (Richteren 4:12-24). Van Leyden heeft dit verhaal afgebeeld in een reeks met allemaal andere vrouwenlisten als voorbeeld van een bedrieglijke vrouw. Hoewel de daad van Jaël juist als een heldendaad gezien kan worden, omdat haar actie ten goede kwam voor de Israëlieten.²¹⁷ Dit verhaal benadrukt het voorbeeld van Barnes: een heroïsche vrouw heeft niet de eigenschappen die van een vrouw wenselijk werden bevonden, en is daarom bedrieglijk. Veldman stelt, in *Lucas van Leyden en de renaissance* (2011), dat het Van Leyden waarschijnlijk niet toe deed of de vrouw wel of geen heldendaad verrichtte, hij wilde voornamelijk een waarschuwing uitdragen tegen de vrouwelijke verleidingskracht en bedrog.²¹⁸ Helaas berust deze aanname niet op verdere argumentatie, maar het zou een mogelijke verklaring zijn waarom *Jaël doodt Sisera* deel uit maakt van de reeks vrouwenlisten.

3.5. De rol van verleiding in de dans om het gouden kalf

In “Women and the moral argument” onderzoekt Smith de vrouw in het schilderij *De dans om het gouden kalf* van Van Leyden. In de handeling van het stel op de voorgrond ziet ze de zondeval, waarbij de vrouwelijke seksualiteit zorgt voor de val van de mannelijke rationaliteit en spiritualiteit. Smith meent dat de vrouw in het schilderij gekarakteriseerd wordt als de verrader van de mensen, en daardoor ook de verrader van God. De mannen zijn bezweken onder de sensuele genoegens van lust en gulzigheid en God is vervangen door het gouden kalf.²¹⁹ Als argumenten voor deze aanname haalt Smith allerlei seksuele elementen aan uit het schilderij, zoals de zichtbare tepels door de kleding en de ontblote onderbenen (afb. 5). Fallische symboliek ziet Smith terug in de opening van de bierpul en het glas, als symbool voor het vrouwelijk geslacht.²²⁰ Ook het kind dat in de arm van de vrouw ligt, draagt bij aan deze symboliek. Volgens Smith dient het kind als brug, tussen de originele zonde en de nakomelingen van Adam en Eva. Hij eet een stuk fruit, en proeft hierdoor van de wellustige

²¹⁷ Andere vrouwenlisten in de serie zijn: De Zondeval, Simson en Delila, De afgoderij van Salomo, Izebel en koning Achab en Salomé met het hoofd van Johannes de Doper. Ilja M. Veldman, “Jaël en Sisera,” in *Lucas Van Leyden En De Renaissance*, red. Ilona van Tuinen (Leiden: Museum De Lakenhal, 2011), 274- 276.

²¹⁸ Veldman, “Jaël en Sisera,” 277.

²¹⁹ Smith, “Woman and the moral argument,” 304.

²²⁰ Smith, “Woman and the moral argument,” 304.

instincten, zoals Adam en Eva. In zijn andere hand heeft hij een takje vast, volgens Smith een symbool voor genitaliën.²²¹ Deze symbolische betekenissen benadrukken het punt dat Smith wilt maken: de afgoderij is gebaseerd op de heersende houdingen tegenover de vrouw, ontstaan vanuit het karakter van Eva. De vrouwelijke wellust wordt benaderd en draagt bij aan de destructieve macht die de vrouw over de man heeft.²²² Een opening van een bierpul, en het glas omkeren, kan ook de nadruk leggen op de hoeveelheid drank die wordt genuttigd. De betekenis die Smith koppelt aan het takje en het stuk fruit van het kind is tevens twijfelachtig. De scène met het stuk fruit en de referentie naar de zondeval is al afgebeeld door het centrale stel. Men kan zichzelf afvragen of het takje hierin een betekenisdrager is. Het zou bijvoorbeeld ook als een primitief/ provisorisch stukje speelgoed kunnen dienen.

In veel schilderijen uit de selectie zijn liefkozende stelletjes centraal afgebeeld, waarbij het verleidelijke aspect van de vrouw zichtbaar is. De zichtbare tepels van de vrouw, en de blik die wordt uitgewisseld tussen man en vrouw, door Van Leyden afgebeeld (afb.5). Ook de liefkozende stelletjes en de onderlinge blikken afgebeeld op *Het volk danst* (afb. 6) en de lage décolletés op *De dans* (afb. 9). Het verleidelijke aspect is op *De aanbidding* weergegeven door de schaars geklede man en vrouw, in combinatie met het lichamelijke contact (afb. 12). Van Mander zorgt voor verleiding in zijn schilderij door een man fluisterend in het oor van de vrouw af te beelden, terwijl zij oogcontact maakt met de toeschouwer (afb. 22). Het naakte stel op *De aanbidding* draagt ook bij aan een sensuele benadering (afb. 25). Ook De Wet heeft een koppel languit zoenend op de grond afgebeeld (afb. 31). Als laatste in het rijtje: de blik die de man en vrouw op het schilderij van Steen met elkaar delen (afb. 32). Door deze manier van afbeelden en door de zichtbare lichamelijke verleiding op te nemen in de schilderijen, zorgt de schilder ervoor dat de toeschouwer ook toegang heeft tot het lichaam van de vrouw. Intieme posities en de blikken onderling zorgen voor sensualiteit en verleiding tussen de personen op het schilderij, maar ook tussen het schilderij en de toeschouwer.

Door het inzetten van de verleidelijke vrouw in de weergave van dit Bijbelverhaal, is er een associatie tussen het aanbidden van vreemde goden en de verleiding van de vrouw. Het verleidelijke goud, zoals omschreven in het tweede hoofdstuk, refereert hier ook naar. Vreemde goden aanbidden wordt afgekeurd en vanwege de verbinding met de verleiding van de vrouw, wordt dit ook afgekeurd, evenals de uitbundige vieringen en banketten op de schilderijen. De schilderijen dragen sensualiteit en lust uit, en vanwege de afgoderij wordt de zondigheid van deze gevoelens benadrukt. Dit zou een mogelijk moraal kunnen zijn.

²²¹ Smith, "Woman and the moral argument," 304.

²²² Smith, "Woman and the moral argument," 311.

