

De kunstenaarsleerlingen van Wallerant Vaillant

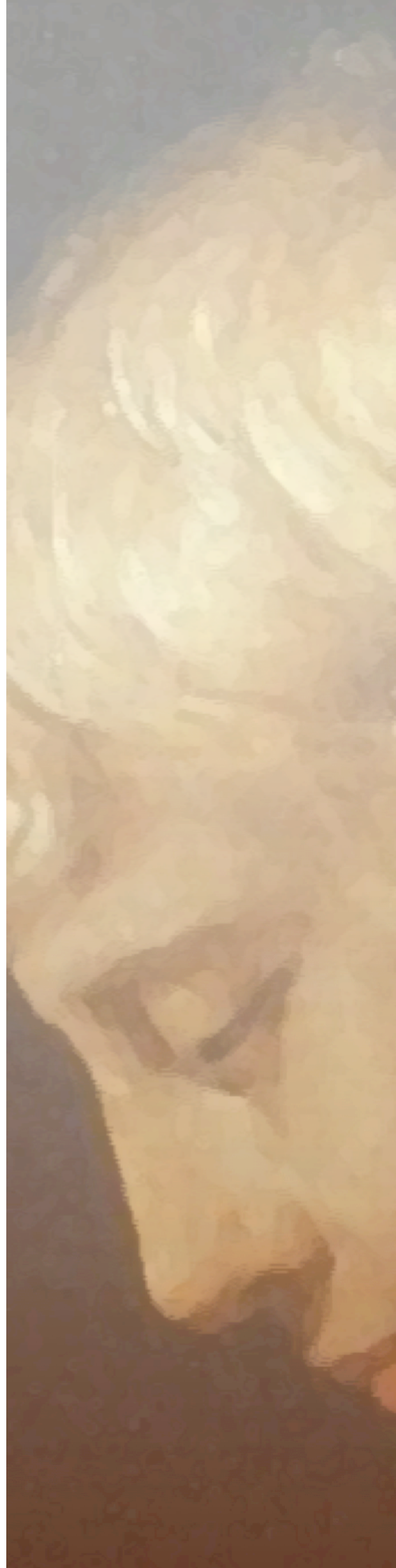
*Een beschrijving van Vaillants kunstenaarsleerling-
voorstellingen binnen de zeventiende-eeuwse
beeldtraditie van de kunstenaarsleerling*

Door Florence du Pré
Studentnummer: 3186687

Begeleider: Hilbert Lootsma

Tweede Lezer: Karolien de Clippel

Datum: 10 juli 2011



Inhoudsopgave

| | |
|---|----|
| Inleiding | 2 |
| 1. Het kunstonderwijs in de Nederlanden in de zeventiende eeuw | 3 |
| 1.1 De verschillende kunstenaarsleerlingen | 3 |
| 1.2 De vormgeving van de leerperiode | 4 |
| 1.3 De lessen en taken van de leerling tijdens zijn opleiding | 5 |
| 1.4 De leermeester | 10 |
| 1.5 De leeromgeving | 10 |
| 1.7 Conclusie | 12 |
| 2. De kunstenaarsleerling in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilder- en prentkunst.... | 13 |
| 2.1 Opkomst en ontwikkeling | 13 |
| 2.1.1 De schilder in zijn atelier | 13 |
| 2.1.2 Het lesgeven door de meester aan zijn leerling(en) | 17 |
| 2.1.3 De individuele kunstenaarsleerling | 20 |
| 2.2 Iconografie en betekenis van voorstellingen met individuele kunstenaarsleerlingen | 20 |
| 2.2.1 Subthema's binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling | 21 |
| 2.2.2 Algemene betekenis en mogelijke verklaring van de populariteit van de leerling- voorstellingen | 25 |
| 2.3 Conclusie | 27 |
| 3. Wallerant Vaillant | 29 |
| 3.1 Het leven van Vaillant | 30 |
| 3.2 Het oeuvre van Vaillant | 32 |
| 3.3 Conclusie | 33 |
| 4. De kunstenaarsleerlingen van Wallerant Vaillant | 34 |
| 5. Conclusie | 37 |
| Bibliografie | 38 |
| Boeken | 38 |
| Websites | 41 |
| Herkomst afbeeldingen..... | 42 |
| Hoofdstuk 1: Kunstonderwijs | 42 |
| Hoofdstuk 2: De kunstenaarsleerling in de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst | 42 |
| Hoofdstuk 3: Wallerant Vaillant | 45 |
| Bijlage | 45 |
| Bijlage | 48 |
| Schilderijen | 49 |
| Mezzotinten | 59 |

Inleiding

In het Bonnefantenmuseum te Maastricht bevindt zich een schilderij met een jongen die een beeld natekent. Het schilderij, genaamd *De jonge tekenaar*, is gemaakt door de tamelijk onbekende kunstenaar Wallerlant Vaillant. Na enig onderzoek bleek dat er nog weinig bekend was van dit schilderij en zijn maker. Wat wel bleek was dat Vaillant vaker jonge kunstenaars, of kunstenaarsleerlingen, heeft afgebeeld. Een systematische studie naar Vaillants kunstenaarsleerlingen is echter nog nooit gedaan. Bovendien is er weinig literatuur waarin de kunstenaarsleerling in het algemeen in de Nederlandse zeventiende-eeuwse beeldende kunst wordt behandeld. In dit onderzoek zal de opkomst en ontwikkeling van dit vrij populaire subthema in de schilderkunst van de Gouden Eeuw worden uitgezocht. Daarnaast zal worden gekeken hoe Vaillant kunstenaarsleerlingen hierin passen. De onderzoeksvraag luidt dan ook als volgt: op wat voor manier zijn de kunstenaarsleerling-voorstellingen van Vaillant binnen de zeventiende-eeuwse beeldtraditie van de kunstenaarsleerling te plaatsen?

Allereerst zal inzicht worden verschaft in de opleiding van de kunstenaar in de Nederlanden in de zeventiende eeuw. Dit gebeurt aan de hand van de literatuur die de kunstopleiding en de hierbij horende elementen behandelt. Vervolgens wordt de beeldtraditie van de kunstenaarsleerling in de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst behandeld. Door middel van de beschrijving van de opkomst en ontwikkeling, de verschillende typen en eventuele betekenissen van de kunstenaarsleerling-voorstellingen wordt aandacht besteed aan deze beeldtraditie. Het volgende onderdeel van dit onderzoek is de beschrijving van de kunstwerken met kunstenaarsleerlingen van Vaillant. Hierin wordt eerst aandacht besteed aan het leven en oeuvre van de kunstenaar en daarna worden de leerling-voorstellingen van Vaillant vergeleken met andere voorstellingen met dit onderwerp.

Een belangrijk deel van het onderzoek bestaat uit het bestuderen van verschillende Nederlandse zeventiende-eeuwse voorstellingen van kunstenaarsleerlingen. Als bron van informatie diende de afbeeldingendatabase van het RKD. Hierin is gezocht naar zoveel mogelijk verschillende schilderijen, prenten en tekeningen waarop een kunstenaarsleerling is afgebeeld. Hierbij zijn veel ateliervoorstellingen bekeken, aangezien hierin ook kunstenaarsleerlingen kunnen voorkomen. Daarnaast is er door middel van literatuuronderzoek informatie gezocht over het Nederlandse kunstonderwijs in de zeventiende eeuw, ateliervoorstellingen in het algemeen en het leven en werk van Vaillant. De literatuur is kritisch bekeken en op basis hiervan zijn eigen bevindingen gedaan.

1. Het kunstonderwijs in de Nederlanden in de zeventiende eeuw

De kunstenaarsleerlingen die in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilder-, prent- en tekenkunst zijn afgebeeld, voeren voornamelijk taken uit die onderdeel uitmaken van hun opleiding tot kunstenaar. Om de voorstellingen met kunstenaarsleerlingen te kunnen analyseren, is informatie over het zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstonderwijs nodig. Met deze kennis kan betekenis aan de verschillende aspecten in de voorstellingen gegeven worden en de leerlingen in de juiste context worden geplaatst. Er zal in dit hoofdstuk aandacht worden besteed aan de verschillende onderdelen van de kunsteducatie en de daarbij horende elementen die van belang zijn voor het onderzoek naar de kunstenaarsleerling-voorstellingen.

Aangezien de afgebeelde voorstellingen van de schilder en zijn omgeving niet altijd even betrouwbaar zijn, is het van belang te kijken naar geschreven bronnen. Echter deze bronnen uit de zeventiende eeuw over de kunst zijn echter beperkt. Voor het bestuderen van het kunstonderwijs is het van belang om bronnen te gebruiken die te maken hebben met de schilder en zijn wereld. Boedelbeschrijvingen die na het overlijden van een schilder werden opgemaakt kunnen hier onder andere bij gebruikt worden. Verder kunnen gildevoorschriften en documenten zoals huurcontracten, klaagschriften en leerling-contracten worden bekeken. Deze bronnen bevatten objectieve feiten. Dit is minder het geval bij schildershandboeken en de biografieën. Hierin wordt door de schrijver meer een eigen mening gegeven dat niet noodzakelijkerwijs overeen komt met de werkelijkheid van die tijd. In dit hoofdstuk zullen de volgende vragen beantwoord worden die van belang zijn voor het analyseren van verschillende voorstellingen van kunstenaarsleerlingen. Welke kinderen volgden kunstonderwijs? Hoe werd de leerperiode vormgegeven? Wat werd er tijdens de opleiding geleerd en op wat voor manier? Hoe zag de leeromgeving eruit? Wat was de rol van de leermeester in het onderwijs? Wat voor kleding werd er gedragen in het atelier?

1.1 De verschillende kunstenaarsleerlingen

Voordat er gekeken wordt naar het onderwijs zelf, zal eerst vastgesteld worden wat voor soort kinderen kunstenaarsleerlingen werden. John Montias heeft in 1982 onderzoek verricht naar de kunstenaars en hun leerlingen in het zeventiende-eeuwse Delft. Hij kwam tot de conclusie dat kunstenaars voornamelijk uit gegoede families kwamen. Dit kan verklaard worden door het feit dat kunstlessen bij een kunstenaar behoorlijk duur waren en dus niet voor iedereen betaalbaar.¹

Er bestonden in de zeventiende-eeuwse Nederlanden drie soorten kunstenaarsleerlingen. Ten eerste waren er de 'leerjongens'. Deze kwamen bij een schilder om het schildersvak te leren. Zij genoten een volledige kunstopleiding in het atelier. Daarnaast waren er leerlingen die enkel deelnamen aan tekenlessen. Deze leerlingen werden 'conterfeyterjongens' genoemd. Zij volgden niet een gehele opleiding in het atelier omdat de leerling enkel moest leren tekenen voor een andere ambacht. Onderwijs in het tekenen nam dan ook het grootste gedeelte van de opleiding van de 'conterfeyterjongens' in. Beginnende schildersleerlingen behoorde ook tot deze groep. Zij kwamen voor een bepaalde tijd op proef en konden eventueel doorstromen als 'leerjongen'. Bij de derde soort leerling maakte de tekenlessen onderdeel uit van de algemene opleiding. Deze leerlingen volgden de opleiding dus niet om professioneel kunstenaar te worden. In zijn leerdicht adviseert Karel van Mander

¹ Gabriele Bleeker-Byrne, 'The education of the painter in the workshop', in: *Children of Mercury. The education of artists in the Sixteenth and seventeenth centuries*, uitgave bij tent., Providence (Bell Gallery), 1984, pp. 28-29; Maarten Jan Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580-1700*, proefschrift Utrecht, 1994, pp. 43-44.

kinderen uit gegoede families om toch ‘*eenige Const oft Ambacht*’ te leren om in moeilijke tijden desnoods hiermee hun geld te verdienen.² Daarnaast schrijft hij dat er ook kinderen zijn die schilderen leren ‘uyt lust en om tijtverdrijf’.³ Een andere reden om als rijke jongen tekenles te nemen geeft Contantijn Huygens (1596-1687) in zijn autobiografie. Hierin beschrijft Huygens zijn veelzijdige opvoeding die hij in zijn kinderjaren genoot. Huygens en zijn broer hadden van 1629 tot 1631 tekenles van de schilder Hendrick Hondius. De broers Huygens hadden van jongs af aan al een voorliefde en aanleg voor het tekenen waardoor hun vader besloot dat onderwijs in deze kunst betekende: ‘Een werkelijk nuttige ondergrond en een eerst vereiste voor hen die door een veelzijdige opleiding voor elke willekeurige maatschappelijke functie inzetbaar moeten zijn.’⁴ In de Gouden Eeuw van de Nederlanden was er sprake van een grote interesse in kunst, voornamelijk bij de elite. Het was volgens vader Huygens dan ook belangrijk dat de jongens over de voornaamste kunsten een oordeel konden vellen. Dat kon pas goed gedaan worden als men de beginselen van de kunst in de praktijk beoefend had. Daarnaast kon een ‘ge oefende hand’ altijd van pas komen, bijvoorbeeld bij het maken van reisverslagen die met tekeningen veel minder woorden nodig hebben.⁵

1.2 De vormgeving van de leerperiode

Als een kind van jongs af aan aanleg voor tekenen had, kon het volgens Van Mander een kunstopleiding gaan volgen.⁶ De leeftijd van de leerling bij aanvang liep sterk uiteen, maar de gemiddelde leeftijd lag tussen 12 en 14 jaar. De leermeester kon de vader of ander familielid van de pupil zijn, als deze in het kunstenaarschap zat. Als dit niet het geval was moest er elders een goede leermeester gezocht worden.⁷ Nadat deze was gevonden ondertekende de ouders van de leerling en de leermeester vaak een contract waarin wederzijdse verplichtingen werden vastgelegd. Hierin stond onder andere dat de meester zijn leerling naar behoren moest opleiden en behandelen alsof het *sijn eigen kint ware*.⁸ Daarnaast werd de periode van verblijf bij de meester vastgelegd. Deze periode varieerde van één tot zeven jaar, maar betrof niet enkel de jaren waarin onderwijs gegeven werd.⁹ De leerling kon na ongeveer drie tot vier jaar goed genoeg tekenen en schilderen om voor zijn meester te werken. Hij kon delen van schilderijen van de meester schilderen of gehele schilderijen onder de naam van zijn meester vervaardigen. De leerling zorgde dus voor versnelling en vergroting van de kunstproductie van zijn leermeester. Aangezien de lengte van het verblijf van de leerling invloed had op de inkomsten van de meester, moest de periode in het contract vastgelegd worden. Als de leerling voor het einde van zijn leerperiode vertrok of overleed, werd er een vergoeding van de ouders gevraagd, aangezien de meester zijn investeringen in de leerling niet meer kon terugverdienen.¹⁰ De leerling kon na zijn vastgestelde leerperiode zijn opleiding vervolgen bij een tweede leermeester. Aangezien de leerling op dat moment al ervaren was en hij al in het atelier kon werken, kwam het voor dat de

² Hessel Miedema, ‘Over vakonderwijs aan kunstschilders in de Nederlanden tot de zeventiende eeuw’ uit: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, ‘s Gravenhage, 1989, p. 269.

³ Miedema 1989 (zie noot 2), p. 270.

⁴ Contantijn Huygens, *Mijn jeugd*, Nederlandse vertaling Christiaan Lambert Heesakkers, Amsterdam, 1987, p.70

⁵ Huygens, 1987 (zie noot 4), p. 70.

⁶ Miedema 1989 (zie noot 2), p.269.

⁷ Miedema 1989 (zie noot 2), p. 270-271, Bleeke-Byrne,1984 (zie noot 1), p. 29.

⁸ Ronald de Jager, ‘Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van de zeventiende-eeuwse Noord Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden’, *Oud Holland* 104 (1990) nr. 2, p.71, Bart Cornelis, *Nederlandse kunst 1600-1700*, Amsterdam, 2001, p. 27,

⁹ De Jager 1990 (zie noot 8), p. 70.

¹⁰ De Jager 1990 (zie noot 8), p. 70.

meester hem loon betaalde. Een enkele keer mocht de leerling zijn eigen werken voor zichzelf verkopen. Deze leerling werd in dit stadium van zijn opleiding gezien als een geoefende gezelschap van de meester. Na zijn leerperiode had hij de keus om een eigen atelier te beginnen, te gaan reizen en in het buitenland verder te studeren of als gezelschap in een ander atelier te gaan werken. De gemiddelde leerling was rond de achttien of twintig jaar als hij zich in de eindfase van zijn opleiding bevond.¹¹

1.3 De lessen en taken van de leerling tijdens zijn opleiding

In elk leerlingcontract staat de taak van de leermeester omschreven als het onderrichten in de schilderkunst en alles wat daarbij hoort.¹² Afhankelijk van het contract werd dit aangevuld met een soort knechtschap van de meester. Voor de 'leerjongen' en de leerling met een goedkoop contract bestond het onderwijs in het schildersatelier naast onderwijs in de kunst ook uit taken waarmee hij zijn meester assisteerde.¹³ Op deze manier leerde hij het gronderen van doeken en panelen, het maken van verf, het leren van de samenstellingen voor de verschillende kleuren en het aanbrengen van verf op het palet.¹⁴ Karel van Mander schijft hier het volgende over: *'Op Winckel werckende met ander knechten, Staend' onder een Chaert, om niet te crackeelen, Al waert ghy den besten, wilt met den slechten, Helpen onderhouden Winckels gherechten, Hebt acht op Meesters Pallet en Pinceelen, Op vaghen, bereyden, doecken, panneelen, Fijn verwen wrijven, op reyn houden passen, Niet te veel temperen, smalten, noch assen.'*¹⁵ Dit soort werk hoefde de leerling met een duurder contract niet te verrichten. Hij hoefde zich alleen maar bezig te houden met oefenen en studeren. Zijn paletten en verf werden voor hem door andere leerlingen klaar gemaakt.¹⁶

Naast deze technische werkzaamheden leerde de pupil natuurlijk ook hoe hij moest afbeelden. Dit leerde hij door heel veel natekenen. De tekenles was het belangrijkste onderdeel van de kunstenaarsopleiding en nam het grootste deel van de opleiding in beslag. De tekenkunst werd in de zeventiende eeuw gezien als het fundament van alle beeldende kunsten, aangezien voor het beoefenen van deze kunsten vaardigheid in tekenen nodig was.¹⁷ Als de leerling zonder voorbeelden, 'uyt de geest', een tafereel kon tekenen was hij een volleerd tekenaar.¹⁸ Om dit te kunnen, moest de leerling eerst het menselijk lichaam leren afbeelden. Dieren, landschappen en architectuur kwamen op de tweede plek.¹⁹ Goeree verklaart in zijn *Inleyding tot d'Algemeyne Teykenkonst* dat het belangrijk is om vanaf het begin de mens te leren afbeelden, omdat een fout in het afgebeelde menselijk lichaam

¹¹ Miedema 1989 (zie noot 2) p. 272. Cornelis 2001 (zie noot 8), p. 28; Holm Bevers, e.a., *Drawings of Rembrandt and his pupils. Telling the difference*, tent.cat. Los Angeles (Paul Getty Museum) 2009-2010, p. 3.