Vanuit deze benadering, de verleidelijke vrouw en het aanbidden van vreemde en valse goden, is een link te leggen met het ‘huwelijksmetafoor’. Deze metafoor komt voor in *Idolatry* (1992), waarin de Israëlische filosofen Moshe Halbertal en Avishai Margalit kijken naar het concept van afgoderij binnen de verschillende modellen van monotheïstische religies.²²³ In de metafoor van het huwelijk gaat het om de relatie tussen man en vrouw, waarbij Israël wordt vergeleken met de vrouw en God met de echtgenoot. De werking ligt in de exclusiviteit van deze relatie en het verbied de vrouw om seksuele omgang te hebben met andere mannen. Geconcludeerd kan worden dat de andere mannen in deze vergelijking de andere goden zijn. God verbiedt dus het aanbidden van andere goden. Binnen deze metafoor is het begaan van een seksuele zonde afgoderij.²²⁴ In de driehoeksverhouding zijn de andere goden de geliefden. In deze metafoor is het overspel van de vrouw op haar partner met buitenstaanders afgoderij.²²⁵

Conclusie

In dit hoofdstuk stond de deelvraag centraal: ‘welke rol vervult de weergave van de vrouw in het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ in de Nederlandse schilderkunst in de zestiende en zeventiende eeuw?’

De verleidelijke eigenschap van de vrouw is terug te leiden naar de zondeval. Deze gebeurtenis wordt gezien als ‘oerlist’ van de vrouw en benadrukt haar gevaarlijke en sensuele karakter. In de literatuur en beeldende kunst komen vrouwenlisten voor. De kern van deze verhalen is dat de vrouw de man steeds te slim af is. Mannen werden bedwongen door vrouwen via lichamelijke verleiding. De vrouwenlist diende als waarschuwing voor de man tegen de vrouwelijke verleidingskracht en bedrog.

De verleidelijke vrouw is op de schilderijen met het Bijbelverhaal afgebeeld. Elementen die bijdragen aan de verleiding van de vrouw zijn de zichtbare borsten, naakte lichamen, liefdevolle stelletjes en het intieme oogcontact tussen man en vrouw. Geconcludeerd kan worden dat de vrouw op de schilderijen zonder bovengenoemde verleidelijke elementen geen specifieke rol vervult dan dat wat ze op dat moment verbeeld. In de huwelijksmetafoor is het overspel van de vrouw op haar partner met buitenstaanders afgoderij. De associatie ontstaat tussen het aanbidden van vreemde goden en de verleiding

²²³ Moshe Halbertal en Avishai Margalit, *Idolatry* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), 1.

²²⁴ Halbertal en Margalit, *Idolatry*, 11.

²²⁵ Halbertal en Margalit, *Idolatry*, 18-19.

van de vrouw. Mogelijk is de vrouw is de ‘aanstichter’ van het wangedrag. De man verliest zijn ware geloof tot God, door de verleidelijke krachten van de vrouw.

Eindconclusie

In deze scriptie stond de hoofdvraag centraal: ‘In hoeverre kunnen verbeeldingen van het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ uit de zestiende en zeventiende -eeuwse Nederlandse schilderkunst in verband worden gebracht met de doorwerking van het iconoclasme?’. Om een antwoord te formuleren op deze hoofdvraag zijn een drietal deelvragen opgesteld. In elk hoofdstuk werd een deelvraag beantwoord.

Het eerste hoofdstuk biedt een overzicht van theologische en artistieke opvattingen die spelen in de maatschappij van de zestiende- en zeventiende -eeuwse Nederlanden. Het Bijbelverhaal ‘dans om het gouden kalf’ gaat over beeldverering, het afbeelden van een god en het aanbidden van een afgod. Deze drie aspecten ontvangen sinds het vroege christendom kritiek, omdat ze het geloof tussen mens en god in de weg staan. De kritiek focust zich ook op het uiterlijk en de levensechtheid van een religieus kunstwerk. De toeschouwer van een afbeelding kan emotioneel worden verroerd door de figuren, kleuren en vormen die zijn afgebeeld. De Reformatie zorgt voor een verandering van de visuele beeldtaal. Gekalligrafeerde teksten op schilderijen dienen als nieuwe decoratie van de hervormde kerken.

In het tweede hoofdstuk lag de nadruk op de visuele en iconografische elementen van de schilderijen. Het Bijbelverhaal is grofweg op twee manieren afgebeeld. De eerste variatie toont het Bijbelverhaal op de voorgrond en de Israëlieten die het gouden kalf aanbidden. De tweede variatie geeft de Israëlieten weer als een uitbundig volk. Deze weergave toont veel verleidelijke elementen, zoals drank, eten en sensualiteit. De vrouw is in deze weergave op een verleidelijke en uitdagende manier afgebeeld. De Bijbelse schilderijen tonen picturale gelijkenissen met het populaire zeventiende -eeuwse thema ‘buitenpartijen’, evenals met het Bijbelverhaal ‘de verloren zoon’ en het gezegde ‘zonder wijn en eten bevriest de liefde’. In dit hoofdstuk ligt ook de nadruk op de verleidelijke krachten van de schilderkunst. In veel eigentijdse schildertraktaten is geschreven over de schilderachtige werkelijkheid. Deze techniek werd gezien als artistieke uitdaging. De toeschouwer ervaart het schilderij als werkelijkheid.

Het derde, tevens laatste, hoofdstuk gaat in op de weergave van de vrouw. In dit hoofdstuk is gebleken dat de verleidelijke eigenschap van de vrouw te herleiden is naar de

zondeval. Deze gebeurtenis is de ‘oerlist’ van de vrouw. De verleidelijkheid van de vrouw is een gevaar voor de man en voor zijn geloof. De sensuele verleidelijke vrouw draagt dus bij aan afgoderij. De erotische en sensuele vrouw is door buitenlandse schilders niet opgenomen in de verbeelding van het Bijbelverhaal.

Aan de hand van bovenstaande deelonderwerpen is gepoogd de hoofdvraag te beantwoorden, die luidde: ‘In hoeverre is de doorwerking van de Beeldenstorm terug te zien in de schilderijen met als thema ‘dans om het gouden kalf’?’.

De schilderijen tonen op het eerste gezicht een doorwerking van de Beeldenstorm door de verbeelding van de dans om het gouden kalf. Desalniettemin heeft het visuele en iconografisch onderzoek een andere betekenis blootgelegd. Lucas van Leyden schilderde in 1530 het schilderij *De dans om het gouden kalf*. De oplopende religieuze spanningen tijdens het moment van vervaardigen van het schilderij kunnen niet worden genegeerd. Mogelijk diende dit als inspiratie voor de schilder of opdrachtgever. De reden dat ik betoog dat de doorwerking verwerpelijk is, komt door alle tegenstrijdige elementen in het schilderij van Van Leyden. Dit geldt ook voor de andere schilderijen, met uitzondering van: Hans Jordaens III, Reynier Jansz. en Willem Doudijns.

Het schilderij van Van Leyden, evenals de andere schilderijen, weergeven een feestelijk en verleidelijk tafereel. De eigentijdse traktaten creëren het beeld dat de kunstenaar weet welk effect een schilderij op de toeschouwer kan uitoefenen. Het zogezegde levende schilderij werd gezien als één van de vele vormen van afgoderij. Deze levensechte schilderijen met verleidelijke elementen spelen in op de gevoelens van de toeschouwer. De feestvierders op de schilderijen maken soms zelfs oogcontact met de toeschouwer. Om deze reden meen ik dat de kunstenaar/ opdrachtgever zich verschuilt achter het Bijbelverhaal om een erotische en verleidelijke lading van het schilderij te rechtvaardigen. De schilderijen sluiten niet aan bij de gewenste reformatorische beeldvorming. De Israëlieten zijn dus niet als zondig volk afgebeeld om kritiek op afgoderij en beeldverering uit te dragen.

Daarbij ben ik van mening dat de schilderijen waarop de dans van de Israëlieten om het gouden kalf centraal staat, in respectabele mate de doorwerking van de Beeldenstorm kennen. De schilderijen van Jordaens III, Jansz. en Doudijns tonen geen aardse verleidingen, buiten het gouden kalf om.

Reflectie op het theoretisch kader en de gebruikte methode

Vanwege de hoeveelheid primaire schildertraktaten en de eigentijdse terminologie bleek het gebruik van *The period eye* van Baxandall enorm bruikbaar. Het toepassen van deze theorie maakte het mogelijk om een beeld te krijgen van hoe kunstwerken in de zestiende en zeventiende eeuw werden geïnterpreteerd. Ik heb een duidelijker beeld gekregen van de schildertraktaten, door het eigen maken van de terminologie. Aan de hand van *The period eye* heb ik onderzocht welke aspecten voor een kunstenaar uit de zestiende en zeventiende eeuw van belang waren. De nadruk lag vooral op het levensecht weergeven van een voorstelling, omdat dit bijdroeg aan de artistieke uitdaging.

Het toepassen van het drietrapsysteem van Panofsky was een fijne strategie, omdat dit heeft geresulteerd in een heldere en overzichtelijke benadering van de schilderijen. Overeenkomstige elementen in de schilderijen konden via deze theorie geanalyseerd worden, zodat verscheidene syntheses konden ontstaan.

De theorie van Sluiter heeft zich bewezen als een fijne invalshoek. Door de schilderijen te benaderen zonder voor opgelegde morele boodschap, was het mogelijk de schilderijen buiten heersende grenzen te plaatsen en vanuit een neutraal standpunt te benaderen. Hierdoor was het mogelijk om het onderzoek op een ruimdenkende manier uit te voeren. Dit heeft geresulteerd in meer interpretatiemogelijkheden.

De kijk op gender in de beeldende kunst van Nochlin resulteerde in een scherper bewustzijn. De schilderijen tonen een groot verschil in weergave van de man en vrouw. Dit was voor mij een reden om te onderzoeken waarom de vrouw op deze manier is afgebeeld. In de lijn van Nochlin is gekozen voor een *ad hoc* methode en heb ik verschillende invalshoeken van het onderwerp onderzocht.

Dit onderzoek begon met het bieden van een brede context en het schetsen van de maatschappelijke debatten gedurende de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden. Vanuit daar zijn de schilderijen besproken, om uiteindelijk de rol van de vrouw te onderzoeken. Enerzijds is dit een aangename benadering, omdat ik vanuit deze context goed de schilderijen kon onderzoeken. Anderzijds zou een andere volgorde ook interessant zijn. Door bijvoorbeeld eerst op een klein aspect te focussen en het in een steeds breder perspectief te plaatsen.

Suggestie voor vervolgonderzoek:

De dans om het gouden kalf komt in de Nederlandse schilderkunst weinig voor, terwijl dit Bijbelverhaal in de prentkunst veelvuldig is afgebeeld. Prenten hebben veelal een andere functie dan een schilderij. Daarnaast zijn prenten ook ingezet als medium binnen de religieuze strijd. Als vervolgonderzoek zou het daarom ook interessant zijn om binnen deze vraagstelling ook prenten te betrekken.

Tevens ben ik van mening dat bepaalde aspecten uit de schilderijen verder onderzocht kunnen worden, waar deze scriptie zich met de huidige onderzoeksvraag niet voor heeft geleend.

Een meer analyserende benadering van de klederdracht en sieraden zou bijvoorbeeld interessant kunnen zijn.

Literatuurlijst

Boeken

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Ampzing, Samuel. *Spigel, Ofte Toneel Der Ydelheyd Ende Ongebondenheyd Onser Eeuwe Voorgesteld in Rymen Van S.a. Tot Lere Ende Beterschap*. Amsterdam: gedr. bij C.J. Visscher, 1633.

Angel, Philips. *Lof der schilder-konst* (facsimile van uitgave Leiden 1642). Kunsthistorisch Instituut: Amsterdam, 1972. DOI: https://www.dbnl.org/tekst/ange001lofd01_01/ange001lofd01_01_0006.php (geraadpleegd op 7 april 2022).

Bavel, T.J. van. *Ooit Een Land Van Kloosters : Teksten Van Augustinus Over Het Kloosterleven*. Heverlee-Leuven: Augustijns Historisch Instituut, 1999.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Bedaux, J.B en E. de Jongh, red. *Tot Lering En Vermaak : Betekenissen Van Hollandse Genrevoorstellingen Uit De Zeventiende Eeuw*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1976.