¹² De Jager 1990 (zie noot 8), pp. 71-72.

¹³ Bleeke-Byrne 1984 (zie noot 1), p. 32.

¹⁴ G.Th. Lemmens, 'De schilder in zijn atelier', in: G.Th. Lemmens, e.a., *Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*, tent.cat. Nijmegen (De Waag) 1964, pp. 10-11; De Jager 1990 (zie noot 8), p. 74; Miedema 1989 (zie noot 2), p. 273

¹⁵ *'Als je in een atelier werkt met andere jongens en volgens contract gehouden bent, geen ruzie maken, help dan, al was je de beste, samen met de minderen het gereedschap in het atelier te onderhouden. Wijd je aandacht aan het palet en de penselen van de meester, aan het schoonmaken en prepareren van doeken en panelen, [verder daaraan] dat je de verfstoffen fijn [genoeg] wrijft – let erop dat je ze schoon houdt – en dat je smalten en assen niet te veel tempert*, fol. 5r, Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const. Uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema*, deel 1, Utrecht, 1973 (1604), p. 86, originele tekst p. 87.

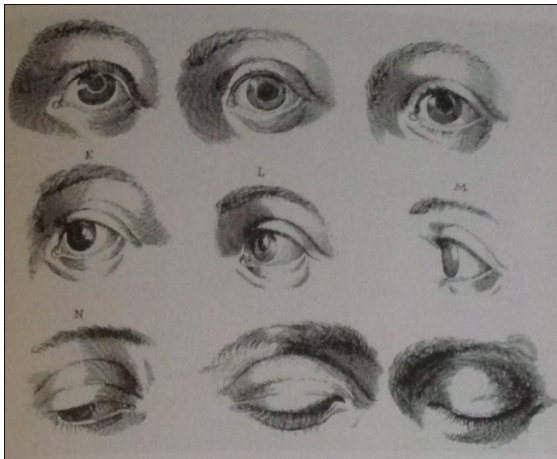
¹⁶ Jager 1990 (zie noot 8), p. 74.

¹⁷ Website Rijksmuseum tentoonstelling *Tekenles: iedereen moest kunnen tekenen*: <<http://www.rijksmuseum.nl/tentoonstellingen/tekenles?lang=nl>> (21 februari 2011).

¹⁸ Website Rijksmuseum (zie noot 17).

¹⁹ Lemmens 1964 (zie noot 14), p. 22.

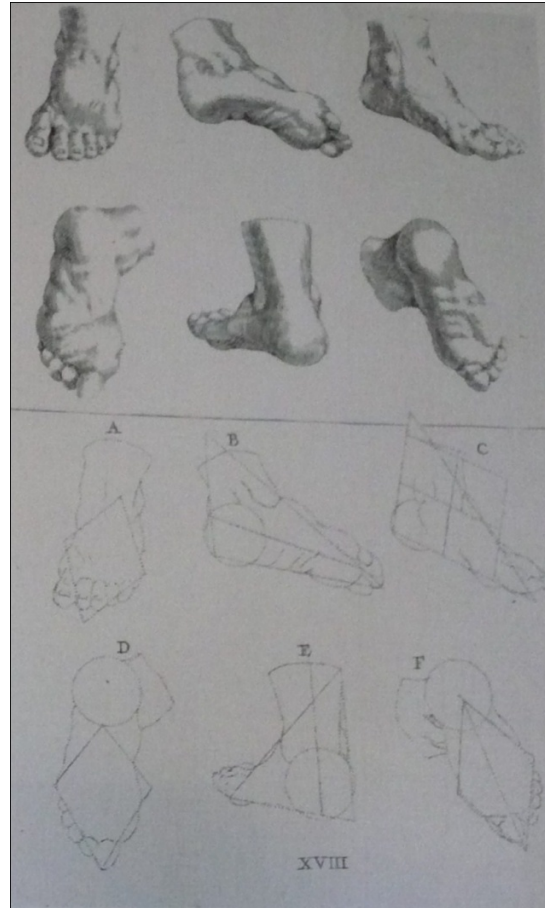
meteen opvalt.²⁰ De leerling begon met het natekenen van verschillende lichaamsdelen uit verschillende aangezichten, beginnend met de ogen.²¹ De leerling kon dit tekenen leren met behulp van een tekenboek van bijvoorbeeld *Van 't light der teken en schilderkonst* van Crispijn van der Passe. Afbeelding 1.1 en 1.2 laten studiebladen uit dit tekenboek zien waarop ogen en voeten vanuit verschillende aangezichten afgebeeld zijn.



Afbeelding 1.1

Crispijn van der Passe

Tekenvoorbeelden van ogen uit Crispijn van der Passe, *Van 't light der teken en schilderkonst*, Amsterdam, 1643.



Afbeelding 1.2

Crispijn van der Passe

Tekenvoorbeelden van voeten uit Crispijn van der Passe, *Van 't light der teken en schilderkonst*, Amsterdam, 1643.

Een andere tekenles was het zo precies mogelijk natekenen van tweedimensionale kunstwerken.²² In het atelier waren verschillende tekeningen en prenten aanwezig. De tekeningen waren voornamelijk eerste ontwerpen gemaakt door de meester van (een onderdeel van) een schilderij, maar soms waren er ook tekeningen van andere meesters in het atelier aanwezig. De schilder had een verzameling van tekeningen die uitsluitend als studiemateriaal bestemd waren. Het waren losse vellen papier die gebundeld bewaard werden of los in mappen, koffers, kokers, kastjes of kisten. Daarnaast werden de vellen papier ook opgerold bewaard. Naast de losse vellen papier bestonden er ook tekenboekjes. Dit waren enige honderd bladzijden van heel dun tekenpapier samengebonden in een boekje. Dit boekje

²⁰ Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam, 1997, p. 50.

²¹ 'Men stelt de jeugt gemeenlijk aen't nateykenen van oogen, neuzen, ooren en verscheyderley tronien', Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Anders de zichbaere werelt*, z.p. 1969 (fotografische herdruk), p. 26; Wetering 1997 (zie noot 20), pp. 50-51.

²² Bleeke-Byrne, 1984 (zie noot 1), p. 35.

werd voornamelijk gebruikt voor schetsen buiten de werkplaats, zoals in de stad of in de natuur. Ook dit soort boekjes worden veelvuldig in de boedelinventarissen genoemd.²³

Naast tekeningen waren er prenten in het atelier aanwezig. Op prenten waren verschillende kunstwerken afgebeeld van Nederlandse maar ook van buitenlandse kunstenaars. Via prenten kwamen leerlingen in contact met veel verschillende kunstwerken en deze dienden ook als belangrijk studiemateriaal. Na het natekenen van eenvoudige tekeningen moest de leerling (delen van) de uitgebreide prenten natekenen.²⁴ Leerlingen konden prenten van complete schilderijen natekenen, maar ook prenten die speciaal als studieobject gemaakt waren. Afbeelding 1.3 laat een voorbeeld zien van zo'n soort studieblad. Hierop zijn naast portretten van onder andere Rafael ook dieren afgebeeld. De tekeningen rechtsboven waren wegens de duidelijk afgebeelde spieren waarschijnlijk bedoeld voor het leren tekenen van anatomie. De hier meest rechts afgebeelde figuur is afkomstig uit Michelangelo's *Laatste Oordeel* in de Sixtijnse kapel.



Afbeelding 1.3
Michael Snijders, *Studieblad met tekenvoorbeelden: koppen, torso's en een vrucht*, ca. 1600-1673, Ets, 175 x 253 mm, Rijksmuseum Amsterdam

Van Hoogstraeten adviseert in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* uit 1678, op wat voor manier de leerling het beste prenten of tekeningen kan kopiëren. 'Hang het geene gy natekent, 't zy prent of Teykening, lootrecht als een schildery op: op dat gy u gewennen mooght op een kunst voeglijke wijze recht uit te zien.'²⁵ Vervolgens schrijft hij de leerlingen voor om recht op te zitten en papier of tekenboek in linkerhand vast te houden. Dit met als reden, dat de leerling het hoofd niet te vaak hoefde op te slaan.²⁶ Uit deze tekst van Van Hoogstraeten blijkt dat leerlingen hun schetsen op papier of in tekenboeken tekenden. Papier werd vaak op een houten bord gehouden ter ondersteuning bij het tekenen. Daarnaast tekenden leerlingen niet alleen op papier, dat duur was, maar ook op afwisbare bordjes, *tafeletten* genoemd. Dit verklaart waarom er zo weinig tekeningen van leerlingen bewaard zijn gebleven.²⁷

Naast de papierkunst konden de schilderijen van de meester die in de werkplaats stonden ook als studiemateriaal dienen. Deze werken moesten door goede kunstenaars gemaakt zijn, aangezien de leerling door middel van deze voorbeelden een goede stijl van tekenen moest ontwikkelen. Goeree vermeldt het natekenen van schilderijen als tweede onderdeel van het leren tekenen. Dit onderdeel was moeilijker dan het natekenen van tekeningen, 'want in een Schildery en vindt men noch omtreck, noch maniere van Teykenen, noch onderscheyt tusschen doncker ende doncker, noch licht en licht

²³ Katja Kleinert, *Ateliërdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg, 2006 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 40), pp. 66-70.

²⁴ Bleeke-Byrne 1984 (zie noot 1), pp.32-34; Miedema 1989 (zie noot 2), pp. 274.

²⁵ Van Hoogstraeten 1969 (zie noot 21), p.26.

²⁶ Van Hoogstraeten 1969 (zie noot 21), p.26.

²⁷ Cornelis 2001 (zie noot 8), p. 28; Wetering 1997 (zie noot 20), p. 52-62.

(dat in de verscheyde coloryten schuylt,) duydelyck aangewesen.²⁸ De leerling moest hierbij het schilderij in een kleiner formaat natekenen.²⁹

Na het natekenen van tweedimensionale kunstwerken volgde het natekenen van driedimensionale objecten. Dit waren bijvoorbeeld ledenpoppen. Deze houten poppen hadden het voordeel dat deze in verschillende houdingen konden worden gezet zodat de leerling verschillende houdingen kon leren tekenen. De ledenpoppen werden ook gebruikt voor figuur- en draperiestudies. Met behulp van het aankleden van deze ledenpoppen werd het vallen van de stof bestudeerd en nagetekend (afb. 1.4).³⁰ Naast de ledenpoppen werden sculpturen veelvuldig als studieobject gebruikt. Door het natekenen van (onderdelen van) sculpturen kon de leerling het tekenen van de vormen van het menselijk lichaam goed oefenen. De verschillende lichaamsdelen werden op ware grootte of groter afgebeeld.³¹ Het was een goede voorbereiding om later een levend model te kunnen afbeelden.³² De sculpturen werden bij natuurlijk of kunstlicht bestudeerd en nagetekend. Het natekenen van beelden in kunstlicht had het voordeel dat de anatomie en de schaduwval van het menselijk lichaam goed bestudeerd konden worden.³³

De meester had gewoonlijk sculpturen in zijn atelier beschikbaar. Net als de tweedimensionale kunstwerken moesten de beelden ook van grote kwaliteit zijn. Er werden dan ook veel kopieën van antieke beelden als studiemateriaal gebruikt, maar ook eigentijdse beelden voldeden. De beelden waren afgietsels in gips, of kopieën in was, steen, marmer of ivoor. Uit inventarissen van Nederlandse ateliers blijkt dat vrijwel elke schilder enkele sculpturen in zijn bezit had. Onderdelen van het menselijk lichaam, zoals handen en voeten, waren ook wel afgietsels van een lichaamsdeel van een levend mens.³⁴ Het grootste deel van de in boedelbeschrijvingen genoemde onderdelen van het menselijk lichaam zijn hoofden, armen en benen. Daarnaast kwamen puttfiguren veel voor en kopieën van antieke busten van Romeinse keizers. Afbeelding 1.5 is een schets van een bustebeeld van keizer Vitellius getekend door Gerard ter Borch de Jonge in zijn leerperiode. In Goeree's *Inleydinge tot de Alghemeene Tekenkonst* is te lezen dat het zeer gemakkelijk was om aan beelden te komen in de zeventiende-eeuwse Nederlanden. '... So recommandeeren wy u ten hoogsten het Teyckenen na Rondt-werck, het zy na Geboetseert ofte Playster-werck van goede Meesters, aen welckewy in onse dagen met gemack en voor geringen prijs konnen gheraken'.³⁵ Ondanks dat het natekenen van beelden zo belangrijk werd gevonden en dat ze veelvuldig in de ateliers aanwezig waren, schrijft Houbraken dat maar weinig jonge schilders zich hiermee bezighielden.³⁶

²⁸ Willem Goeree, *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst*, Middelburg, 1668, p. 14.

²⁹ Idem.

³⁰ P.T.A. Swillens, 'Beelden en Ledepoppen in de schilderkunst', *Maandblad voor beeldende kunsten* 23 (1947), pp. 247-258; Peter C. Sutton, *Dutch and Flemish Seventeenth-century paintings*. The Harold Samuel Collection, tent.cat. Londen (Barbican Art Gallery) 1992, p. 213; Lemmens 1964 (zie noot 14), pp. 15-16.

³¹ Martin, 'Life of a Dutch artist in the seventeenth century I. Instruction of drawing', *The Burlington magazine for connoisseurs* 7, (1905) nr. 26, p. 126.

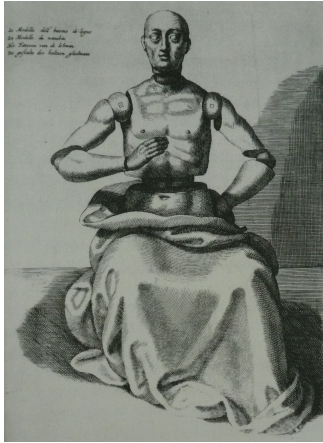
³² Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 72

³³ Kleindert, 2006 (zie noot 23), p. 38

³⁴ Frits Scholten, 'Pleistermodellen', *Kunsttijdschrift* 40 (1996) nr. 5 (september/oktober), p.28.

³⁵ Goeree 1668 (zie noot 28), p. 15.

³⁶ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 72



Afbeelding 1.4

Crispijn van der Passe, *Manikin*, Illustratie uit *Van 't light der teken en schilderkerst* Amsterdam, 1643



Afbeelding 1.5

Gerard ter Borch jr, *Buste van keizer Vitellius*, ca. 1631, Zwart en wit krijt op kardoepapier, 228 x 174 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam

Het laatste onderdeel van de tekenlessen was het ‘tekenen naar het leven’, waarmee het tekenen van (naakt)modellen bedoeld werd. Het tekenen naar het leven werd als beste tekenles gezien, omdat de natuur volmaakter is dan het werk van de beste meester.³⁷ Dit werd vanaf de zeventiende eeuw ook gedaan in een tekenschool. Deze tekenscholen kwamen zelden voor en bestonden naast en los van het door het gilde georganiseerde kunstonderwijs in het atelier.³⁸ Een tekenschool verschaftte de mogelijkheid om buiten het atelier gezamenlijk en onder leiding van een meester naaktmodellen na te tekenen.³⁹ Goeree adviseert leerlingen om één of twee maal per week in een groep van acht tot tien kinderen naar het leven te tekenen. Idealiter hoort een meester de les te leiden, maar als deze niet beschikbaar is kunnen ook de oudere ervaren leerlingen de beginners helpen. De leerlingen behoorden hier elkaar te helpen en vriendelijk op elkaars fouten in de tekening te wijzen.⁴⁰

Als de leerling goed kon tekenen, was hij klaar om te schilderen. Over schilderlessen is weinig bekend. Wel bekend is dat de leerlingen in het atelier van Rembrandts de schilderijen van hun meester kopieerden, waardoor ze het schilderproces leerden.⁴¹ Daarnaast kreeg de leerling les in het genre (of de genres) van de schilderkunst dat door de meester werd beoefend. Uit een onderzoek naar de Delftse leerlingen is gebleken dat de specialisatie van de meester vaak ook de specialisatie van de leerling werd.⁴² Dit valt te verklaren vanuit de atelierpraktijk, aangezien de leerling schilderijen moest vervaardigen onder de naam van zijn meester.⁴³ Verschillende leerlingen werkten aan één schilderij, in de stijl van de meester. De ene student schilderde dan bijvoorbeeld de figuren en de ander het landschap. Om eenheid in het schilderij te verkrijgen legde de meester de laatste hand aan het schilderij, waarna het onder zijn naam verkocht kon worden.⁴⁴

³⁷ Goeree 1668, (zie noot 28), p. 31.

³⁸ Bok 1994 (zie noot 1), p. 179.

³⁹ E. A. de Klerck, ‘Academy-beelden and teeken-scholen in Dutch seventeenth century treatises on art’, uit: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, s’Gravenhage, 1989, p. 284.

⁴⁰ Goeree 1668 (zie noot 28), p. 31-32.