Beller, Manfred en Joseph Th. Leerssen, red. *Imagology : The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters : A Critical Study*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Belting, Hans. *Likeness and Presence : A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Bergvelt, Ellinoor en Kistemaker Renée, red. *De Wereld Binnen Handbereik : Nederlandse Kunst- En Rariteitenverzamelingen, 1585-1735*. Zwolle: Waanders, 1992.

Bleyerveld, Yvonne. *Hoe Bedriechlijck Dat Die Vrouwen Zijn : Vrouwenlisten in De Beeldende Kunst in De Nederlanden Circa 1350-1650*. Leiden: Primavera Pers, 2000.

Boer, Erik de. "Calvijn en de calvinistische Reformatie in de Nederlanden." In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 116-119. Zutphen: Walburg Pers, 2017.

Bouffard-Veilleux, Mickaël en Herman Roodenburg. "Voetenwerk: hoe de zeventiende - eeuwse schilders hun feestvierders lieten dansen." In *De Gouden Eeuw viert feest*, redactie Anna Tummers, 28- 39. Haarlem: Frans Hals Museum, 2011.

Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff*. Budel: DAMON, 2007.

Breughel, Gerrit Hendricksz. van. *Cupido's lusthof*. Amsterdam: Jan Evertsz Cloppenburch, 1613. DOI: https://www.dbnl.org/tekst/breu004cupi01_01/breu004cupi01_01_0018.php (geraadpleegd 30 mei 2022).

Calvijn, Johannes en C.A. de Niet. *Institutie, of Onderwijzing in De Christelijke Godsdienst*. Houten: Den Hertog, 2009.

Cats, Jacob. *Houwelick*. Middelburg: Jan Pieterss vande Venne, 1625.

Clippel, Karolien de. "Smashing Images. The Antwerp nude between 1563 and 1585." In *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, redactie Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk, 51-74. Turnhout, België: Brepols, 2012.

Cools, Hans. "De Beeldenstorm." In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 160-170. Zutphen: Walburg Pers, 2017.

Corrigan, Karina H en Jan van Campen, red. *Asia in Amsterdam : The Culture of Luxury in the Golden Age*. New Haven: Yale University Press, 2015.

Dwyer, Eugene. "Luxury." In *Encyclopedia of comparative iconography*, redactie Helene E. Roberts, 529-535. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

Filedt Kok, J.P., red. *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580*. Deel 2, *Catalogus*. Amsterdam: Rijksmuseum; 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986.

Filedt Kok, J.P. *De Dans Om Het Gouden Kalf Van Lucas Van Leyden*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2008.

Freedberg, David. "De kunst en de beeldenstorm, 1525-1580 De Noordelijke Nederlanden." In *Kunst voor de beeldenstorm : Noordnederlandse kunst 1525-1580*. Deel 2, redactie J.P. Kok, 39-50, Amsterdam: Rijksmuseum; 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986.

Frijhoff, Willem. "De Reformatie als godsdienst van het woord." In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 132- 144. Zutphen: Walburg Pers, 2017.

Gibson, Sarah S. "Bacchanalia / Orgy." In *Encyclopedia of comparative iconography*, redactie Helene E. Roberts, 95- 102. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

Halbertal, Moshe en Avishai Margalit. *Idolatry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art History : A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Henkel, Arthur en Albrecht Schöne. *Emblemata : Handbuch Zur Sinnbildkunst Des Xvi. Und Xvii. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1976.

Hermerén Göran. *Representation and Meaning in the Visual Arts : A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*. Stockholm: Läromedelsförlagen, 1969.

- Hiebsch, Sabine. "De lutherse Reformatie." In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 42-50. Zutphen: Walburg Pers, 2017.
- Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Davaco Publishers: z.p. 1969 (fotografische herdruk). DOI: https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/index.php (geraadpleegd 4 april 2022).
- Jacobowitz, Ellen S en Stephanie Loeb Stepanek. *The Prints of Lucas Van Leyden & His Contemporaries*. Washington: National Gallery of Art, 1983.
- Jonckheere, Koenraad en Ruben Suykerbuyk, red. *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout: Brepols, 2012.
- Jongh, E. de. *Zinne- En Minnebeelden in De Schilderkunst Van De Zeventiende Eeuw*. Amsterdam: Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit, 1967.
- Jongh, E. de. *Kwesties Van Betekenis : Thema En Motief in De Nederlandse Schilderkunst Van De Zeventiende Eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1999.
- Junius, Franciscus. *De Schilder-konst der Oude*. Middelburg: Zacharias Roman, 1641. DOI: https://archive.org/details/gri_33125008746956 (geraadpleegd 4 april 2022).
- Kabbani, Rana. *Europe's Myths of Orient : Devise and Rule*. London: Pandora, 1988.
- Kan, A.H. *De lof der zotheid*. 13^e druk. Amsterdam / Antwerpen: Wereld-Bibliotheek, 1952.
- Laarhoven, Jan van. *De Beeldtaal Van De Christelijke Kunst : Geschiedenis Van De Iconografie*. Nijmegen: SUN, 1992.
- Lairesse, Gérard de. *Groot schilderboek*. Amsterdam: Henri Desbordes, 1712. DOI: https://www.dbnl.org/tekst/lair001groo01_01/index.php (geraadpleegd 3 mei 2022).
- Leeuwenberg, Huib en Henk Slechte, red. *De Reformatie : Breuk in De Europese Geschiedenis En Cultuur*. Zutphen: Walburg Pers, 2017
- Maclean, Ian W.F. *The Renaissance Notion of Woman : A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge England: Cambridge University Press, 1980.
- Mander, Karel van. *Schilder-boeck*. Haarlem, 1604.
- Mazzocco, Angelo. *Interpretations of Renaissance Humanism*. Leiden: Brill, 2006.
- Mochizuki, Mia M. *The Netherlandish Image After Iconoclasm, 1566-1672 : Material Religion in the Dutch Golden Age*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Moyaert, Paul. *Iconen En Beeldverering : Godsdienst Als Symbolische Praktijk*. Amsterdam: SUN, 2007.

- Muizelaar, Klaske en Derek Phillips. *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age : Paintings and People in Historical Perspective*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Nissen, Peter. “De roep om hervorming in de Late Middeleeuwen: Reformaties vóór de Reformatie.” In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 38-41. Zutphen: Walburg Pers, 2017.
- Nochlin, Linda. *Representing Women*. Londen: Thames and Hudson, 1999 /2019.
- Oosterhof, Wout. *Niet Door Stomme Beelden : Het Beeldenverbod in De Hervormde Traditie*. Gorinchem: Narratio, 1991.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder, CO: Westview Press, 1972.
- Pers, Dirck Pietersz. *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*. Amsterdam: Dirck Pietersz. Pers, 1644.
- Phipps, William E. *Genesis and Gender : Biblical Myths of Sexuality and Their Cultural Impact*. New York: Praeger, 1989.
- Pinson, Yona. “Music.” In *Encyclopedia of comparative iconography*, redactie Helene E. Roberts, 629- 637. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Potter, Dirck, *Der Minnen Loep*. Werken / Vereeniging Ter Bevordering Der Oude Nederlandsche Letterkunde. Leiden: Mortier en Zoon, 1845.
- Quintijn, Gillis Jacobsz . *De Hollandsche Liis met de Brabandsche Bely*. Den Haag: J. Ockersz., 1629. DOI: https://www.dbnl.org/tekst/quin005holl01_01/index.php (geraadpleegd 5 juni 2022).
- Renger, Konrad. *Lockere Gesellschaft : Zur Ikonographie Des Verlorenen Sohnes Und Von Wirtshausszenen in Der Niederländischen Malerei*. Berlijn: Mann, 1970.
- Ripa, Cesare. *L'Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Presso Cristoforo Tomasini, 1645. DOI: https://books.google.nl/books?id=ocsQcOQLh5MC&dq=ripa+idolatria&hl=nl&source=gbs_navlinks_s (geraadpleegd 2 mei 2021).
- Russell, H. Diane, Bernadine Barnes. *Eva/Ave : Woman in Renaissance and Baroque Prints*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990.
- Schenkeveld-van der Dussen, Maria A. *Een Platina Liedboek Uit De Gouden Eeuw : Dirck Raphaelszoon Camphuysen, Doopsgezind En Remonstrant*. Zoetermeer: Meinema, 2013.
- Silvius-Janssen, Anne-Marijke. *Het Goede Van Het Huwelijk*. Brugge: Tabor, 1985.
- Singer, Samuel. *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi: Lexikon Der Sprichwörter Des Romanisch-Germanischen Mittelalters*. Berlijn: De Gruyter, 1995.

Slechte, Henk. "Spotprenten: Een grafisch wapen in een religieuze twist." In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 180-185. Zutphen: Walburg Pers, 2017.

Sluiter, Eric Jan. "Nieuwe kunsthistorische benaderingen en het veranderend beeld van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst." In *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, redactie F. Grijzenhout en H. van Veen, 360-398. Nijmegen: SUN, 1992.

Sluiter, Eric Jan. *Seductress of Sight : Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 2. Zwolle: Waanders, 2000.

Smith, Susan L. *"To Women's Wiles I Fell" : The Power of Women Topos and the Development of Medieval Secular Art*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1978.

Smith, Susan L. *The Power of Women : A Topos in Medieval Art and Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Spier, Jeffrey en Mary Charles-Murray. *Picturing the Bible : The Earliest Christian Art*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

Stemberger Günter. *De Bijbel En Het Christendom : Kerngedachten Uit 20 Eeuwen Christelijke Traditie*. Haarlem: De Haan, 1978.

Stirm, Margarete. *Die Bilderfrage in Der Reformation*. Quellen Und Forschungen Zur Reformationsgeschichte 45. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1977.

Suchtelen, Ariane van, red. *Jan Steen en de historieschilderkunst*. Den Haag: Mauritshuis, 2018.

Teellinck, Willem. *Den Spiegel Der Zedigheyt : Daer in Alle Soorten Van Menschen Haer Selven Besiende, Bemercken Mogen Oft Sy Oock Niet Geweken Zijn Van De Eenvoudigheyt, Die Sy in Hare Kleedinge Behoorden Te Betrachten*. Tot Dordrecht: François Boels, 1651.

Tummers, Anna. "Pioniers, moraalridders & dronkenlappen: De Gouden Eeuw viert feest." In *De Gouden Eeuw viert feest*, redactie Anna Tummers, 8- 19. Haarlem: Frans Hals Museum, 2011.

Venne, Adriaan van de. *Zeevsche Nachtegael, Ende Des Selfs Dryderley Gesang: : Gheheel Anders Inder Waerheydt Verthoont, Als De Selve Voor Desen by Sommighe Uyt Enckel Misverstant Verkeerdelijck Is Gheoordeelt*. Tot Rotterdam,: by Isaack van Waesberghe, 1632.

Veldman, Ilja M. "Calvinisme en de beeldende kunst in de zeventiende eeuw." In *Mensen van de nieuwe tijd Een Liber Amicorum Voor a. Th. Van Deursen*, redactie Marijke Bruggeman, 298-302. Amsterdam: Bakker, 1996.

Veldman, Ilja M. *Images for the Eye and Soul : Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)*. Leiden: Primavera Pers, 2006.

Veldman, Ilja M. “Jaël en Sisera,” In *Lucas Van Leyden En De Renaissance*, redactie Ilona van Tuinen, 277-278. Leiden: Museum De Lakenhal, 2011.

Veldman, Ilja M. “Beeldende kunst in de Nederlanden van de zestiende eeuw.” In *De Reformatie: Breuk in de Europese geschiedenis en cultuur*, redactie Huib Leeuwenberg en Henk Slechte, 144 -156. Zutphen: Walburg Pers, 2017.

Weststeijn, Thijs. *The Visible World : Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdamse Gouden Eeuw Reeks, 2008: 4. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

Weststeijn, Thijs. “Een feest voor het oog: Lachen en levensechtheid in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie.” In *De Gouden Eeuw viert feest*, redactie Anna Tummers, 20- 27. Haarlem: Frans Hals Museum, 2011.

Weststeijn, Thijs. “Idols and ideals in the rise of Netherlandish Art Theory.” In *Art After Iconoclasm : Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, redactie Koenraad Jonckheere en Ruben Suykerbuyk, 109- 130. Turnhout, België: Brepols, 2012.