⁴¹ Bevers 2009-2010 (zie noot 11), p. 9.

⁴² De Jager 1990 (zie noot 8), p. 72.

⁴³ Miedema 1989 (zie noot 2), p. 273.

⁴⁴ Bleeke-Byrne 1984 (zie noot 1), p. 35-37.

1.4 De leermeester

De kunstenaarsteerling is in voorstellingen vaak afgebeeld in samen met zijn leermeester. Vandaar dat hier de meester en zijn rol voor de leerling behandeld wordt. Wat de meester zijn leerling precies leerde is niet bekend. Het kiezen van een leermeester wordt vaak besproken in verschillende handboeken. Van Mander raadt de leerling in zijn *Schilder-boeck* aan om een goede meester te zoeken aangezien er geen goede boeken voor kunstenaarsleerlingen voor handen zijn, waaruit zij kunnen leren tekenen.⁴⁵ Van Hoogstraeten beschrijft de gevolgen van een slechte leermeester. Hij geeft enkele voorbeelden van leerlingen die extra lesgeld moesten betalen omdat ze bij hun vorige meester een verkeerde manier van tekenen hadden aangeleerd.⁴⁶ Een leermeester moest dus een goede manier van tekenen aanleren. Dit beschrijft Goeree ook als één van de taken van een goede meester. Verder schrijft hij dat de leermeester zijn onderwijs aan de leerling moest aanpassen.

Een goede leermeester werd gekozen op grond van zijn goede reputatie en de omvang van zijn kunstcollectie. Deze collectie was het lesmateriaal voor de leerling. De schilder had verschillende kunstwerken in zijn bezit voor de voorbereidingen van zijn eigen schilderijen. De prenten, beelden en schilderijen kon de leerling als studieobjecten gebruiken.⁴⁷ Hoe beter de kunstwerken, hoe beter de leerling leerde tekenen. Het kiezen van een leermeester beschrijft Huygens in zijn autobiografie. Zijn vader ging op zoek naar een goede schilder als leermeester voor zijn zoons. Grote kunstenaars hadden echter, over het algemeen, minder behoefte aan leerlingen dan minder bekende schilders. De vader van Huygens had eerst Jacob de Gheyn benaderd. Hem ging het echter al voor de wind waardoor hij geen les meer wilde te geven.⁴⁸ Uiteindelijk kwam hij uit bij Hendrik Hondius.⁴⁹ Hieruit kan worden afgeleid dat meesters voornamelijk leerlingen aannamen wegens financiële redenen. Het aannemen van leerlingen bracht over het algemeen voor een schilder veel geld op. Het was financieel voordelig aangezien de leerling hem betaalde voor de kunstlessen en soms ook voor onderdak. Daarnaast kon een meester met leerlingen zijn productie vergroten, zoals hierboven is beschreven.

1.5 De leeromgeving

Een ander element wat van belang is voor het bestuderen van de voorstellingen van kunstenaarsleerlingen is de omgeving waarin de pupil zijn leerperiode volgde. Bekend is dat het onderwijs in tekenen en schilderen plaatsvond in de werkplaats van de schilder. Het is dus van belang om af te vragen hoe zo'n werkplaats eruit zag en waar de leerling aan het werk was. In de zeventiende eeuw bestond er nog weinig scheiding tussen werkplaats en woning. Het atelier van de schilder bevond zich over het algemeen in de woning van de kunstenaar. De werkkamer van de schilder werd 'schildercamer' genoemd. Deze kamer bevond zich zelden op de begane grond, maar voornamelijk op hoger gelegen verdiepingen. Dit blijkt uit boedelinventarissen en biografieën waarin vaak beschreven wordt dat men de trap op moest om op de werkplaats te komen. Uit de boedelinventarissen is ook op te maken dat er meerdere kamers in het huis bestemd waren voor het atelier, aangezien schildermaterialen in verschillende kamers werden aangetroffen. Zo was er in veel gevallen sprake van een kamer met alleen maar materiaal om verf te wrijven. Dit kan betekenen dat het wrijven van de verf in een speciale kamer gedaan werd. Verder bestaan er spaarzame bronnen waaruit kan worden afgeleid dat er

⁴⁵ Van Mander 1604 (zie noot 15), p. 100-102.

⁴⁶ Michael Kwakkelstein, *Willem Goeree. Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst. Een kritische geannoteerde editie*, Leiden, 1998, p. 31.

⁴⁷ Bleeke-Bryne, 1984 (zie noot 1), p. 35.

⁴⁸ Huygens, 1987 (zie noot 4), p. 71.

⁴⁹ Huygens, 1987 (zie noot 4), p. 71.

aparte ruimtes waren voor de leerlingen en gezellen/knechten.⁵⁰ In een boedelbeschrijving van Rembrandt uit 1658 is te lezen dat de leerlingen apart van de meester op zolder werkten. Er waren hier zelfs wandjes geplaatst waardoor er meerdere ruimtes ontstonden waar leerlingen afzonderlijk van elkaar konden werken. Dit blijkt ook uit een biografie uit Houbrakens *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Hierin wordt het atelier van Samuel van Hoogstraeten, Houbrakens eigen leermeester, uitgebreid beschreven. Hieruit blijkt dat de oudste en meest gevorderde leerlingen een eigen kamer kregen die zich boven de werkkamer van Van Hoogstraeten bevond. De andere, minder gevorderde leerlingen zaten in een kamer onder die van de meester.⁵¹

Een mogelijke reden van de hoge ligging van de werkplaats kan zijn dat in de kamers op hoge verdiepingen het licht beter binnenvalt. Het licht was belangrijk in het atelier aangezien er het beste bij daglicht gewerkt kon worden. In schilderhandboeken wordt geadviseerd om bij licht vanuit het noorden te werken, omdat dit licht door de dag heen het minst verandert. Daarnaast was het het beste als er maar aan één kant van de kamer ramen waren, zodat er maar vanuit één kant licht binnen kon vallen. Om slechte lichtinval tegen te gaan, dekten schilders hun ramen af.⁵² Naast natuurlijk licht werd er in het atelier ook bij kunstlicht gewerkt, zoals haardvuur, olielampen, kaarsen (in lantaarns) en een enkele keer kaarsenkroonluchters.⁵³ Goeree beschrijft dat als de kunstenaar 's avonds moet tekenen, hij het dan bij een olielamp moet doen, omdat de lichtval van een kaars steeds verandert.⁵⁴

1.6 De werkkleding

Over de kleding die door de meester en de leerlingen gedragen werd is weinig bekend. Er was waarschijnlijk geen speciale kleding die voor een bepaald beroep bestemd was. Over het algemeen droegen men tijdens het werk schorten over hun gewone kleding. Deze worden vermeld in boedelbeschrijvingen van handarbeiders zoals bijvoorbeeld bakkers, maar niet bij schilders. Wel wordt er bij schilders geschreven over een werkjas, tabberd genaamd. De kleding van de schilder moest los zitten zodat hij makkelijk kon bewegen tijdens het schilderen. Naast de tabberd is ook de Japone rok bekend als kledingstuk die tijdens het schilderen gedragen werd. Aangezien de schilder voornamelijk thuis werkte, kleepte hij zich informeel en droeg vaak pantoffels en een vilten mansmuts of een hoed die ook buiten gedragen werd. Het is aannemelijk dat de leerjongens wel schorten droegen, aangezien zij vies werk moesten doen zoals verfwrijven. In een anekdote in Houbrakens *De Groote Schouburgh* wordt de schort als kledingstuk van de leerling vermeld. Hij



Afbeelding 1.6

Jan van de Bray, Jonge miniaturist, 1627-1697, Tekening met rode en zwarte krijt, 262 x 242 mm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

⁵⁰ Een Boedelbeschrijving van Jan van Huysum beschrijft een schilderkamer van de meester en onmiddellijk daarna een 'knechts schilderkamer', Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 32.

⁵¹ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 32-33, noot 68; 'Ik was toenmaals onder zyne Discipelen de oudste Leerling, geplaatst boven zyn Schilderkamer, d' andere in een vertrek beneden over de middelpaats...', Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1753², p. 165.

⁵² Lemmens 1964 (zie noot 14), p. 12; Kleinert, 2006 (zie noot 23), p. 35,

⁵³ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 38.

⁵⁴ Goeree 1668 (zie noot 28), p. 25.

schrijft in de levensbeschrijving van zijn leermeester Samuel van Hoogstraeten over een aantal leerlingen die druiven opvingen met hun schort.⁵⁵ In de tekening die aan Jan van de Bray wordt toegeschreven is zo'n schort afgebeeld (afb. 1.6). Het hoeft echter niet te betekenen dat er op elk moment, door iedere leerling een schort gedragen werd.

1.7 Conclusie

Met behulp van de in dit hoofdstuk behandelde onderzoeksvragen kunnen de verschillende afbeeldingen waarop kunstenaarsleerlingen afgebeeld zijn, beter geanalyseerd worden. Men moet zich er van bewust zijn dat er verschillende soorten leerlingen kunstonderwijs volgden en dat zij ook verschillende taken in hun opleiding kregen. Op de afbeeldingen kunnen de verschillende leerlingen mogelijk herkend worden aan hun taken. Vervolgens is de kennis van de leerperiode van belang om te kunnen herkennen hoe ver de afgebeelde leerling gevorderd is in zijn leertijd. De verschillende bezigheden van de leerling die afgebeeld zijn, kunnen gekoppeld worden aan de verschillende lessen en taken die onderdeel uitmaakt van hun opleiding. De achtergrond en de omgeving waarin de leerling is afgebeeld kan vergeleken worden met de kennis over de leeromgeving van de leerling. Tot slot kan bekeken worden of de afgebeelde kleding van de leerling en zijn meester overeenkomt met de hierboven genoemde kleding.

⁵⁵ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 92-95, noot 1101 p. 128; '*...twee anderen aan wederzyde te staan, om in hunne schortekleeden de trossen, die afdropen, zonder kwetsen te vangen...*', Houbraken 1753² (zie noot 51), p. 165.

2. De kunstenaarsleerling in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilder- en prentkunst

Om te achterhalen of Vaillant vernieuwend was in zijn manier van afbeelden van kunstenaarsleerlingen moeten deze worden vergeleken met die van andere kunstenaars voor hem. Er is weinig literatuur over de voorstellingen van kunstenaarsleerlingen. De leerling wordt voornamelijk kort genoemd in beschrijvingen van ateliervoorstellingen, waarover daarentegen wel veel geschreven is. Deze literatuur over ateliervoorstellingen vormt het uitgangspunt voor het analyseren van de kunstenaarsleerling-voorstellingen. Vanaf het begin van de twintigste eeuw wordt het zeventiende-eeuwse schildersatelier uitvoerig beschreven. Wilhelm Martin doet dit als eerste in 1905.⁵⁶ In 1964 wordt het schildersatelier nog uitgebreider onderzocht naar aanleiding van een tentoonstelling *De schilder en zijn wereld*.⁵⁷ Het meest complete en recente werk over de zeventiende-eeuwse Nederlandse ateliervoorstellingen is van Katja Kleinert en heet *Atelierdarstellungen in der Niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*.⁵⁸ In de literatuur over de ateliervoorstellingen wordt echter beperkt aandacht besteed aan de kunstenaarsleerling. Enkel de opleiding van de kunstenaar wordt beschreven en de plaats van de leerling in de ateliervoorstelling. De manier van afbeelden en de mogelijke betekenissen van de kunstenaarsleerling worden hierbij niet of nauwelijks behandeld. Dit zal in dit hoofdstuk wel gedaan worden. Er zal gekeken worden naar de schilderijen en prenten uit de zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlanden waarop kunstenaarsleerlingen afgebeeld zijn. Daarbij zal aandacht worden besteed aan de plaats van de leerling in de voorstelling en welke rol hij daarin speelt. Daarnaast worden de mogelijke betekenissen en een verklaring van de populariteit van de kunstenaarsleerling in de zeventiende-eeuwse beeldende kunst in dit hoofdstuk beschreven. De kunstenaarsleerling wordt voor het eerst afgebeeld als onderdeel van de meeromvattende voorstelling van het schildersatelier. Vanwege deze oorsprong zal de beeldtraditie van de kunstenaar in zijn atelier allereerst worden behandeld.

2.1 Opkomst en ontwikkeling

2.1.1 De schilder in zijn atelier

In de zeventiende eeuw zijn er een groot aantal schilderijen gemaakt die het thema de schilder in zijn atelier hebben. De schilder wordt vóór deze periode ook al afgebeeld, maar hiervan zijn veel minder voorstellingen bekend. Vanaf de vijftiende eeuw neemt het aantal voorstellingen waarop een schilder is afgebeeld steeds meer toe. De schilder wordt in deze eeuw voornamelijk afgebeeld als historische en Bijbelse figuur. Zo wordt de schilder Apelles die Campaspe portretteert sinds de vijftiende eeuw veelvuldig afgebeeld. Daarnaast wordt het Bijbelse thema van de heilige Lucas die de Maagd Maria schildert in deze eeuw een populair onderwerp in de schilderkunst, totdat het in de zeventiende eeuw bijna geheel verdwijnt. In de manier van afbeelden van dit thema is een ontwikkeling waar te nemen waarin de schilder en zijn werkomgeving steeds meer op de voorgrond treedt, maar het

⁵⁶ Wilhelm Martin beschrijft de opleiding van de schilder en zijn atelier in de eerste drie artikelen van zijn serie artikelen over het leven van de Nederlandse kunstenaar in de zeventiende eeuw. Deze zijn allen gepubliceerd in *The Burlington Magazine* in 1905 onder de overkoepelende naam 'Life of a Dutch artist in the seventeenth century'. Deel 1: 'Instruction in drawing', *The Burlington Magazine* 7 (1905) nr. 26, pp. 125-129, 131; Deel 2: 'Instruction in painting', *The Burlington Magazine* 7 (1905) nr. 30, pp. 416-427; Deel 3: 'The painter's studio', *The Burlington Magazine* 8 (1905) nr. 31, pp. 13-24.

⁵⁷ Lemmens 1964 (zie noot 14).

⁵⁸ Kleinert 2006 (zie noot 23).

eigenlijke thema blijft religieus. Deze ontwikkeling is waarneembaar als een schilderij van de heilige Lucas uit de vijftiende eeuw vergeleken wordt met een Lucas-voorstelling uit de zestiende eeuw. In de vijftiende eeuw heeft Rogier van der Weyden de patroonheilige van de schilders afgebeeld in een monumentale omgeving (afb. 2.1). Lucas is hier afgebeeld als een heilige die het portret van Maria tekent. Een eeuw later heeft Frans Floris de Oude Lucas afgebeeld als professioneel schilder in een atelier met diverse schildersbenodigdheden (afb. 2.2). Opvallend is dat Maria in deze voorstelling niet voorkomt.⁵⁹ Het draait voornamelijk om de schilderwerkzaamheden. Zonder de toevoeging van de os, het symbool van Lucas, zou het een voorstelling van een ‘gewoon’ zestiende-eeuwse schildersatelier zijn geweest.



Afbeelding 2.1
Rogier van der Weyden, *De Heilige Lucas tekent het portret van de Maagd Maria*, 1435, Olieverf op paneel, 138 x 111 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Afbeelding 2.2
Frans Floris I, *Heilige Lucas*, 16^e eeuw, Olieverf op paneel, 214 x 197 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Vanaf de zestiende eeuw wordt de schilder en zijn atelier steeds vaker afgebeeld zonder dat daaraan een religieuze of historische context wordt gegeven. Een vroeg voorbeeld hiervan is de prent van Theodor Galle uit 1580, vervaardigd naar het ontwerp van Johannes Stradanus, waarin een eigentijdse schilder aan het werk is afgebeeld (afb. 2.3). Stradanus vertrok, nadat hij in de Noordelijke Nederlanden zijn kunstenaarsopleiding had genoten, naar Italië. Daar ontwierp hij een serie prenten waarop verschillende belangrijke uitvindingen afgebeeld is. In de hier afgebeelde prent wordt de uitvinding van de olieverf uitgebeeld. Deze prent is de eerste Nederlandse ateliervoorstelling waarop kunstenaarsleerlingen zijn te zien. In de voorstelling worden alle elementen van een volwaardig atelier afgebeeld. De leerlingen voeren enkele van de diverse taken en oefeningen uit die in hoofdstuk 1 zijn beschreven: het tekenen van verschillende ogen, het tekenen naar een pleistermodel, het voorbereiden van het palet voor de meester en het wrijven van pigment. Deze laatste taak wordt ook vaak door de leerlingen uitgevoerd in de ateliervoorstellingen uit de zeventiende eeuw. Voorbeelden hiervan zijn de schilderijen van Adriaen van Ostade en Johannes Cornelisz van Swieten (afb. 2.4, 2.6). Het komt echter ook vaak voor dat niet leerlingen, maar oudere assistenten van de schilder pigment wrijven. Het is dus niet altijd het geval dat afgebeelde verfwrijvers kunstenaarsleerlingen zijn. In de Lu

⁵⁹ Lemmens, 1964 (zie noot 14), p. 6; Michale Cole, Mary Pardo, *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, 2005, pp. 110-115; Marijke E. Th. Beijer, 'St. Lucas schildert Maria', in: G.Th Lemmens, e.a., *Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*, tent.cat. Nijmegen (De Waag) 1964, p.27-29.

cas-voorstelling van Floris is een voorbeeld van een oudere verfwrijver te zien.⁶⁰

Tussen 1550 en 1700 neemt in de Nederlanden het aantal schilderijen met de schilder als onderwerp enorm toe. Behalve voorstellingen van de heilige Lucas en allegorieën van de schilderkunst betreffen het zelfportretten en genrestukken. De genrestukken waarop de schilder als het ware in de dagelijkse omgeving van zijn atelier wordt afgebeeld ontstaan vanaf circa 1630.⁶¹ De kunstenaar wordt hierin vaak als succesvol persoon afgebeeld, bijvoorbeeld door hem in rijke kleren te laten zien of omringd door geïnteresseerde rijke kopers of kunstliefhebbers (afb. 2.5). Ook wordt de kunstenaar vaak als een geleerd persoon afgebeeld, omringd door studieobjecten zoals boeken, globes en muziekinstrumenten (Afb. 2.6, 2.7). Dit was waarschijnlijk het gevolg van de wens van de schilder om meer maatschappelijke waardering voor zijn vak te krijgen. In plaats van een kundig vakman die lid was van zijn gilde wilde de kunstenaar gezien worden als een beoefenaar van de vrije kunsten.⁶² De Nederlanden volgden hierin Italië, waarin zich tijdens de vijftiende eeuw voor het eerst een dergelijke verandering in de maatschappelijke positie van de kunstenaar voltrok. Vanaf het begin van de Renaissance ging de kunstenaar zich steeds meer profileren als een zelfstandige professional. Dit fenomeen ging gepaard met een toenemende kunstwaardering in de maatschappij en daarmee met een verandering in het aanzien van de kunstenaar.⁶³ In lijn met deze ontwikkeling wordt er ook in de literatuur steeds meer aandacht besteed aan kunstenaars en hun vak. De levens en het werk van een aantal grote, voornamelijk Italiaanse, kunstenaars in de zestiende eeuw worden door Vasari in zijn *Vite* (1550) beschreven. Karel van Mander laat zich door Vasari inspireren en schrijft over de levens van Nederlandse, Duitse en Italiaanse kunstenaars (1604). Bovendien schrijft Van Mander dat vorsten en geleerden schilders altijd hebben gewaardeerd, ... *Daer doch oyt soo sonderlingh uytvercoren, Den naem der Schilders was by Oratoren, Senatoren, Philosophen, Poeten, Princen en Monarchen hooghe gheseten.*⁶⁴ Met dit soort opmerkingen hielpen schrijvers als Van Mander de waardering voor de kunst en de kunstenaar te vergroten.