Wijdeveld, Gerard. *De Stad Van God*. Baarn: Ambo, 1983.

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

Artikelen

Duyvené de Wit-Klinkhamer, Th.M. “Een Hollandse Nautilusbeker.” *Bulletin van Het Rijksmuseum* 1, no. 1/2 (1953): 25. DOI: <http://www.jstor.org/stable/40381048> (geraadpleegd 30 mei 2022).

Smith, E. Lawton. “Women and the moral argument of Lucas van Leyden's ‘Dance around the Golden Calf’.” *Art History* 15(1992):296-316.

Websites

‘Adriaen Collaert naar Maerten de Vos, *Aanbidding van het gouden kalf: het eerste gebod*, 1585-1589’. Rijksmuseum Amsterdam. Geraadpleegd 25 mei 2022. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.96696>.

‘Afgoderij’. Van Dale. Geraadpleegd 9 november 2021. https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/afgoderij#.YbjGF_HMLR0.

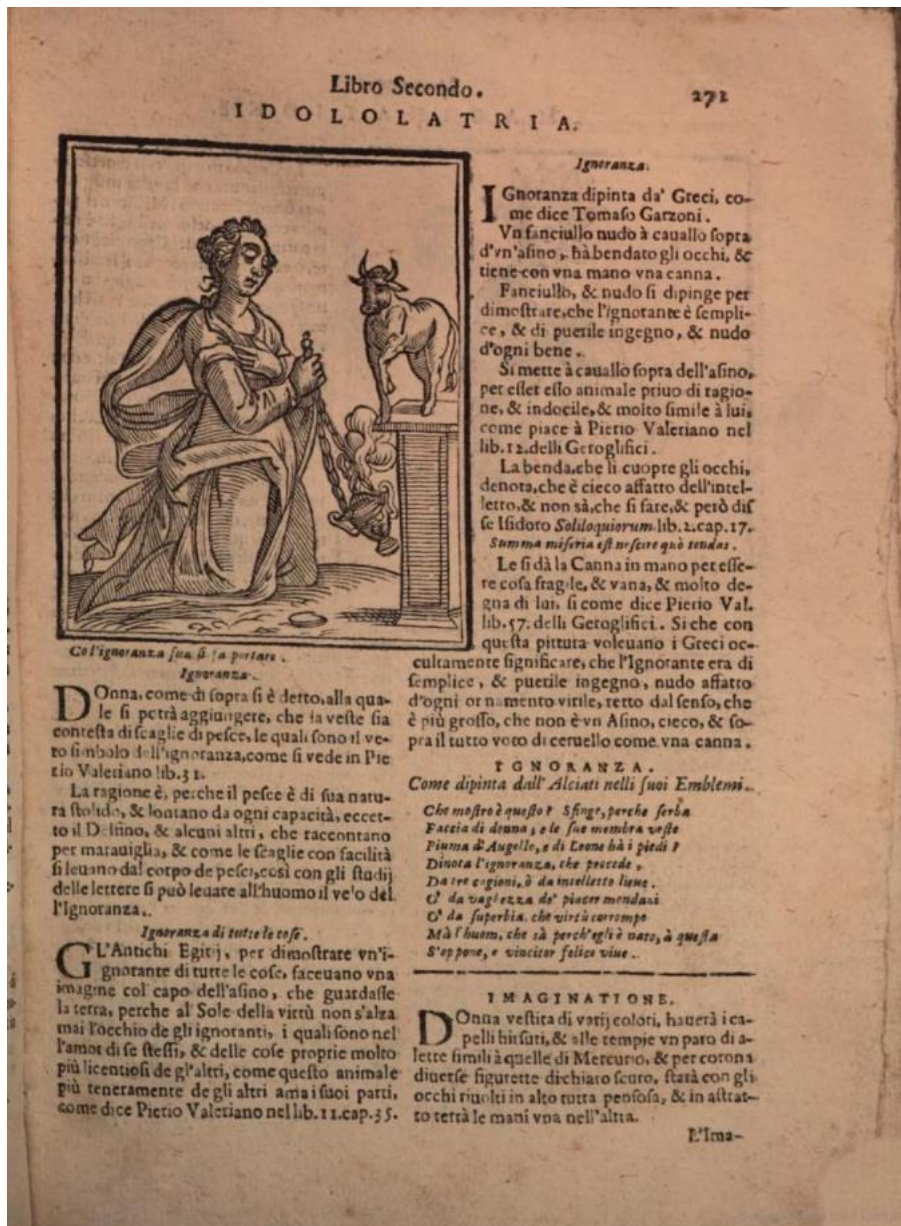
‘Crispijn van de Passe, naar Maerten de Vos, *Man in gezelschap van Venus, Ceres en Bacchus*, 1589-1611’. Rijksmuseum Amsterdam. Geraadpleegd 6 juni 2022. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.589940>.

‘De Bijbel van Stavelot’. British Library – Digitised Manuscripts. Geraadpleegd 2 mei 2022. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_28106.

‘Gerard Dou, *Jonge vrouw aan een kaptafel*, 1667’. Museum Boijmans van Beuningen. Geraadpleegd 25 maart 2022. <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/1738/jonge-vrouw-aan-de-kaptafel>.

‘Iconclass’. RKD. Geraadpleegd 1 februari 2022. <https://rkd.nl/nl/collecties/services-tools/iconclass>.

Sijs, Nicoline van der. ‘Idolatrie’. *Etymologiebank*. Geraadpleegd 8 november 2021. <https://etymologiebank.nl/trefwoord/idolatrie>.