Vanaf de zestiende eeuw nam het aantal kunstliefhebbers in de Nederlanden eveneens toe. Zij zochten de schilders in hun atelier op om de kunstenaar en zijn kunstwerken te kunnen bekijken. Het is waarschijnlijk dat de ateliervoorstellingen tegemoet komen aan de toegenomen maatschappelijk belangstelling voor de kunstenaar en zijn werkomgeving. Het atelier wordt in deze voorstellingen als het ware voor de kijker opengesteld.⁶⁵ Een andere reden die mogelijk ook bijgedragen heeft aan het veelvuldig afbeelden van de kunstenaar en zijn atelier, is het zoeken naar nieuwe onderwerpen om af te beelden. In de zeventiende eeuw wordt het dagelijkse leven een populair thema in de Nederlandse beeldende kunst. In de ateliervoorstelling beeldt de schilder zijn eigen dagelijkse bezigheden af. Ook hier geldt, net als bij alle genretafereelen, dat de ateliervoorstelling geen realistische voorstel-

⁶⁰ Er wordt ook wel beweerd dat deze verfwrijver een zelfportret van de schilder is, echter het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen vindt dit niet aannemelijk; *Collectiecatalogus Koninklijk museum voor Schone kunsten*, Antwerpen, Website: <<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>> (30 juni 2011).

⁶¹ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 15; Lemmens 1964 (zie noot 14), p. 6-7; Cornelis 2001 (zie noot 8), p. 26.

⁶² Lemmens 1964 (zie noot 14), pp. 8-10; Cornelis 2001 (zie noot 8), p. 22-23.

⁶³ Lemmens 1964 (zie noot 14), p. 9-10; Cornelis 2001 (zie noot 8), pp. 22-23.

⁶⁴ '... de reputatie van schilders altijd zo bijzonder uitverkoren is geweest bij oratoren, senatoren, filosofen, poeten, vordten en hooggeplaatste monarchen', Van Mander 1604 (zie noot 15), p. 78.

⁶⁵ Cornelis 2001 (zie noot 8), p. 26.

ling van de werkelijkheid is, maar eerder een voorstelling met een met zorg samengestelde compositie.⁶⁶

Met de toename van de ateliervoorstellingen wordt de kunstenaarsleerling ook steeds vaker afgebeeld. Zoals hierboven is beschreven, komt de kunstenaarsleerling voor het eerst in ateliervoorstellingen voor. Hier maakt de leerling onderdeel uit van het atelier waarin de meester de hoofdrol speelt. In de zeventiende eeuw maakt de kunstenaarsleerling nog steeds deel uit van de ateliervoorstellingen, maar in deze eeuw komen er voor het eerst ook andere typen voorstellingen voor waarin de leerling een grotere rol speelt. De leerling wordt vanaf deze eeuw op verschillende manieren en in verschillende contexten afgebeeld. De kunstenaarsleerling wordt in de zeventiende eeuw zelfs een op zichzelf staand thema in de Nederlandse schilderkunst.⁶⁷ Hieronder zullen de verschillende manieren beschreven worden waarop de kunstenaarsleerling in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder- en prentkunst is afgebeeld.



Afbeelding 2.3
Theodor Galle naar Johannes Stradanus, *Color Olivi*, ca. 1580,
Prent, 202 x 270 mm, The Fine Arts Museum of San Francisco



Afbeelding 2.4
Adriaen van Ostade, *Kunstenaarsatelier*, ca. 1640
Olieverf op paneel, 37 x 36 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

⁶⁶ Lemmens 1964 (zie noot 14), p. 14; Cornelis 2001 (zie noot 8), p.21; Judikje Kiers e.a., *De Glorie van de Gouden eeuw. Nederlandse kunst uit de 17de eeuw: schilderijen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid*, uitgave bij tent., Zwolle, 2000, p. 169.

⁶⁷ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 19.



Afbeelding 2.5
Pieter Codde, *Kunstliefhebbers in het atelier van een schilder*, ca. 1630
Olieverf op paneel, 38,3 x 49,3 cm, Staatsgalerie, Stuttgart



Afbeelding 2.6
Johannes Cornelisz van Swieten, *Luitspelende schilder*, ca. 1650
Olieverf op paneel, 62,5 x 53,1 cm, De Lakenhal, Leiden



Afbeelding 2.7
Gerrit Dou, *Artist in His Studio*, c. 1630-1632,
Olieverf op paneel, 59 x 43.5 cm, Privécollectie

2.1.2 Het lesgeven door de meester aan zijn leerling(en)

De kunstenaarsleerling wordt in de zeventiende eeuw vaak afgebeeld tijdens een tekenles. Hij wordt dan altijd in combinatie met de meester afgebeeld. Het vroegst bekende Nederlandse voorbeeld van een tekenles is het schilderij van Jan Ter Borch (afb. 2.8). Ter Borch heeft een tekenles bij kunstlicht afgebeeld. De jongen heeft tekengereedschap in zijn hand en met zijn andere hand wijst hij in een schrift waardoor het lijkt alsof hij een vraag stelt aan de meester. De oude meester kijkt aandachtig naar de gipsmodellen van bekende en minderbekende beeldhouwwerken op de tafel. Een ander voorbeeld van een tekenles is het schilderij van Jan Steen dat een leraar met twee leerlingen, een jongen en een wat ouder meisje, laat zien (afb. 2.9). De ruimte is door een neerhangend kleed in tweeën gedeeld. In het gedeelte waar de leerlingen zitten zijn verschillende studiematerialen aanwezig. Achter het kleed is een schildersezel met daarop een doek te zien, waardoor het duidelijk wordt dat achter het kleed de eigenlijke schilderruimte is. De meester heeft zijn palet en verfpenzelen nog in de hand. Kennelijk is hij even gestopt met zijn werk om zijn leerlingen te helpen. Het lijkt erop dat hij de tekening van de jongen verbetert. Opvallend is dat het meisje deftige kleding draagt. Haar kleding verschilt met die van de jongen en de meester die beiden minder net gekleed gaan. Met deze dure kleding wordt waarschijnlijk verwezen naar de rijke afkomst van het meisje. De tekenles zal

voor haar dan ook niet als voorbereiding op het schildersberoep dienen, maar deel uitmaken van haar algemene opvoeding. Het onderwerp van een kunstenaar die een meisje van hogere maatschappelijke komaf in het bijzijn van een jongen lesgeeft, komt vaker voor in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Voorbeelden hiervan zijn afgebeeld door Jan Steen en een schilder uit de omgeving van Jacob Ochtervelt (afb. 2.10, 2.11).

Een aantal jaren later na *De Tekenles* koos Jan Steen wederom de tekenles als onderwerp voor één van zijn schilderijen (afb. 2.12). Ditmaal is het enkel een jongen die tekenles krijgt. Hij gaat netjes gekleed en heeft een hoed in de hand, wat onpraktisch lijkt tijdens het tekenen. De jongen zit aan een tafel voor het raam waarvoor een doek hangt waarmee het licht van buiten gedeeltelijk wordt afgeschermd. Op de achtergrond hangen planken aan de muur waarop gipsmodellen van voeten en hoofden staan. De enige volledige sculptuur in de voorstelling is een kopie van één van de beelden van Michelangelo's beeldengroep *De Slaven*.⁶⁸ Van dit beeld kan met zekerheid worden gezegd dat het door leerlingen getekend werd, aangezien er een tekening van Moses ter Borch is overgeleverd die hij in zijn leerjaren heeft gemaakt (afb. 2.13).⁶⁹ Het studieobject waarnaar getekend wordt is een prent van een ander beeld van Michelangelo. Dit beeld komt ook voor in het schilderij *De jonge tekenaar* dat aan Vaillant wordt toegeschreven (Bijlage 5).

Een ander type voorstelling waarin de leerling is afgebeeld, is in een tekenschool. Hier is de leerling in een groep afgebeeld en tekent hij naar levende modellen. Zoals in hoofdstuk 1 beschreven is, werd het natekenen van (naakt)modellen gedaan in tekenscholen. Het natekenen van een naaktmodel door een groep leerlingen is afgebeeld door Crispijn de Passe en Michael Sweerts. In *De tekenschool* uit zijn boek *Van 't Licht der teken en schilderkunst* heeft Crispijn de Passe elf jongens afgebeeld (afb. 2.14). Zij zitten bij kunstlicht met schetspapier op schoot rondom een naaktmodel. Links en rechts geven leermeesters instructies. Deze twee meesters zijn geïdentificeerd als de Utrechtse schilders Abraham Bloemaert (links) en Paulus Moreelse (rechts). De Passe wilde met deze tekening de ideale tekenschool laten zien. In zijn boek geeft hij namelijk allerlei aanwijzingen om een tekenschool op te zetten en te organiseren.⁷⁰ De tekening laat zien dat het kennelijk niet ongebruikelijk was om 's avonds naar levende modellen te tekenen. In het schilderij *De Tekenschool* van Michael Sweerts zit eveneens een groep leerlingen rondom een naaktmodel (afb. 2.15). Net als in de voorstelling van De Passe tekenen de jongens onder leiding van een meester, zoals Goeree adviseert in zijn *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst*.⁷¹ Sweerts ontdekte waarschijnlijk tijdens de reis die hij naar Italië heeft gemaakt de voordelen van de academie zoals die toen in Italië al bestond. Eenmaal terug in de Nederlanden richtte hij in Brussel in 1656 een tekenacademie op.⁷² Afgaande op de kleding van de jongens op het schilderij worden hier waarschijnlijk kinderen van de gegoede burgerij afgebeeld in plaats van de kunstenaars in opleiding.⁷³

⁶⁸ John Walsh, *Jan Steen. The drawing lesson*, Los Angeles, 1996, p. 52.

⁶⁹ Scholten 1996 (zie noot 34), p. 28.

⁷⁰ Bok 1994 (zie noot 1), p. 181.

⁷¹ Goeree 1668 (zie noot 28), p. 31.

⁷² Georg-Wilhelm Költzsch, *Maler und Modell*, tent.cat. Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle), 1969, cat.nr. 31.

⁷³ Guido Jansen, Peter Sutton, *Michael Sweerts (1618-1664)*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 2002, p. 133.



Afbeelding 2.8

Jan ter Borch, *De Tekenles*, 1634, Olieverf op doek, 120 x 159 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



Afbeelding 2.9

Jan Steen, *De tekenles*, 1655, Olieverf op doek, 49,3 x 41 cm
Paul Getty Museum, Los Angeles



Afbeelding 2.10

Jan Steen, *Interieur met een schilder en zijn familie*, ca. 1670
Olieverf op paneel, 41,6 x 31,1 cm, Fitzwilliam Museum,
Cambridge



Afbeelding 2.11

Anonieme Nederlandse schilder, voorheen Jacob Ochtervelt, *Kunstenaar met een vrouwelijke leerling*, ca. 1665, Olieverf op doek, 72,5 x 59 cm,
Rheinisches Landesmuseum, Bonn



Afbeelding 2.12

Jan Steen, *Een meester verbeterd de tekening van een leerling*, ca. 1665-1670, Olieverf op paneel, 24 x 20 cm, Particuliere collectie



Afbeelding 2.13

Moses ter Borch, *Tekening van een pleistermodel*, ca. 1655-1660, tekening met pen, 325 x 205 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Afbeelding 2.14
Crispijn van de Passe de Jonge, *Een tekenschool*,
Gravure uit *Van 't Licht der teken en schilderkunst*, 1643



Afbeelding 2.15
Michael Sweerts, *De tekenschool*, ca. 1655-1660
Olieverf op doek, 76,5 x 109,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

2.1.3 De individuele kunstenaarsleerling

De kunstenaarsleerling wordt in de Nederlanden in de zeventiende eeuw voor het eerst apart afgebeeld. Daarmee wordt de kunstenaarsleerling een op zichzelf staand onderwerp. De leerlingvoorstellingen spelen zich over het algemeen nog steeds af in het atelier van de schilder, maar de voorstelling richt zich enkel nog op de kunstenaarsleerling. Het inzoomen op een onderdeel van een groter geheel is een manier van afbeelden die zich in de zeventiende eeuw in de Nederlandse schilderkunst ontwikkelde. Uit drukke, overweldigende conversatiestukken waarop veel figuren zijn afgebeeld, werd als het ware een klein onderdeel uitgepakt en dit werd dan een intiem en ingetogen tafereel. Dit soort voorstellingen zijn interessanter voor de toeschouwer omdat de aandacht dan niet verdeeld hoeft te worden over meerdere figuren.⁷⁴ Dit effect treedt ook op bij de voorstellingen van de individuele kunstenaarsleerling. De aandacht wordt niet meer afgeleid door andere bezigheden in het schildersatelier. De vroegst bekende voorstelling van een individuele kunstenaarsleerling is het schilderij dat tegenwoordig aan Pieter Codde wordt toegeschreven en dat rond 1630 wordt gedateerd (afb. 2.16).⁷⁵ De leerling zit op een laag bankje waarnaast een hoed ligt. Verschillende gipsmodellen, opgerolde tekeningen en een luit bevinden zich op de tafel en op de grond. Dertig jaar later heeft Sweerts een vergelijkbare voorstelling geschilderd in *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius* (afb. 2.17). Ditmaal tekent een jongen met krijt een buste van een Romeinse keizer na. Zoals in hoofdstuk 1 is beschreven, kwamen bustes van Romeinse keizers veel voor in de Nederlandse schildersateliers. De hier afgebeelde buste is geïdentificeerd als die van keizer Vitellius, die vaak in boedelinventarissen genoemd wordt.

2.2 Iconografie en betekenis van voorstellingen met individuele kunstenaarsleerlingen

De als individu afgebeelde leerlingen worden meestal afgebeeld tezamen met verschillende soorten studieobjecten. Soms zijn tekeningen en prenten te zien, maar daar lijkt zich dan de aandacht van de leerling niet onmiddellijk op te richten. Het object waarnaar getekend wordt, is bijna altijd een gipsmodel, dat zich op een tafel vóór de leerling bevindt. Voor een verklaring van de voorkeur voor het afbeelden van sculpturen in de voorstellingen met kunstenaarsleerlingen kan worden gedacht aan de

⁷⁴ Albert Blankert, 'Gerard ter Borch als ontdekker en uitvinder', *Kunstschrift* 49(2005) nr. 3 (juni/juli), pp. 6-10.

⁷⁵ Dit schilderij werd voorheen aan Wallerant Vaillant toegeschreven. *Koninklijk musea voor schone kunsten Brussel*, website: <http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm> (19 februari 2011).

paragone. Het gaat daarbij om de vraag welke kunstvorm, de beeldhouwkunst of de schilderkunst, het meest uitblinkt in het weergeven van de natuur. Om te laten zien dat hun kunst daarbij op de eerste plaats komt beeldden schilders in dit verband beeldhouwwerken in hun schilderijen af. Hierbij probeerden ze het geschilderde beeldhouwwerk levensechter te laten voorkomen dan het de beeldhouwer met zijn beeld was gelukt. Echter op het verlevendigen van de sculpturen wordt in leerlingvoorstellingen over het algemeen niet de nadruk gelegd. Alleen in de individuele leerlingvoorstelling van Sweerts zou dit wel het geval kunnen zijn. De Jongh wijst in dit verband op de sprekende en verlevendigde kop van Vitellius. Daarnaast zorgt de reputatie van deze keizer als een van de grootste eters en drinkers uit de geschiedenis in combinatie met de jonge leerling voor 'een prikkelend contrast tussen jeugdige onschuld en historische decadentie'.⁷⁶

Ook aan het gipsmodel dat als studieobject in het schilderij van Pieter Codde is afgebeeld wordt een diepere betekenis gegeven. Het beeldt stelt waarschijnlijk Hercules die Cacus verslaat voor. Deze sculptuur kan worden gezien als symbool van de deugd die de ondeugd overwint. In combinatie met de kunstenaarsleerling is dit mogelijk een verwijzing naar zijn voorbeeldige ijver.

In voorstellingen van de individuele kunstenaarsleerlingen zijn behalve de studieobjecten die bij de opleiding werden gebruikt ook andere voorwerpen te zien die vaker in ateliervoorstellingen voorkomen. In het schilderij van Codde, bijvoorbeeld, is een luit afgebeeld. De luit, net als een ander muziekinstrument, kan in een dergelijke context verwijzen naar harmonie, of de maatverhouding en proporties waaraan een schilder zich behoort te houden.⁷⁷ Deze verwijzing is mogelijk ook door Sweerts bedoeld met het afbeelden van het stemmenboekje onder de buste van Vitellius.

2.2.1 Subthema's binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling

De leerling op wie binnen de omgeving van het atelier wordt ingezoomd en die aandachtig aan het werk is met een studieobject (meestal een beeldhouwwerk) vóór zich, zou als hoofdthema kunnen worden beschouwd. De schilderijen van Codde en Sweerts zijn hiervan een voorbeeld. Binnen dit hoofdthema kunnen subthema's worden onderscheiden. Een voorbeeld van zo'n subthema is de vrouwelijke leerling. Gabriël Metsu heeft twee voorstellingen geschilderd van een tekenend meisje (afb. 2,18, 2.19). Michael Levey beweert dat het meisje op het schilderij in Londen zich niet in een atelier, maar in haar eigen huis bevindt.⁷⁸ Echter, het schilderij op de ezel en de studieobjecten op de tafel passen meer in de omgeving van het atelier. De reden dat een meisje in plaats van een jongen wordt afgebeeld kan zijn dat Metsu in zijn werk een voorkeur lijkt te hebben voor het afbeelden van vrouwelijke kleren. De rode jas met wit bont die beide dames dragen heeft Metsu vaker in zijn schilderijen afgebeeld.⁷⁹ Aangezien de meisje rijk gekleed gaan, kan het ook zo zijn, dat net zoals al eerder opgemerkt bij *De Tekenles* van Jan Steen, Metsu hiermee wilde laten zien dat het tekenen een bezigheid was die ook door de hogere klassen werd beoefend.⁸⁰ Metsu wilde hiermee mogelijk de waar-

⁷⁶ E. de Jongh, 'Verf en Gips', *Kunstschrift* 45 (2001) nr. 1 (januari/februari), pp. 35-37; Ook Waddingham beschrijft dit contrast: '...the contrast between an innocent childish face and the bloated head of an emperor', Waddingham, Malcolm R., 'Michael Sweerts, Boy copying the head of a Roman Emperor', *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 9, 1976, p. 56.

⁷⁷ De Jongh 2001 (zie noot 76), p. 37; E. de Jongh, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 1976, p. 73-74.

⁷⁸ Michael Levey, *The painter depicted. Painters as a subject in painting*, London, 1981, p. 24

⁷⁹ Franklin W. Robinson, *Gabriël Metsu (1629-1667). A study of his place in Dutch genre painting of the Golden Age*, New York, 1974, p. 127-136.

⁸⁰ Walsh 1996 (zie noot 68), p. 58.

dering voor zijn vak verhogen. Het schilderij met de bijnaam *Le courset rouge* kan mogelijk ook een portret van Metsu's vrouw zijn, die mogelijk een schilderes was.⁸¹

Een ander subthema dat binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling is te herkennen, is de leerling die bij kunstlicht tekent. Voorbeelden hiervan zijn geschilderd door Jan Steen, Jan ter Borch en een schilder uit de omgeving van Gerard Dou (afb. 2.20, 2.21, 2.22). De leerlingen in deze voorstellingen zitten allemaal te tekenen aan een tafel waarop een kaars of een andere vorm van kunstlicht staat. Het afbeelden van genretaferelen bij kunstlicht werd in de zeventiende eeuw een populair thema in de schilderkunst.⁸² In dit verband kunnen de Utrechtse Carravagisten, zoals Gerard van Hondhorst en Abraham Bloemaert. Het afbeelden van de vlam en het licht dat van de kaars komt, werd door schilders als een grote uitdaging gezien. Als een kunstenaar dit overtuigend kon afbeelden, gaf dit blijk van grote kwaliteiten. *'Keers-lichten als dinghen niet seer commune Vallen moeyelijck constch om maken.'*⁸³ Jan ter Borch heeft meerdere voorstellingen geschilderd waarin kunstlicht is afgebeeld, Zijn hierboven vermelde schilderij *De Tekenles* is hiervan een voorbeeld. Aan de leerlingen die bij kaarslicht werken kan de symbolische betekenis worden gegeven van de hard werkende kunstenaar die 's nachts doorwerkt om overdag geen tijd te verliezen.⁸⁴ De kunstenaar die bij kaarslicht werk werd als vlijtig en deugdzaam gezien, zoals onder andere blijkt uit een kunstenaarsbiografie van Houbraken die zijn meester Drillenburg prijst omdat hij zelfs *'... des Winters s'avonds by de kaars kleene landschapjes in 't graauw ... schilderde.'*⁸⁵ Daarnaast wordt het schrijven en tekenen bij kunstlicht vanaf de zestiende eeuw beschouwd als een typische bezigheid van de academicus.⁸⁶ De nacht was de tijd voor concentratie en de oefening van de geest.⁸⁷ In Ripa wordt in de allegorie van *'Oefening in de Konsten'*, oftewel *'Studio'* ook uitdrukkelijk het kunstlicht genoemd. *'Een longhelingh bleeck van aengesicht, zeedighlijck gekleet, sittende: Hy sal mette slincker hand een open boeck houden, alwaer hy met groot opmercken in siet, hebbende in de rechter hand een schrijffpenne, en ter sijden hem een ontsteken Lampe, en een Haene.'*⁸⁸ Deze beschrijving doet denken aan de voorstellingen van individuele kunstenaarsleerlingen zoals die in dit subthema zijn behandeld.

Tenslotte zou de manier van voorstellen van de kunstenaarsleerling die doet denken aan een portret als subthema kunnen worden genoemd. Jacob van Oost de Jongere, bijvoorbeeld, heeft het thema van de individuele kunstenaarsleerling op deze bijzondere manier afgebeeld (afb. 2.23). Hoewel er drie leerlingen zijn afgebeeld, treedt één van hen prominent op de voorgrond. Deze leerling kijkt naar de toeschouwer en laat trots zijn tekening van de sculptuur op de tafel vóór hem zien. Deze manier van afbeelden doet denken aan het schilderij van de Italiaan Gain Francesco Carot uit circa 1515 (afb. 2.24). In dit schilderij is ook een jongen te zien die een tekening aan de toeschouwer laat zien. Maar hier is het een kinderlijke tekening waarop rechtsboven een verbetering te zien is, waar-

⁸¹ Robinson 1974 (zie noot 79), p. 21.

⁸² Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts: ikonographische und koloristische Aspekte*, Petersberg, 2003 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 17), p. 11.

⁸³ Van Mander 1604 (zie noot 15), fol. 31v; Neumeister 2003 (zie noot 82), p. 11.

⁸⁴ Kleinert 2006 (zie noot 23), p. 110, noot 142.

⁸⁵ *'Om nu weder tot myn meester W.V. Drillenburg te komen, moet ik tot zyn lof zeggen, dat hy doorgaans neerstig was, en zelf des Winters s'avonds by de kaars kleene landschapjes in 't graauw ... schilderde.'* Houbraken, 1753² (zie noot 51), pp. 149-150.

⁸⁶ Kwakkelstein 1998 (zie noot 46), p. 54.

⁸⁷ Neumeister 2003 (zie noot 82), p. 315.

⁸⁸ Cesare Ripa, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, vertaald door Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam, 1644, p. 358.

schijnlijk van de leermeester.⁸⁹ Verschillend met de andere individuele leerling-voorstellingen is dat de leerling op het moment van afbeelden niet aan het werk is, maar het eindresultaat laat zien. De concentratie waarmee de leerlingen op de andere individuele leerling-voorstellingen aan het werk zijn, is in deze voorstellingen niet aanwezig. De voorstellingen van Van Oost en Caroto lijken eerder op een portret. Zoals al opgemerkt, zou het schilderij van Metsu waarop hij mogelijk zijn vrouw heeft afgebeeld ook in deze categorie kunnen worden ingedeeld.



Afbeelding 2.16
Pieter Codde, *De jonge tekenaar*, ca. 1630, Olieverf op paneel, 28 x 36,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel



Afbeelding 2.17
Michael Sweerts, *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius*, ca. 1660, Olieverf op doek, 49,5 x 40,6 cm, The Minneapolis Institute of Arts



Afbeelding 2.18
Gabriël Metsu, *Jonge tekenende vrouw*, ca. 1655-1660
Olieverf op paneel, 36,3 x 30,7 cm, National Gallery, Londen



Afbeelding 2.19
Gabriël Metsu, *Vrouwelijke kunstenaars (Le Corset rouge)*, ca. 1661-1664, Olieverf op paneel, 28,6 x 24,1 cm, Pivé collectie

⁸⁹ Laurie Rubin, 'First draft artistry: Children's drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', *Children of Mercury*, uitgave bij tent. Providence (Bell Gallery), 1984p. 17-19; Shelley Esaak, *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, *Traveling exhibition*, website: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/renaissance_faces/vett_ngl_08_09.htm (14 juni 2011).



Afbeelding 2.20
Jan Steen, *Leerling bij kaarslicht*, ca. 1665,
Olieverf op paneel, 23,5 x 20,5 cm,
Stedelijk Museum 'de Lakenhal', Leiden



Afbeelding 2.21
Omgeving van Gerard Dou, *Een tekenende jongen in zijn atelier*, 1628-1675, Olieverf op doek, Particuliere collectie



Afbeelding 2.22
Jan ter Borch, *Jongen tekent naar beelden bij kunstlicht*, 1634,
Olieverf op doek, 95 x 125 cm, Collectie C.D.F.P. Brocklehurst,
Macclesfield



Afbeelding 2.23
Jacob van Oost de Jongere, *Het Schildersatelier*, 1666
Olieverf op doek, 111,5 x 150,5 cm, Groeningemuseum, Brugge



Afbeelding 2.24
Gian Francesco Caroto, *Portret van een jongen met een tekening*, ca. 1520, Olieverf op doek, 37 x 29 cm,
Museo del Castelvecchio, Verona

2.2.2 Algemene betekenis en mogelijke verklaring van de populariteit van de leerlingvoorstellingen

Misschien zijn de voorstellingen van de individuele kunstenaarsleerlingen wel pure genretaferelen zonder diepere betekenis. Maar mogelijk is ook dat de populariteit van dit soort voorstellingen in de zeventiende-eeuwse Nederlanden in verband kan worden gebracht met de toegenomen maatschappelijke belangstelling voor de kunstenaar en zijn opleiding. Hoewel academies, zoals die in Italië en Frankrijk sinds de zestiende eeuw al opgericht werden, in de Nederlanden pas in de negentiende eeuw echt hun intreden deden, zijn hier in de zeventiende eeuw toch al veranderingen in de kunstopleiding waar te nemen. In de Nederlanden raakte men dankzij de reizen naar Italië bekend met de Italiaanse academies en er ontstonden voor het eerst tekenscholen. Ook werd in de zeventiende eeuw veel over de opleiding van de kunstenaar geschreven, bijvoorbeeld door Van Mander, Goeree en Van de Passe.⁹⁰ Uit hun werken blijkt dat de tekenkunst in de zeventiende eeuw als een zeer belangrijk onderdeel van de kunstopleiding werd gezien. Zoals eerder beschreven, werd de tekenkunst beschouwd als de grondslag van alle beeldende kunsten. Een mogelijke algemene betekenis die aan de tekenende leerlingen in de schilderkunst is te geven, is het tot uiting brengen van het belang van de tekenkunst in de kunstopleiding.⁹¹ Het afbeelden van jonge, tekenende leerlingen kan dan ook een verwijzing zijn naar het begin van de beeldende kunst.

Bij de behandeling van het subthema van de leerlingvoorstellingen bij kunstlicht werd de morele betekenis van de hard werkende leerling al genoemd. Ook zonder kunstlicht zouden de leerlingvoorstellingen kunnen worden uitgelegd als een verbeelding van de deugdzame, gedisciplineerde jongeling die ijverig bezig is met zijn opleiding. Kunstenaarsleerlingen zijn in de zeventiende eeuw vaker als deugdzame kinderen afgebeeld. Dit is bijvoorbeeld het geval in een allegorie van Adriaen van der Werff (afb. 2.25). In *Spelende kinderen voor een Herculesgroep* dienen de kunstenaarsleerlingen op de achtergrond als het goede voorbeeld voor de spelende kinderen op de voorgrond. Ze hebben hun tekenmap en studieobjecten weggelegd om te spelen. Het beeld waaronder de leerlingen staan verbeeld Hercules die Cacus verslaat. Dit beeld staat waarschijnlijk symbool voor de deugd die de ondeugd overwint.⁹² Ook in het schilderij van Codde (afb.2.16) is een beeld van Hercules die Cacus verslaat afgebeeld.⁹³ De deugd in combinatie met een kunstenaarsleerling is ook te zien in het titelblad voor *De pictura veterum* van Franciscus Junius (afb. 2.26). Op de grond zitten jongens te spelen. Één van hen wordt van het spel weggehaald en op de trappen gewezen waar kunstonderwijs plaatsvindt.

Het is mogelijk dat de individuele kunstenaarsleerlingen ook de betekenis van de deugdzame jongeling hebben, maar dan met een andere iconografie. De individuele leerlingen die naar beelden aan het tekenen zijn, verwijzen zelfs in tweeërlei opzicht naar 'het goede voorbeeld'. Zelf zijn zij door hun geconcentreerde aandacht al een goed voorbeeld, maar een goed voorbeeld is ook het studieobject waarnaar zij tekenen. De voorstellingen doen denken aan spreekwoorden zoals 'Een goed voorbeeld doet goed volgen' en 'Oefening baart kunst'.

⁹⁰ Karel Van Mander 1604 (zie noot 15); Willem Goeree 1668 (zie noot 28); Crispijn van de Passe, *'t Licht der teken en schilderkunst*, 1643.

⁹¹ Cornelis 2001 (zie noot) 8, p. 28.

⁹² De Jongh, 1976 (zie noot 77), p. 73; Peter Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, uitgave bij tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 1989, p. 136; *Alte Pinakothek*, website: <<http://www.pinakothek.de/en/adriaen-van-der-werff/children-playing-statue-hercules>> (10 juni 2011).

⁹³ Dit beeld is geïdentificeerd naar aanleiding van een beschrijving van het schilderij *Gesprek over de kunst*, waarin Pieter Codde ditzelfde sculptuur heeft afgebeeld. De Jongh 1976 (zie noot 77), p. 73.



Afbeelding 2.25

Adriaen van der Werff, *Spelende kinderen voor een Herculesgroep*, 1687, Olieverf op paneel, 46,7 x 34,9 cm, Alte Pinakothek, München



Afbeelding 2.26

Titelprint bij Francisus Junius' *De pictura veterum*
Joseph Mulder, naar ontwerp van Adriaen van de Werff, 1694
Prent, 341 cm x 230 mm

Mogelijk kan derhalve voor de algemene betekenis van het thema van de kunstenaarsleerling ook een verband worden gelegd met de toenemende belangstelling voor de opvoeding van kinderen in het algemeen in de zeventiende-eeuwse Nederlanden. Men was van mening dat de opvoeding van kinderen niet alleen de taak van de ouders, was, maar ook van de samenleving. In deze eeuw kwam het voor het eerst in de Nederlanden voor, dat aan een ieder, in elke bevolkingslaag, onderwijs werd aangeboden. In deze periode ontstond, behalve de kunstwerken met de kunstenaarsleerling als thema, een groot aantal andere kunstwerken met onderwijs of opvoeding als thema. Veel van deze kunstwerken hadden een didactische bedoeling.⁹⁴ Een vroeg voorbeeld is geschilderd door Jacob de Gheyn II (afb. 2.27). Op de muur staat in Griekse letters, *het doel van goed onderwijs is deugd*.⁹⁵ Hieruit blijkt dat men van mening was dat een goede opvoeding kon leiden tot het zijn van een goed (volwassen) mens. Een ander voorbeeld is een tekening van De Gheyn (afb. 2.28). Volgens Hessel Miedema zijn hierin de drie klassieke bouwstenen voor een goede opvoeding, natuurlijke aanleg (natura), onderwijs (ars) en oefening (usus), te herkennen.⁹⁶ Als deze gedacht toegepast wordt op de voorstellingen van de individuele kunstenaarsleerling die geconcentreerd aan het werk is, zou kunnen worden gezegd dat daarmee de oefening (usus) wordt verbeeld.

⁹⁴ Mary Frances Durantini, *The Child in seventeenth-century Dutch painting*, Michigan, 1983, p. 93.

⁹⁵ Artnet, website: <<http://www.artnet.fr/artwork/425958372/94842/jacques-de-gheyn-ii-a-schoolmaster-with-two-pupils.html>> (2 juni 2011).

⁹⁶ Miedema 1989 (zie noot 2), p. 7.



Afbeelding 2.27

Jacob de Gheyn II, *Een leraar met twee leerlingen*, 1620, Olieverf op doek, 55,5 x 69 cm, Privé collectie, Duitsland



Afbeelding 2.28

Jacob de Gheyn II, *Vrouw met jongetje bij een tafel*, ca. 1600, Pen, gewassen, bruine inkt, Staatliche Museen, Berlin.