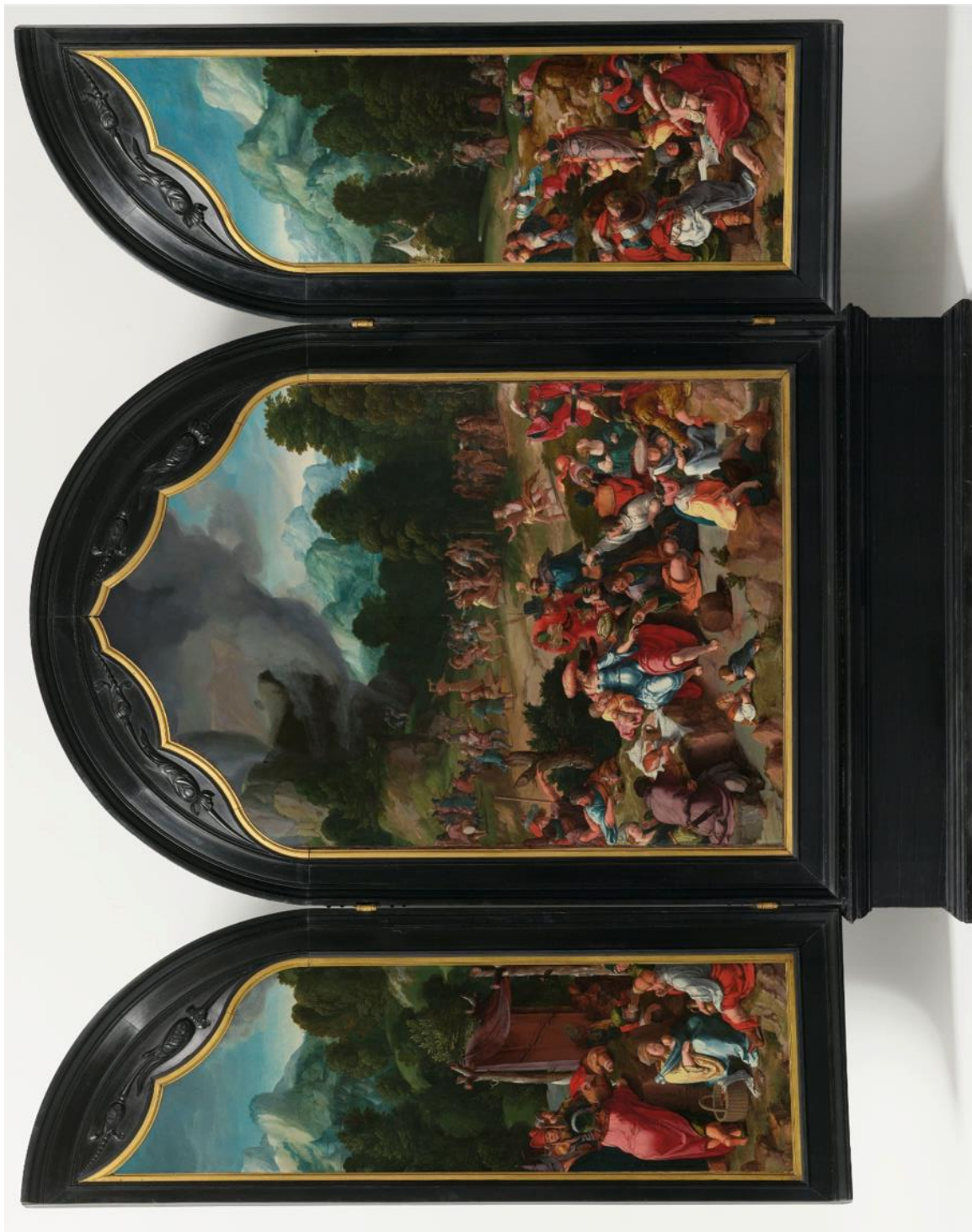
Afbeelding 1:

Cesare Ripa, 'Idolatria', *Iconologia ouero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* (Presso Cristoforo Tomasini, 1645), 271.



Afbeelding 2:

Adriaen Collaert naar Maerten de Vos, *Aanbidding van het gouden kalf: het eerste gebod*, 1585-1589, gravure, 19.8 x 24.2 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.96696> geraadpleegd 25 mei 2022).



Afbeelding 3:
Lucas van Leyden, *De dans om het gouden kalf*, ca. 1530, olieverf op paneel, 93.5 x 66.9 cm.,
Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8891>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 4:
Detail van afbeelding 3.



Afbeelding 5:
Detail van afbeelding 3.



Afbeelding 6:
Frans Francken (II), *Het volk danst om het Gouden Kalf* (*Exodus 32:1-25*), 1597-1642,
olieverf op koper, 64.7x 87.6 cm., particuliere verzameling (foto: RKD
<https://rkd.nl/explore/images/63160>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 7:

Gerard Dou, *Jonge vrouw aan een kaptafel*, 1667, olieverf op paneel, 58 x 75.5 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

(foto: Museum Boijmans van Beuningen

<https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/1738/jonge-vrouw-aan-de-kaptafel>, geraadpleegd 25 maart 2022).



Afbeelding 8:
Atelier van Frans Francken (II), *De dans om het Gouden kalf* (Exodus 32), 1597-1642, olieverf op paneel, 35 x 47 cm., particuliere verzameling (foto: <https://rkd.nl/explore/images/198188>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 9:
Detail van afbeelding 8.



Afbeelding 10:

Atelier van Frans Francken III, *Dans om het gouden kalf*, 1639 - 1667, olieverf op hout, 41.5 x 57 cm., particuliere verzameling (foto: Artnet <http://www.artnet.com/artists/frans-francken-iii/der-tanz-um-das-goldene-kalb-55hs6IGVX7lxF6Ghj-XZtw2>, geraadpleegd 10 mei 2021).



Afbeelding 11:
Frans Francken II, *De aanbidding van het gouden kalf*, c.1630-1635, olieverf op paneel, 56.8
86.3 cm., The Fitzwilliam Museum (foto: <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/1412>,
geraadpleegd 3 mei 2022).



Afbeelding 12:
Detail van afbeelding 11.



Afbeelding 13:
Detail van afbeelding 11.



Afbeelding 14:
Detail van afbeelding 11.



Afbeelding 15:
Atelier van Frans Francken (II), *De inzameling van het goud door Aaron en de dans om het Gouden Kalf* (*Exodus 32:1-25*), 1597-1642, olieverf op koper, 59.4 x 77.5 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/110459>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 16:

Frans Francken II, *Aanbidding van het gouden kalf*, 1597-1642, 80 x 66 cm., olieverf op paneel, Museum Rockoxhuis, Antwerpen

(foto: <https://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/kunstwerk/aanbidding-van-het-gouden-kalf>, geraadpleegd 2 oktober 2021).