2.3 Conclusie

De kunstenaarsleerling wordt in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilder- en prentkunst op verschillende manieren afgebeeld. Hij vindt zijn oorsprong in de zestiende-eeuwse ateliervoorstellingen. In de zeventiende eeuw wordt de leerling samen met de meester in tekenlessen, in groepen in tekenscholen en als op zichzelf staand individu afgebeeld. Als de afbeeldingen vergeleken worden met de historische gegevens die in hoofdstuk 1 besproken zijn, valt het volgende op. Het komt vaak voor dat de leerlingen rijke kleding dragen. In die gevallen zullen we wel te maken hebben met kinderen van rijke ouders die tekenles kregen in het kader van hun algemene opvoeding. Dit is bij de afgebeelde meisjes en bij sommige jongens het geval. In het algemeen dragen de jongens kleren waarvan moeilijk kan worden gezegd of die horen bij een kind van rijke ouders of bij de eigenlijke kunstenaarsleerling die in het atelier van de meester zijn opleiding genoot. Echte schilderskleding zoals de tabbard wordt, behalve in de prent van Van de Bray niet afgebeeld. Van de vele werkzaamheden die een leerling in het atelier moet verrichten, wordt voornamelijk het tekenen afgebeeld. De studieobjecten die worden afgebeeld, blijven, met uitzondering van het schilderij van Vaillant waarop naar een schilderij wordt getekend, beperkt tot tekeningen, prenten en gipsmodellen. De gipsmodellen hebben meestal een plaats in de voorstelling. Zij zijn het studieobject dat de leerling bestudeert of waarnaar hij tekent. De gipsmodellen zijn kopieën van werken uit de klassieke oudheid of van werken van meer recente meesters.

De voorstellingen waarin de leerlingen een belangrijke rol spelen en waarin zij niet zijn afgebeeld als één van de vele onderdelen van een atelier, dateren bijna alle uit de periode van 1650-1670. Enkel de prent van Van de Passe, de twee schilderijen van Jan ter Borch en van Pieter Codde komen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Omdat de leerling-voorstellingen kort na elkaar of tegelijkertijd zijn ontstaan kan moeilijk een ontwikkeling worden herkend. Dit is extra moeilijk omdat het moment van ontstaan en de vervaardiger van sommige schilderijen niet met zekerheid bekend is.

Één specifieke uitleg kan aan de voorstellingen met de individuele kunstenaarsleerling als onderwerp niet gegeven worden. Er zou in de voorstellingen een verwijzing naar deugd en oefening kunnen worden herkend. De reden van de populariteit van de kunstenaarsleerling kan mogelijk wel verklaard

worden. Niet uit te sluiten is dat er een verband bestaat met de toegenomen maatschappelijk waardering van de kunstenaar en de toegenomen belangstelling voor de opvoeding van kinderen in het algemeen. Beide ontwikkelingen deden zich in de zeventiende-eeuwse Nederlanden tegelijkertijd voor. Daarbij komt dat ook speciale aandacht uitging naar de opleiding van de kunstenaar.

3. Wallerant Vaillant

Over Wallerant Vaillant is nog maar weinig literatuur verschenen. Houbraken vermeldt als eerste zijn biografie in *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* uit het begin van de achttiende eeuw.⁹⁷ Een groot deel van zijn leven dat hierin wordt beschreven, wordt ook in latere levensbeschrijvingen van Vaillant beschreven. Dit is ook het geval bij de levensbeschrijving van Johannes Immerzeel uit de negentiende eeuw.⁹⁸ Christiaan Kramm neemt Immerzeel als basis voor zijn beschrijving en geeft meer gedetailleerde informatie over het leven van Vaillant.⁹⁹ Hij probeert door middel van het overnemen van een eerder gepubliceerd artikel van de hand van een bloedverwant van Wallerant, de heer J.P. Vaillant, de familiegegevens van Vaillant te verhelderen. Bijzonder is dat J.P. Vaillant meldt dat hij een overlidenspenning in bezit heeft die vervaardigd werd naar aanleiding van de begrafenis van Vaillant. Deze penning beschrijft hij uitvoerig.

Van het werk van Vaillant is tot op de dag van vandaag (nog) geen volledige catalogus gemaakt.¹⁰⁰ Het werk van Joseph Eduard Wessely, *Wallerant Vaillant, Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter* uit 1865 kwam hierbij voor het eerst nog het dichtst in de buurt.¹⁰¹ Maar, zoals al uit de titel blijkt, worden enkel gravures en mezzotinten behandeld. In het werk worden 180 prenten beschreven die volgens Wessely door Vaillant vervaardigd zijn. In hetzelfde jaar waarin deze catalogus uitgegeven werd, kwam er een reactie op dit boek. De Nederlandse Martin VerLoren van Themaat geeft in *Le catalogue de M. Wessely sur l'oeuvre de Wallerant Vaillant, Annoté et amplifié* nog een aantal aanmerkingen en toevoegingen op het werk van Wessely.¹⁰² Hij noemt een tiental nieuwe schetsen die volgens hem ook aan Vaillant toegeschreven moeten worden. Daarnaast geeft hij verbeteringen op een aantal beschrijvingen van Wessely. De opmerkingen van VerLoren van Themaat en anderen heeft Wessely verwerkt in de tweede druk van dit werk. In deze tweede druk is het aantal beschreven prenten opgelopen tot 280.¹⁰³

In het begin van de twintigste eeuw heeft Maurice Vandalle twee artikelen aan Vaillant en zijn familie gewijd. De basis voor deze artikelen wordt gevormd door een uitvoerig genealogisch onderzoek dat hij in de archieven van kerken in Lille en Amsterdam heeft gedaan. In het eerste artikel *Les Frères Vaillant, Artistes Lillois du XVII Siècle* publiceert hij voor het eerst een nauwkeurige stamboom van de familie Vaillant.¹⁰⁴ In zijn tweede artikel *Portraits de famille gravés en manière noir par Wallerant Vaillant* bespreekt Vandalle de 25 familieportretten en probeert de afgebeelde figuren te identifice-

⁹⁷ Arnold 1753² (zie noot 51), p. 101-104.

⁹⁸ Johannes Immerzeel, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam, 1842-1843, pp. 152-153.

⁹⁹ Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd. Gebroeders Diederichs*, Amsterdam 1857-1864, pp. 1667-1669.

¹⁰⁰ Zie ook: ; Antony Griffiths, 'London. Wallerant Vaillant', *The Burlington Magazine* 940 (1981) nr. 123, p. 431.

¹⁰¹ Wessely, Joseph Eduard, *Wallerant Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter*, Wien 1865.

¹⁰² M. VerLoren van Themaat, *Le catalogue de M. Wessely sur l'oeuvre de Wallerant Vaillant, Annoté et amplifié*, Utrecht 1865.

¹⁰³ Wessely, Joseph Eduard, *Wallerant Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter*, Wien 1881.

¹⁰⁴ Maurice Vandalle, 'Les frères Vaillant. Artistes Lillois du XVIIe siècle', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 7 (1937), pp. 341-357.

ren.¹⁰⁵ In 1987 wordt in het eenendertigste deel van *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts* door Ger Luijten uitgebreid aandacht besteed aan de mezzotinten van Vaillant.¹⁰⁶ In dit werk is de inventarisatie van Wessely en Nagler als uitgangspunt genomen voor de behandelde schetsen en mezzotinten van Wallerant. Het vinden van de afbeeldingen bij de beschrijvingen is zeer nuttig voor het verkrijgen van een beter inzicht in het werk van Vaillant.¹⁰⁷

Nadine Rogeaux heeft in het begin van deze eeuw twee artikelen geschreven over Vaillant. In het eerste artikel merkt ze op dat Vaillant na zijn dood gedurende drie eeuwen min of meer is vergeten en dat hij eigenlijk pas door het hiervóór genoemde werk van Ger Luijten uit 1987 enigszins aan de vergetelheid is onttrokken. Met de beide artikelen probeert Rogeaux het werk van Vaillant opnieuw bij een breder publiek onder de aandacht te brengen. De beide aspecten van zijn kunstenaarschap worden door haar duidelijk onderscheiden en in de beide artikelen afzonderlijk behandeld. Het eerst artikel, *Wallerant Vaillant (1623-1677), premier spécialiste de la gravure en manière noire*,¹⁰⁸ handelt over zijn mezzotinten en het tweede artikel, *Wallerant Vaillant (1623-1677), portaitiste hollandais* is aan zijn schilderkunst gewijd.¹⁰⁹

3.1 Het leven van Vaillant

Vaillant werd in mei 1623 geboren in Rijsel, dat toen in de Zuidelijke Nederlanden lag, maar dat tegenwoordig in Frankrijk ligt en vooral bekend is onder de Franse naam Lille. Zijn vader was een textielkoopman en kreeg uit twee huwelijken elf kinderen. Vijf zoons hiervan, Wallerant, Jaen, Bernard, Jacques en André kozen het kunstenaarsvak. Wallerant was de oudste en groeide uit tot de bekendste kunstenaar van de vijf.¹¹⁰ Zijn vier broers hebben uiteindelijk het kunstenaarsvak van hem geleerd.¹¹¹ Voor zijn eigen kunstonderwijs reisde Vaillant naar Antwerpen dat in het begin van de zeventiende eeuw nog een belangrijk kunstcentrum was. Bekend is dat hij hier rond zijn veertiende levensjaar leerling was van Erasmus Quellinus II (1607-1678).¹¹² Rond 1643 verhuist de familie Vaillant naar Amsterdam. De reden voor deze verhuizing kan worden gezocht in religieuze en economische motieven. De familie Vaillant was protestant en in die tijd was de Republiek van de Nederlanden een belangrijke toevluchtsoord voor protestanten, die in Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden om hun geloof werden vervolgd. Ook was Amsterdam toen het belangrijkste economische centrum in Europa en zakelijke motieven zullen bij de verhuizing naar Amsterdam dan ook zeker hebben meegeïmagineerd. Dat het de familie Vaillant ook na hun verhuizing economisch voor de wind ging, blijkt uit het

¹⁰⁵ Maurice Vandalle, 'Portraits de famille gravés en manière noir par Wallerant Vaillant', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 8 (1943) nr. 2/3, pp. 167-173.

¹⁰⁶ Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31).

¹⁰⁷ Luijten 1987 (zie noot 106), pp. 5, 59-132.

¹⁰⁸ Nadine Rogeaux, 'Wallerant Vaillant (1623-1677), premier spécialiste de la gravure en manière noire', *Nouvelle de l'estampse* 177 (2001), pp. 19-31.

¹⁰⁹ Nadine Rogeaux, 'Wallerant Vaillant (1623-1677). Portraitiste hollandais', *Revue de Nord. Histoire de la France, Belgique, Pays-Bas* 84 (2002), p. 25-49.

¹¹⁰ Jean Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leur différentes manières* (deel 4), Paris 1754, pp. 330-332, 386, 380, 405, 424.

¹¹¹ *Rkdartists*, zie website: < [http://www.rkd.nl/rkddb/\(ldfx3553vdfnim5vtkhkf55\)/detail.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(ldfx3553vdfnim5vtkhkf55)/detail.aspx) > (18 juli 2010).

¹¹² Celine Julhiet-Charvet, e.a., *Lille, chefs-d'oeuvre d'un grand musée européen*, tent.cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1995, p. 95. Hier wordt 17 september 1639 genoemd als startdatum voor Wallerants opleiding bij Quellines; Emmanuel Benezit, *Dictionary of artists* (deel 13), Paris 2006, p. 1406, Hier wordt het jaartal 1637 genoemd. Dit jaartal wordt ook genoemd in Vandalle 1937 (zie noot 104), p. 347, maar Vandalle is van mening dat deze jaartal niet kan kloppen omdat dit te jong is om leerling te zijn.

feit dat zij zich in Amsterdam vestigden aan de Fluweelen burghwal (tegenwoordig een gedeelte van de Oudezijds Voorburghwal). Dit was het gedeelte van de stad waarin destijds de beter gesitueerden woonden.¹¹³ Op grond hiervan kan worden aangenomen dat Vaillant en zijn familie vanaf het moment dat ze in Amsterdam arriveerden waarschijnlijk al in of tussen de betere kringen verkeerden. Voor Vaillant is dit tot zijn dood zo gebleven. Vanuit zijn huis aan de Fluweelen Burghwal is hij uiteindelijk ook begraven.¹¹⁴

Bekend is dat Vaillant vanaf 1647 als lid van de Sint Lucasgilde van Middelburg staat geregistreerd. De reden van deze inschrijving in Middelburg is niet bekend. Waarschijnlijk is dat hij ook in Amsterdam in het schildersgilde was ingeschreven, maar bewijs daarvoor bestaat niet omdat de archieven van dat gilde uit die tijd niet zijn overgeleverd.¹¹⁵

Om te kunnen inspelen op de groeiende kunstmarkt en de verschillende behoeftes van de kopers in de zeventiende eeuw specialiseerden veel kunstenaars zich.¹¹⁶ Waarschijnlijk vanwege de grote vraag naar portretten die in de zeventiende eeuw in Europa bestond, specialiseerde Vaillant zich als portretschilder.¹¹⁷ Op zoek naar de betere opdrachtgevers bezochten portretschilders vaak internationale congressen waar staatshoofden en hun gevolg bijeen kwamen. Zo ook Vaillant die in 1658 naar Frankfurt am Main reisde om daar de kroning van Leopold I tot koning van het Heilige Roomse Rijk bij te wonen.¹¹⁸ Dit was een belangrijke stap in zijn kunstenaarscarrière. Hij heeft portrettekeningen mogen maken van diverse leden van de aldaar aanwezige adel zoals van de hertog van Orleans (afb. 3.1).¹¹⁹ Een andere invloedrijke gebeurtenis tijdens zijn verblijf in Frankfurt was Vaillants kennismaking met Prins Rupert van de Paltz. Deze prins, die ook hertog van Cumberland was, liet hem kennis maken met de toen kort daarvoor uitgevonden techniek van de schraapkunst, ook wel mezzotint genoemd.¹²⁰ Bij deze diepdrucktechniek worden verschillen in gladheid op een eerst ruw gemaakte koperplaat aangebracht. Aan de gladdere delen hecht minder inkt, waardoor op die plekken van de afbeelding een lichtere kleur op het papier achterblijft.¹²¹ Door de mogelijkheid van het aanbrengen van veel verschillende grijstinten is de schraaptechniek uitermate geschikt voor het reproduceren van schilderijen. De verschillende kleurschakeringen van een schilderij kunnen door middel van deze techniek goed worden weergegeven.¹²² Vaillant heeft waarschijnlijk enige tijd als assistent van Rupert van de Paltz gewerkt.¹²³ Pas een aantal jaren later ontwikkelde Vaillant zich tot de eerste profes-

¹¹³ *Amsterdam Oude stad*, Website: <<http://www.amsterdamoudestad.nl/bezienswaardigheden/huis-aan-de-drie-grachten>> (3 maart 2011).

¹¹⁴ A.D. de Vries, 'De schilderkunst op de historische tentoonstelling te Amsterdam', *De Gids*, Amsterdam, 1876, p. 108.

¹¹⁵ Rogeaux 2002 (zie noot 109), p. 31 noot 20.

¹¹⁶ Philippe Roberts-Jones, Carine Dechaux, *Geschiedenis van de schilderkunst in België van de veertiende eeuw tot vandaag. Vanaf de eerste meesters van de oude Zuidelijke Nederlanden en het prinsdom Luik tot de hedendaagse kunstenaars*, Brussel 1995, p. 169; Cornelis 2001 (zie noot 8), pp. 7-9.

¹¹⁷ Wilhelm Martin, *Hollandse schilderkunst in de 17^e eeuw. Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, Amsterdam 1936³ (1936), p. 445.

¹¹⁸ Martin 1936³ (zie noot 117), p. 445.

¹¹⁹ Houbraken 1753² (zie noot 51) pp. 1020-104; Wessely 1865 (zie noot 101), p. 4.

¹²⁰ Wessely 1865 (zie noot 101), p. 5.

¹²¹ Kiers e.a., *De glorie van d Gouden Eeuw. Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw. Tekeningen en prenten*, Amsterdam, 2000, p. 117.

¹²² Kiers 2000 (zie noot 121), p. 117.

¹²³ 'The early mezzotint' van de website *National portrait gallery*; <<http://www.npg.org.uk/research/programmes/early-history-of-mezzotint/the-early-mezzotint.php>> (3 september 2010), Wessely 1865 (zie noot 101), p. 5.

sionele mezzotint-kunstenaar. Voordien reisde Vaillant eerst met de hertog Antoine III de Gramont mee naar Parijs, waar hij tussen 1658 en 1665 verbleef. In 1665 keert Vaillant terug naar Amsterdam waar hij zich toelegde op twee specialiteiten: het schilderen van portretten en het vervaardigen van mezzotinten. Ook wordt gemeld dat hij hofschilder van Willem Friso, stadhouder van Friesland is geweest. In 1675 heeft hij nog contributie betaald aan het Middelburgse schildersgilde. Hij overleed op 28 augustus 1677. Op 2 september werd hij in de Waalse kerk van Amsterdam begraven. Ter gelegenheid hiervan is een herdenkingspenning uitgegeven. Dit getuigt van een buitengewone bekendheid die hij tijdens zijn leven als kunstenaar moet hebben verworven.¹²⁴

3.2 Het oeuvre van Vaillant

Het werk van Vaillant kan in drie periodes worden onderverdeeld. De eerste periode loopt tot zijn verblijf in Frankfurt in 1658. Zijn meest productieve periode als kunstenaar begint met zijn terugkeer in Amsterdam in 1665. De periode vanaf zijn verblijf in Frankfurt en zijn terugkeer naar Amsterdam kan als tussenperiode worden beschouwd.

De eerste periode begint in de het midden van de jaren veertig in de zeventiende eeuw. In deze periode maakt Vaillant al portrettekeningen. Hij speelde samen met zijn broer Bernard een belangrijke rol in de ontwikkeling van het pastelportret. Ze maakten pasteltekeningen in een groter formaat dan hun voorgangers deden en maakten meer gebruik van de kleuren.¹²⁵ De stijl van deze portretten worden tot een uit Frankrijk overgenomen stijl gerekend, waar de ingekleurde portrettekeningen al vanaf de zestiende eeuw een populaire kunstvorm waren.¹²⁶ In deze periode heeft Vaillant ook schilderijen vervaardigd. Het betreft hier voornamelijk portretten. Één van zijn bekendere portretten, dat van Jan Six, is in deze vroege periode geschilderd (afb. 3.2). Vaillant heeft Six op een serieuze, statige manier afgebeeld zoals hij dit in al zijn portretten deed.¹²⁷ Vaillants schilderijen die geen portret zijn, dateren over het algemeen ook uit de eerste periode. Dit zijn stillevens in de vorm van jachtstilleven en een trompe-l'oeil van brieven en schrijfbenodigdheden (afb. 3.3). De schilderijen met kunstenaarsleerlingen die gedateerd zijn, lijken ook in deze eerste periode geplaatst te moeten worden.

In de tussen periode waarin Vaillant in Duitsland en Frankrijk verbleef, heeft hij voor zover bekend, alleen portretten getekend. Zijn opdrachtgevers waren toen hooggeplaatste heren aan het hof van de Franse koning, zoals koning Lodewijk XIV en leden van zijn familie.¹²⁸

Na zijn terugkeer in Amsterdam richt Vaillant zich naast het schilderen van portretten voornamelijk op het vervaardigen van mezzotinten. Vaillant heeft in zijn leven meer dan tweehonderd prenten door middel van deze techniek vervaardigd. In een aantal gevallen betreft het reproducties van schilderijen van eigen hand, maar het grootste gedeelte betreft kunstwerken van andere eigentijdse kunstenaars. Inspelend op de behoefte die ook in Noord Europa ontstond om werken uit de Italiaanse Renaissance te kunnen verspreiden maakte hij ook daarvan een groot aantal mezzotinten. Zijn prenten zijn tot in de achttiende eeuw veelvuldig gekopieerd. Sommige van Vaillant's mezzotinten zijn

¹²⁴Kramm 1857-1864 (zie noot 99), pp. 1167-1668.

¹²⁵ Neil Jeffares, *Dictionary of Pastillists befor 1800, Online edition*, website: <<http://www.pastellists.com/Articles/VaillantW.pdf>> (28 januari 2011).

¹²⁶ Jan Baptist Bedaux, Nobert Middelkoop, *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd: 1600-1800*, ten.cat. Amsterdam (Amsterdam Historische Museum), 2002, pp. 39, 129.

¹²⁷ Bedaux, Middelkoop 2002 (zie noot 126), p. 130.

¹²⁸ Houbraken 1976 (zie noot 51), pp. 102-103.

portretten, maar hoofdzakelijk zijn het religieuze en mythologische afbeeldingen en genrevoorstellingen.¹²⁹

Van de schilderkunst van Vaillant zijn uit zijn latere periode voornamelijk portretten bekend. Het zijn vooral portretten van regenten en andere leden van de gegoede burgerij uit het Amsterdam van die tijd. Leden van de families Bicker, van Loon, De Graeff en Godin behoorden tot zijn opdrachtgevers. Het portretteren van dit soort rijke personen zorgde in financieel opzicht voor een goed inkomen.¹³⁰



Afbeelding 3.1
Wallerant Vaillant, *Portret van Philippe hertog van Orléans*, 1658, tekening met bruin, wit en zwart krijt op blauwgrijs papier, 575 x 458 mm, plaats onbekend



Afbeelding 3.2
Wallerant Vaillant, *Portret van Jan Six*, 1649, Olieverf op doek, particuliere collectie Six, Amsterdam



Afbeelding 3.3
Wallerant Vaillant, *Trompe l'Oeil, Bord met letters*, 1658, Olieverf op papier op doek, Gemeldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

3.3 Conclusie

Vaillant lijkt tijdens zijn leven een grote bekendheid en goede reputatie gehad te hebben. Zijn woonplaats op de Fluweelen Burghwal, het grote aantal portretten die Vaillant gemaakt heeft van rijke burgers en de vervaardiging van een gedenkpenning bij zijn begrafenis zijn daarvan een aanwijzing. Opmerkelijk is dan ook dat Vaillant in onze tijd relatief onbekend is. Hij is vandaag de dag vrijwel alleen bekend een mezzotint-maker. Rogeaux heeft in de literatuur als enige zijn schilderkunst uitgebreid behandeld, echter dit blijft beperkt tot zijn portretten. Rogeaux noemt weliswaar kort de kunstenaarsleerlingen die Vaillant geschilderd heeft, maar zij gaat hier verder niet op in.¹³¹ Aan Vaillants voorstellingen van kunstenaarsleerlingen zal in het volgende hoofdstuk aandacht besteed worden.

¹²⁹ Julhiet-Charvet 1995 (zie noot 112), p. 95; Griffiths 1981 (zie noot 100), p. 431.

¹³⁰ Rogeaux 2002 (zie noot 109), p. 34.

¹³¹ Rogeaux 2002 (zie noot 109), p. 29.

4. De kunstenaarsleerlingen van Wallerant Vaillant

De kunstwerken met kunstenaarsleerlingen die aan Vaillant worden toegeschreven, zijn allen uitgebreid beschreven in de bijlage. In dit hoofdstuk zullen deze kunstwerken behandeld worden in het licht van de in hoofdstuk 2 beschreven beeldtraditie van de kunstenaarsleerling. Daarnaast zal worden ingegaan op de plaats die de leerling-voorstellingen binnen het totale oeuvre van Vaillant innemen.

Wallerant Vaillant heeft meerdere schilderijen van kunstenaarsleerlingen gemaakt en heeft op dit gebied zelfs een bepaalde reputatie gekregen.¹³² Om die reden zijn voorheen verschillende schilderijen met dit thema aan hem toegeschreven die nu aan anderen toegeschreven worden. Dit is bijvoorbeeld het geval met de schilderijen die nu op naam staan van Sweerts (afb. 2.17) en Codde (afb. 2.16). Zij worden op grond van stilistisch onderzoek aan deze kunstenaars toegekend. Van de zes schilderijen die aan Vaillant worden toegeschreven, zijn er drie met zijn naam gesigneerd. Deze schilderijen bevinden zich respectievelijk in Brodie Castle in het Schotse Forres (Bijlage 1), het Bonnefantenmuseum te Maastricht (Bijlage 2) en het Musée des Beaux Arts te Lille (Bijlage 3). Bij de andere schilderijen ontbreekt een signering, maar ze worden toch om verschillende redenen aan Vaillant toegeschreven. Het schilderij in Antwerpen (Bijlage) is hierbij een apart geval, aangezien er nog twee andere versies van het schilderij zijn, één in Parijs en de andere in Londen. De versie in Londen wordt gezien als een kopie naar het schilderij in Parijs. In Parijs wordt het schilderij echter toegeschreven aan Jan Lievens.

Naast schilderijen heeft Vaillant ook een aantal mezzotinten met kunstenaarsleerling gemaakt. Hij heeft de schilderijen *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius* van Michael Sweerts (Bijlage 10) en *Jonge tekenende vrouw* van Gabriël Metsu (Bijlage 11) in mezzotint gereproduceerd. Bij de andere mezzotinten is het niet zeker wie de bedenker van de voorstelling is. Over het algemeen heeft Vaillant veel van zijn mezzotinten gesigneerd. Dit hoeft echter niet te betekenen dat hij ook daadwerkelijk de 'intentor' is van deze voorstellingen. Onder veel van zijn prenten waarvan Vaillant de voorstelling niet zelf heeft bedacht, heeft hij de bedenker van het kunstwerk vermeldt met de toevoeging *pinx.* (geschilderd door) of *inv.* (bedacht door). Dit heeft hij echter niet consequent gedaan.

Als de manier van afbeelden van Vaillant vergeleken wordt met de andere leerling-voorstellingen uit de beeldtraditie, moeten zijn schilderijen met kunstenaarsleerlingen geplaatst worden binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling. Hierbij zijn twee manieren van afbeelden van dit thema te onderscheiden. De eerste manier is vergelijkbaar met de schilderijen van Pieter Codde en Michale Sweerts, waar de individuele leerlingen afgebeeld zijn in combinatie met een studieobject terwijl ze geconcentreerd aan het werk zijn. De leerlingen in de voorstellingen van Vaillant tekenen voornamelijk naar gipsmodellen. Bij het schilderij dat zich in Antwerpen bevindt (Bijlage 5), is dit echter niet het geval. Er is een belangrijk verschil: de jongen tekent niet, maar bestudeert een boek. Hier wordt niet het praktische, maar het intellectuele aspect van de kunstopleiding tot uiting gebracht.

¹³² Zie ook: 'He is known primarily for his studio interiors showing apprentices learning to draw', Jane Turner, *The dictionary of art*, New York, 1996, p. 797.

Naast het natekenen en bestuderen van gipsmodellen heeft Vaillant ook een ander stadium van het kunstonderwijs afgebeeld, namelijk het natekenen van een tweedimensionale kunstwerk. De leerling in *De jonge kunstenaar* die zich in Londen bevindt, tekent naar een schilderij (Bijlage 6). De leerling is van de achterzijde afgebeeld en het studieobject is in zijn geheel zichtbaar waardoor het een belangrijke plaats in de voorstelling inneemt. Er zijn in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw en daarvoor geen andere voorbeelden bekend van een individuele leerling die naar een schilderij tekent.¹³³

De tweede manier waarop Vaillant kunstenaarsleerlingen heeft afbeeldt valt binnen het subthema van de portretvorm, waarvan het schilderij van Jacob van Oost (afb. 2.23) een voorbeeld is. Vaillant heeft deze portretvorm echter nog verder uitgewerkt dan Van Oost. In het schilderij in Boedapest (Bijlage 4) en in het schilderij *De jonge kunstenaar* dat mogelijk door Vaillant is gemaakt (Bijlage), is de leerling van zo dichtbij afgebeeld dat de omgeving van het atelier niet meer te zien is. Ook ontbreekt er een studieobject in de voorstelling. In 'de portretvorm', staat bij Vaillant enkel en alleen de afgebeelde persoon centraal.

Het plaatsen van Vaillants leerling-voorstellingen in de zeventiende-eeuwse beeldtraditie van de kunstenaarsleerling is moeilijk omdat er maar van één schilderij van Vaillant met zekerheid kan worden gezegd in welk jaar dat is gemaakt. Het betreft het schilderij uit Forres waarop het jaartal 1656 staat. Waarschijnlijk zijn de andere schilderijen met leerlinge-voorstellingen tussen 1656 en 1677 door Vaillant geschilderd. Deze periode komt overeen met de periode waarin over het algemeen leerling-voorstellingen door Nederlandse kunstenaars zijn gemaakt. Van *De Tekenles* en *Jongen tekent naar beelden bij kunstlicht* van Jan ter Borch (afb. 2.8, 2.22) *Een tekenschool* van Crispijn van de Passe (afb. 2.14) kan met zekerheid gezegd worden dat zij vóór de werken van Vaillant gemaakt zijn. Het onderwerp van beide voorstellingen komt echter niet overeen met de leerling-voorstellingen van Vaillant, aangezien zij het onderwijs door de meester als onderwerp hebben. De individuele leerling-voorstelling van Pieter Codde komt qua onderwerp wel overeen met de schilderijen van Vaillant. Dit schilderij zou eventuele als inspiratiebron gediend kunnen hebben voor Vaillants schilderijen met leerling-voorstellingen. Echter als aangenomen moet worden dat de versie in Parijs van *De jonge tekenaar* rond 1630 door Jan Lievens is vervaardigd, kan dit schilderij natuurlijk ook als inspiratiebron voor Vaillants kunstenaarsleerlingen gediend hebben.

De mezzotinten zijn waarschijnlijk allemaal na 1665 vervaardigd, aangezien Vaillant de productie van mezzotinten vanaf toen pas goed ter hand heeft genomen. Het reproduceren van een kunstwerk werd over het algemeen ingegeven door de populariteit van het werk. Ook Vaillant heeft zich waarschijnlijk laten leiden door de vraag die er naar een bepaald kunstwerk was.¹³⁴ Het feit dat Vaillant vijf mezzotinten met de kunstenaarsleerling als onderwerp vervaardigd heeft, kan dus wijzen op de grote populariteit van voorstellingen van een kunstenaarsleerling in de zeventiende-eeuwse Nederlanden.

De reden van het afbeelden van leerlingen-voorstellingen door Vaillant is moeilijk te verklaren als alleen gekeken wordt naar zijn oeuvre. Vaillant schilderde voornamelijk portretten. Deze zorgden waarschijnlijk financieel voor een goed inkomen. Daarnaast heeft hij een groot aantal reproducties

¹³³ Dit meldt Wilhelm Martin ook, Martin, 1905, (zie noot 31), p. 424.

¹³⁴ Gerdien Wuestman, *De Hollandse schildersschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Utrecht, 1998, p. 61.

met de mezzotint-techniek gemaakt. Zoals vermeld, heeft Vaillant waarschijnlijk reproducties gemaakt van voorstellingen die populair waren bij het koperspubliek. Binnen het oeuvre van Vaillant, vallen zijn schilderijen van individuele kunstenaarsleerlingen buiten zijn twee specialiteiten, portretten en mezzotinten. Een mogelijke verklaring voor het maken van schilderijen door Vaillant met kunstenaarsleerlingen als onderwerp, is dat schilderijen met dit thema kennelijk goed konden worden verkocht.

5. Conclusie

In dit onderzoek is de beeldtraditie van de kunstenaarsleerling beschreven. Daarnaast is de manier waarop de kunstenaarsleerling-voorstellingen van Vaillant binnen deze traditie te plaatsen is, behandeld.

Over de beeldtraditie van de kunstenaarsleerling kan gezegd worden dat hij begint in de zestiende eeuwse ateliervoorstellingen. Hierin vormt de leerling enkel een onderdeel van het atelier. In de zeventiende eeuw krijgt de leerling een grotere rol toebedeeld. Hij wordt in deze eeuw op verschillende manieren afgebeeld. De leerling is tijdens tekenlessen afgebeeld, die plaats vinden in het atelier of in een tekenschool. In deze voorstellingen wordt de meester nog steeds afgebeeld. Dit is niet het geval in de individuele kunstenaarsleerling-voorstellingen, waarin de leerling een op zichzelf staand onderwerp geworden is. Binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling zijn verschillende subthema's te herkennen: de vrouwelijke leerling, de leerling bij kunstlicht en de weinig voorkomende portretvorm. De voorstellingen van een tekenles, een tekenschool of een leerling op zichzelf zijn over het algemeen in de periode tussen 1655 en 1670 gemaakt. Slechts enkele voorstellingen zijn vóór deze periode vervaardigd.

Om die reden is het lastig om de leerling-voorstellingen van Vaillant binnen de beeldtraditie van de kunstenaarsleerling te plaatsen. Daarbij komt dat de werken van Vaillant niet of niet duidelijk van een datum zijn voorzien. De manier waarop Vaillant zijn leerlingen heeft afgebeeld kan gemakkelijker in de beeldtraditie geplaatst worden. Deze vallen namelijk allemaal binnen het thema van de individuele kunstenaarsleerling. Vaillant heeft de leerling (minstens) éénmaal in portretvorm afgebeeld, maar over het algemeen beeldt hij de leerling in combinatie met een gipsmodel te zien. Hier wordt meestal naar getekend, maar in één schilderij dient het beeld niet direct als studieobject. Er is ook een aan Vaillant toegeschreven schilderij bekend waarop het zeer zelden afgebeelde onderwerp van het tekenen naar een schilderij is afgebeeld.

Er zou verder onderzoek kunnen worden gedaan naar voorstellingen van de kunstenaarsleerling in de kunst. Hiervoor zou gekeken kunnen worden naar de leerling-voorstellingen die na de zeventiende eeuw zijn vervaardigd. Ook zouden de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaarsleerling-voorstellingen vergeleken kunnen worden met buitenlandse leerling-voorstellingen. Met betrekking tot Wallerant Vaillant zou verder onderzoek gedaan kunnen worden om zijn totale oeuvre beter in beeld te krijgen. Hierbij zou dan het dateren van de werken van Vaillant een belangrijk onderdeel kunnen zijn, aangezien dit zeker zou kunnen helpen bij het plaatsen van zijn leerling-voorstellingen in de beeldtraditie van de kunstenaarsleerling.

Bibliografie

Boeken

Ackley, Clifford S., *Printmaking in the age of Rembrandt*, tent.cat. Boston (Museum of Fine Arts) reizende tentoonstelling, 1980.

Anoniem, *Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken, Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden, Bischoffelijk Museum Bisdom Roermond*, Maastricht, 1958.

Bange, E.F., 'Spuren von Michelangelos Brügger Madoona in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), pp. 109-114.

Bedaux, Middelkoop, Jan Baptist, Nobert, *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd: 1600-1800*, tent.cat. Amsterdam (Amsterdam Historische Museum), 2002

Beijer, Marijke E. Th., St. Lucas schildert Maria, in: G.Th Lemmens, e.a., *Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*, tent.cat. Nijmegen (De Waag) 1964, p.27-29.

Benezit, Emmanuel, *Dictionary of artists* (deel 13), Paris 2006.

Bevers, Holm, e.a., *Drawings of Rembrandt and his pupils. Telling the difference*, tent. cat. Paul Getty Museum Los Angeles 2009-2010.

Blankert, Albert, 'Gerard ter Borch als ontdekker en uitvinder', *Kunstschrift* 49(2005) nr. 3 (juni/juli), pp. 6-15.

Bleeke-Byrne, Gabriele, 'The education of the painter in the workshop', in: *Children of Mercury. The education of artists in the Sixteenth and seventeenth centuries*, uitgave bij tent. Providence (Bell Gallery), 1984.

Bloch, Vitale, 'Pictures within pictures', *The Burlington Magazine* 111 (1969), pp.

Bok, Marten Jan, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580-1700*, proefschrift Utrecht, 1994.

Cole, Pardo, Michale, Mary, *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, 2005.

Cornelis, Bart, *Nederlandse kunst 1600-1700*, Amsterdam, 2001.

Czobor, Agnes, 'Ein Bildnis André Vaillants von Wallerant Vaillant', *Oud Holland* 73 (1958).

Delen, Adriaan Jan Jozef, *Oude Meesters*, Antwerpen, 1948 (Beschrijvende catalogus Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1).

Descamps, Jean Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leur différentes manières* (deel 4), Paris 1754.