Afbeelding 17:

Frans Francken II, *Ahasveros reikt Esther zijn gouden scepter toe* (*Esther 5:2*), 1622, olieverf op paneel, 73.1 x 112.7 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/120181>, geraadpleegd 25 maart 2022).



Afbeelding 18:

Anthonie Palamedesz, *De dans om het gouden kalf*, 1621- 1673, olieverf op canvas, 78.5 x 112.5 cm., particuliere verzameling (foto: <https://www.hampel-auctions.com/a/archive-catalogue-detail.html?la=en&a=115&s=605&id=549985&g=Gemaelde-16-18-Jhdt>, geraadpleegd 10 mei 2021).



Afbeelding 19 en 20:
Detail van afbeelding 18.



Afbeelding 21:
Karel van Mander, *De Dans om het gouden kalf*, 1602, olieverf op doek, 98 x 213.5 cm.,
Frans Hals Museum, Haarlem (foto: Frans Hals Museum
<https://www.franshalsmuseum.nl/nl/art/dans-om-het-gouden-kalf/>, geraadpleegd 3 mei 2021).



Afbeelding 22:
Detail van afbeelding 21.



Afbeelding 23:
Hans Jordaens (III), *Terwijl Mozes op de berg Sinai met God spreekt, danst het volk om het gouden kalf* (*Exodus 32:1-25*), 1610-1643, olieverf op doek, 126,7 x 235,6 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/108178>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 24:

Adriaen van Nieulandt, *Mozes en Jozua dalen af met de Tafelen der Wet de aanbidding van het Gouden Kalf (Exodus 32:15-19)*, 1627, olieverf op doek, 100 x 139 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/298227>, geraadpleegd 15 mei 2021).



Afbeelding 25:

Cornelis Cornelisz. van Haarlem, *De aanbidding van het gouden kalf* (*Exodus 32:1-25*), 1631, olieverf op paneel, 66.5 x 99.5 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/798>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 26:

Detail van afbeelding 25.



Afbeelding 27:

Reynier Jansz., *Landschap met de dans om het Gouden Kalf voor Romeinse ruïnes* (Exodus 32:1-25), 1638-1668, olieverf op paneel, 47 x 63 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/195425>, geraadpleegd 3 mei 2021).



Afbeelding 28:

Reynier Jansz., *Landschap met de aanbidding van het gouden kalf* (Exodus 32:1-25), 1636-1668, olieverf op paneel, 26.7 x 39.6 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/193744>, geraadpleegd 3 mei 2021).



Afbeelding 29:

Toegeschreven aan Willem Doudijns, *Aanbidding van het gouden kalf* (*Exodus 32:1-25*), 1645-1697, olieverf op doek, 131 x 166.5 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/121103>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 30:

Pauwels Casteels, *De dans om het Gouden Kalf* (*Exodus 32:18-19*), 1649-1677, olieverf op koper, 69 x 87 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/226895>, geraadpleegd 2 mei 2021).



Afbeelding 31:
Gerrit de Wet, *De dans om het Gouden Kalf* (*Exodus 32:1-19*), ca. 1660, olieverf op paneel, 60.2 x 84.3 cm., particuliere verzameling (foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/106951>, geraadpleegd 3 mei 2021).



Afbeelding 32:

Jan Steen, *De dans om het gouden kalf*, ca. 1672-1675, olieverf op doek, 178 x 156 cm., North Carolina Museum of Art, Raleigh, North Carolina (foto: <https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/1043.html>, geraadpleegd 3 mei 2021).



Afbeelding 33:
Detail van afbeelding 32.



Afbeelding 34:
Detail van afbeelding 32.



Afbeelding 35:
Pieter Claesz., *Stilleven met kalkoenpastei*, 1627, olieverf op paneel, 76.5 x 135 cm.,
Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8143>,
geraadpleegd 7 mei 2022).



Afbeelding 36:
Detail van afbeelding 3.



Afbeelding 37 en 38.
Detail van afbeelding 11 en 18.



Afbeelding 39:
Detail van afbeelding 28.



Afbeelding 40:
Detail van afbeelding 32.



Afbeelding 41:
David Vinckboons, *De buitenpartij*, 1610, olieverf op paneel, 28,5 x 43,7 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6457>, geraadpleegd 3 maart 2022).



Afbeelding 42:

Anoniem, naar Marten van Cleve, *Verloren zoon verkwist zijn geld*, 1547- 1591, gravure, 19.6 x 27.5 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.223089>, geraadpleegd 1 juni 2022).



Afbeelding 43 en 44:

Detail van afbeelding 3.



Afbeelding 45:
Gerrit Hendricksz. van Breughel, *Cupido's lusthof*, 1613 (foto: DBNL
https://www.dbnl.org/tekst/breu004cupi01_01/breu004cupi01_01_0018.php, geraadpleegd 5
juni 2022).



Afbeelding 46:

Crispijn van de Passe, naar Maerten de Vos, *Man in gezelschap van Venus, Ceres en Bacchus*, 1589-1611, gravure, 21.3 x 17.4 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.589940>, geraadpleegd 6 juni 2022).



Afbeelding 47: Willem Buytewech, *Vrolijk gezelschap in de open lucht*, 1616-1617, olieverf op doek, 94 x 71 cm., Mauritshuis, Den Haag (foto: Mauritshuis <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/1218-vrolijk-gezelschap-in-de-open-lucht/>, geraadpleegd 2 maart 2022).



Afbeelding 48:
Jan Steen, *Antonijs en Cleopatra*, 1667- 1668, olieverf op doek, 113 x 192 cm., particuliere verzameling
(foto: RKD <https://rkd.nl/explore/images/6424>, geraadpleegd 24 maart 2022).



Afbeelding 49:
Bladzijde uit het *Grote schilderboek* van De Lairese, 1707, p. 54-55.



Afbeelding 50:

Lucas van Leyden, *De afgoderij van Salomo*, 1512 – 1516, houtsnede op papier, 41.1 x 29.2 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34068>, geraadpleegd 12 april 2022).



Afbeelding 51:
Lucas van Leyden, *Jaël doodt Sisera*, 1515- 1519, houtsnede op papier, 24.5 x 17.2 cm.,
Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34002>, geraadpleegd 12 april 2022).