De Witt, Lloyd, *Evolution and ambition in the career of Jan Lievens (1607-1674)*, z.pl., 2006

Dimier, L., 'Notice sur l'art des Pays-Bas dans les collections en France II', *Oud Holland* 44 (1927).

Durantini, Mary Frances, *The Child in seventeenth-century Dutch painting*, Michigan, 1983.

Goeree, Willem, *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst*, Middelburg, 1668.

Griffiths, Antony, 'London. Wallerant Vaillant', *The Burlington Magazine* 940 (1981) nr. 123, p. 431.

Peter Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, uitgave bij tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 1989.

- Herremans, Valérie, e.a., *Voorbeeldige Busten. Het borstbeeld van de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Gent, 2008.
- Hoogstraeten, Samuel van, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Anders de zichbaere werelt*, z.p. 1969.
- Houbraken, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam 1753².
- Huygens, Contantijn, *Mijn jeugd*, Nederlandse vertaling Christiaan Lambert Heesakkers, Amsterdam, 1987.
- Immerzeel, Johannes, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam, 1842-1843.
- Jager, Ronald de, 'Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van de zeventiende-eeuwse Noord Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden', *Oud Holland* 104 (1990), pp. 69-111.
- Jansen, Sutton, Guido M.C., Peter C., *Michael Sweerts (1618-1664)*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum), 2002.
- Jongh, E. de, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, tent.cat., Amsterdam (Rijksmuseum), 1976.
- Jongh, E. de, 'Verf en Gips', *Kunstschrift* 45 (2001) nr. 1 (januari/februari), pp. 32-37.
- Julhiet-Charvet, Celine, e.a., *Lille, chefs-d'oeuvre d'un grand musée européen*, tent.cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1995.
- Kiers, Judikje, e.a., *De Glorie van de Gouden eeuw. Nederlandse kunst uit de 17de eeuw: Schilderijen, beeldhouwkunst en kunstnijverheid*, uitgave bij tent., Zwolle, 2000.
- Kiers Judikje, e.a., *De glorie van d Gouden Eeuw. Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw: Tekeningen en prenten*, Amsterdam, 2000.
- Kleinert, Katja, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg, 2006 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 40).
- Klerck, E. A. de, 'academy-beelden and teeken-schoolen in Dutch seventeenth century treatises on art', uit: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage, 1989.
- Költzsch, Georg-Wilhelm, *Maler und Modell*, tent.cat. Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle), 1969.
- Kramm, Christiaan, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd. Gebroeders Diederichs*, Amsterdam 1857-1864.
- Kwakkelstein, Michael, *Willem Goeree. Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst. Een kritische geannoteerde editie*, Leiden, 1998.
- Lemmens, G.T.H., 'De schilder in zijn atelier', in: G.Th Lemmens, e.a., *Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800*, tent.cat. Nijmegen (De Waag) 1964, pp. 6-26.
- Levey, Michael, *The painter depicted. Painters as a subject in painting*, London, 1981.
- Luijten, Ger, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31).
- Maclaren, Brown, Neil, Christopher, *The Dutch school 1600-1900. Text and comparative plates*, London, 1991² (National Gallery catalogues, 1).

- Mander, Karel van, *Den grondt der edel vry schilder-const. Uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema*, deel 1, Utrecht, 1973.
- Martin, Wilhem, 'Life of a Dutch artist in the seventeenth century I. Instruction of drawing', *The Burlington magazine for connoisseurs* 26, (1905) nr. 7, pp. 125-129, 131.
- Martin, Wilhem, 'The life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century II. Instruction in Painting', *The Burlington Magazine* 30, (1905) nr. 7, pp. 416-419, 422-425, 427.
- Martin, Wilhem, 'Michael Sweerts als schilderij. Proeve van een biografie en een catalogus van zijn schilderijen', *Oud Holland* 25 (1907), p. 156.
- Martin, Wilhelm, *Hollandse schilderkunst in de 17^e eeuw. Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, Amsterdam 1936³ (1936).
- Miedema, Hessel, 'Over vakonderwijs aan kunstschilders in de Nederlanden tot de zeventiende eeuw' uit: *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, 's Gravenhage, 1989, pp. 268-282.
- Morel-Deckers, Yolande, e.a., *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, Antwerpen 1988, (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Departement Oude Meesters).
- Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts: ikonographische und koloristische Aspekte*, Petersberg, 2003 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 17).
- Ripa, Cesare, *Cesare Ripa's Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*, vertaald door Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1644.
- Roberts-Jones, Philippe, Carine Dechaux, *Geschiedenis van de schilderkunst in België van de veertiende eeuw tot vandaag. Vanaf de eerste meesters van de oude Zuidelijke Nederlanden en het prinsdom Luik tot de hedendaagse kunstenaars*, Brussel 1995, p. 169.
- Robinson, Franklin W., *Gabriël Metsu (1629-1667). A study of his place in Dutch genre painting of the Golden Age*, New York, 1974.
- Rogeaux, Nadine, 'Wallerant Vaillant (1623-1677), premier spécialiste de la gravure en manière noire', *Nouvelle de l'estampse* 177 (2001), pp. 19-31.
- Rogeaux, Nadine, 'Wallerant Vaillant (1623-1677). Portraitiste hollandais', *Revue de Nord. Histoire de la France, Belgique, Pays-Bas* 84 (2002), p. 25-49.
- Rubin, Laurie, 'First draft artistry. Children's drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', *Children of Mercury*, uitgave bij tent. Providence (Bell Gallery), 1984, p. 10-19.
- Schnackenburg, Bernhard, 'Knabe im Atelier und Bücherstilleben, zwei frühe Gemälde von Jan Lievens und ihr Leidener Kontext: Rembrandt, Jan Davidz. de Heem, Pieter Codde', *Oud Holland* 117 (2004) nr. 1, pp. 33-46.
- Scholten, Frits, 'Pleistermodellen', *Kunsttijdschrift* 40 (1996) nr. 5 (september/oktober), pp. 24-31.
- Sutton, Peter C., *Dutch and Flemish seventeenth century paintings. The Harold Samuel Collection*, Cambridge, 1992.
- Swillens, P.T.A. 'Beelden en Ledepoppen in de schilderkunst', *Maandblad voor beeldende kunsten* 23 (1947), pp. 247-258.
- Jane Turner, *The dictionary of art*, New York, 1996.

Vandalle, Maurice, 'Les frères Vaillant. Artistes Lillois du XVIIe siècle', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 7 (1937), pp. 341-357.

Vandalle, Maurice, 'Portraits de famille gravés en manière noir par Wallerand Vaillant', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 8 (1943) nr. 2/3, pp. 167-173.

Verloren van Themaat, M., *Le catalogue de M. Wessely sur l'oeuvre de Wallerand Vaillant, Annoté et amplifié*, Utrecht 1865.

De Vries, A.D., 'De schilderkunst op de historische tentoonstelling te Amsterdam', *De Gids*, Amsterdam, 1876.

Waddingham, Malcolm R., 'The Sweerts exhibition in Rotterdam', *Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura*, jaarg. 9, nr. 105, 1958.

Waddingham, Malcolm R., 'Michael Sweerts, Boy copying the head of a Roman Emperor', *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 9, 1976, pp. 56-65.

Walsh, John, *Jan Steen. The drawing lesson*, Los Angeles, 1996.

Wessely, Joseph Eduard, *Wallerand Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter*, Wien 1865.

Wessely, Joseph Eduard, *Wallerand Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter*, Wien 1881.

Wetering, Ernst van de, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam, 1997.

Wuetsman, Gerdien, 'The mezzotint in Holland: "Early learned. Neat and Convenient"', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 23 (1995) nr. 1, pp. 63-89.

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

Websites

Amsterdam Oude stad, Website: <<http://www.amsterdamoudestad.nl/bezienswaardigheden/huis-aan-de-drie-grachten>> (3 maart 2011).

Beelen, Siska, Peter De Laet, Valerie Herremans, Bezoekersgids van de tentoonstelling *Voorbeeldige Busten in de Nederlande 1600-1800* in het museum te Gent in 2008, website <http://www.kmska.be/export/sites/kmska/content/Documents/Tentoonstellingen/VB_Bezoekersgids_Binnenwerk.pdf> (25 april 2011).

Jeffares, Neil, *Dictionary of Pastellists before 1800, Online edition*, website: <<http://www.pastellists.com/Articles/VaillantW.pdf>> (28 januari 2011).

Shelley Esaak, *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian, Traveling exhibition*, website: <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/renaissance_faces/vett_ngl_08_09.htm> (14 juni 2011).

Website *Musée du Louvre*, < http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13825 > (12 september 2010).

Website Rijksmuseum tentoonstelling *Tekenles: iedereen moest kunnen tekenen*: <<http://www.rijksmuseum.nl/tentoonstellingen/tekenles?lang=nl>> (21 februari 2011).

Vads. The online resource for visual arts, website <<http://www.vads.ac.uk/flarge.php?uid=85859&sos=0>> 4 mei 2011).

Victor and Albert Museum Collection, website <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106902/statuette-sleeping-child/?print=1>> (9 mei 2011).

Collectiecatalogus Koninklijk museum voor Schone kunsten, Antwerpen, Website: <<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>> (30 juni 2011).

Herkomst afbeeldingen

Hoofdstuk 1: Kunstonderwijs

Afb. 1.1

Crispijn van der Passe, *Tekenvoorbeelden van ogen* uit Crispijn van der Passe, *Van 't licht der teken en schilderkonst*, Amsterdam, 1643. Foto: Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam, 1997, p. 51, fig. 53.

Afb. 1.2

Crispijn van der Passe, *Tekenvoorbeelden van voeten* uit Crispijn van der Passe, *Van 't licht der teken en schilderkonst*, Amsterdam, 1643. Foto : Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam, 1997, p. 51, fig. 53.

Afb. 1.3

Michael Snijders, *Studieblad met tekenvoorbeelden: koppen, torso's en een vrucht*, ca. 1600-1673, Ets, 17,5 x 25,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: Website *Rijksmuseum*: <<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-1996-80&lang=nl>>.

Afb. 1.4

Crispijn van der Passe, *Manikin*, Illustratie uit *Van 't licht der teken en schilderkonst* Amsterdam, 1643. Foto: Sutton, Peter C., *Dutch and Flemish seventeenth century paintings. The Harold Samuel Collection*, Cambridge, 1992, p. 215, fig. 4.

Afb. 1.5

Gerard ter Borch jr, *Buste van keizer Vitellius*, ca. 1631, Zwart en wit krijt op kardoepapier, 22,8 x 17,4 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Foto: Alison MacNeil Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate 1*, 's Gravenhage, 1988, afb. Gjr 17.

Afb. 1.6

Jan van de Bray, *Jonge miniaturist*, 1627-1697, Tekening met rode en zwarte krijt, 26,2 x 24,2 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Foto: Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen*, p. 43, abb. 12.

Hoofdstuk 2: De kunstenaarsleerling in de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst

Afb. 2.1

Rogier van der Weyden, *De Heilige Lucas tekent het portret van de Maagd Maria*, 1435, Olieverf op paneel, 138 x 111 cm Museum of Fine Arts, Boston. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu.>>.

Afb. 2.2

Frans Floris I, *Heilige Lucas*, 16^e eeuw, Olieverf op paneel, 214 x 197 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Foto: *Collectiecatalogus Koninklijk museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Website: <<http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>>, Copyright: © SABAM België.

Afb. 2.3

Theodor Galle naar Johannes Stradanus, *Color Olivi*, ca. 1580, Prent, 20,2 x 27 cm, The Fine Arts Museum of San Francisco. Foto: Website *The Fine Arts Museum of San Francisco*: <<http://legionofhonor.famsf.org/search-collections>>.

Afb. 2.4

Adriaen van Ostade, *Kunstenarsatelier*, ca. 1640, Olieverf op paneel, 37 x 36 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Website *Rijksmuseum*: <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-298?lang=nl>.

Afb. 2.5

Pieter Codde, *Kunstliefhebbers in het atelier van een schilder*, ca. 1630, Olieverf op paneel, 38,3 x 49,3 cm, Staatsgalerie, Stuttgart. Foto: Bart Cornelis, *Nederlandse kunst 1600-1700*, Amsterdam, 2001, p. 26, afb. 22.

Afb. 2.6

Johannes Cornelisz van Swieten, *Luitspelende schilder*, ca. 1650, Olieverf op paneel, 62,5 x 53,1 cm, De Lakenhal, Leiden. Foto: Michale Cole, Mary Pardo, *Inventions of the studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, 2005, plate 4.

Afb. 2.7

Artist in His Studio, c. 1630-1632, Olieverf op paneel, 59 x 43.5 (23 1/4 x 17 1/8), Privécollectie. Foto: Website *National Gallery of Art Washington*: <<http://www.nga.gov/exhibitions/2000/dou/full01.htm>>.

Afb. 2.8

Jan ter Borch, *De Tekenles*, 1634, Olieverf op doek, 120 x 159 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Website *Rijksmuseum*: <<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-1331&lang=nl>>.

Afb. 2.9

Jan Steen, *De tekenles*, 1655, Olieverf op paneel, 49,3 x 41 cm, Paul Getty Museum, Los Angeles. Foto: Website *Paul Getty museum*: <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=844>>.

Afb. 2.10

Jan Steen, *Interieur met een schilder en zijn familie*, ca. 1670, Olieverf op paneel, 41,6 x 31,1 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Foto: Website *Fitzwilliam museum*: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&preref=2040&_function=_xslt&_limit_=10>.

Afb. 2.11

Anonieme Nederlandse schilder, voorheen Jacob Ochtervelt, *Kunstenaar met een vrouwelijke leerling*, ca. 1665, Olieverf op doek, 72,5 x 59 cm, Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Foto: Bart Cornelis, *Nederlandse kunst 1600-1700*, Amsterdam, 2001, p. 28, afb. 26.

Afb. 2.12

Jan Steen, *Een meester verbeterd de tekening van een leerling*, ca 1665-1670, Olieverf op paneel, 24 x 20 cm Particuliere collectie, Maastricht. Foto: John Walsh, *Jan Steen. The Drawing Lesson*, p. 43, fig. 36.

Afb. 2.13

Moses ter Borch, *Tekening van een pleistermodel*, ca. 1655-1660, 325 x 205 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Foto: Scholten, Frits, 'Pleistermodellen', *Kunsttijdschrift* 40 (1996) nr. 5 (september/oktober), pp. 28, afb. 59.

Afb. 2.14

Crispijn van de Passe, *Een tekenschool*, Gravure uit *Van 't Licht der teken en schilderkunst*, 1643. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu>>.

Afb. 2.14

Michael Sweerts, *De tekenschool*, ca. 1655-1660, Olieverf op doek, 76,5 x 109,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu>>.

Afb. 2.15

Pieter Codde, *De jonge tekenaar*, ca. 1630, Olieverf op paneel, 28 x 36,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel. Foto: Bart Cornelis, *Nederlandse kunst 1600-1700*, Amsterdam, 2001, p.28, afb. 25.

Afb. 2.16

Michael Sweerts, *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius*, ca. 1660, Olieverf op doek, 49,5 x 40,6 cm, The Min-

neapolis Institute of Arts. Foto: Website *Minneapolis institute of arts*:
<<http://www.artsmia.org/viewer/detail.php?v=12&id=1933>>.

Afb. 2.17

Gabriël Metsu, *Jonge tekenende vrouw*, ca. 1655-1660, Olieverf op paneel, 36,3 x 30,7 cm, National Gallery, Londen. Foto: Website *The National Gallery*: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gabriel-metsu-a-young-woman-seated-drawing>>.

Afb. 2.18

Gabriël Metsu, *Vrouwelijke kunstenaars (Le Corset rouge)*, ca. 1661-1664, Olieverf op paneel, 28,6 x 24,1 cm, Pivé collectie. Foto: *Gabriël Metsu. Rediscovered Master of the Dutch Golden Age*, Website: <<http://www.gabrielmetsuexhibition.com/gallery.php?img=aWomanArtist>>.

Afb. 2.19

Jan Steen, *Leerling bij kaarslicht*, ca. 1665, Olieverf op paneel, 23,5 x 20,5 cm, Stedelijk Museum 'de Lakenhal', Leiden. Foto: John Walsh, *Jan Steen. The Drawing Lesson*, p. 53, fig. 43.

Afb. 2.20

Omgeving van Gerard Dou, *Een tekenende jongen in zijn atelier*, 1628-1675, Olieverf op doek, Particuliere collectie. Foto: Website *RKD*: <<http://website.rkd.nl/>, nr 9726>

Afb. 2.21

Jan Ter borch, *Jongen tekent naar beelden bij kunstlicht*, 1634, Olieverf op doek, 95 x 125 cm, Collectie C.D.F.P. Brocklehurst, Macclesfield. Foto: Benedict Nicolson, 'Second Thoughts about Terbrugghen', *The Burlington Magazine* 102 (1960) nr. 692 (november), p. 471.

Afb. 2.22

Jacob van Oost de Jongere, *Het Schildersatelier*, 1666, Olieverf op doek, 111,5 x 150,5 cm, Groeningemuseum, Brugge. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu>>.

Afb. 2.23

Gian Francesco Caroto, *Portet van een jongen met een tekening*, ca. 1520, Olieverf op doek, 37 x 29 cm, Museo del Castellovecchio, Verona. Foto: Website *About. Art History*: <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/renaissance_faces/vett_ngl_08_09.htm>.

Afb. 2.24

Adriaen van der Werff, *Spelende kinderen voor een Herculesgroep*, 1687, Olieverf op paneel, 46,7 x 34,9 cm, Alte Pinakothek, München. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu>>.

Afb. 2.25

Titelprent bij Franciscus Junius' *De pictura veterum*, Joseph Mulder, naar ontwerp van Adriaen van der Werff, 1694, Prent, 34,1 cm x 23 cm. Website: <http://content.lib.utah.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/umfacat&CISOPTR=317>.

Afb. 2.26

Jacob de Gheyn II, *Een leraar met twee leerlingen*, 1620, Olieverf op doek, 55,5 x 69 cm, Privé collectie, Duitsland. Foto: Website *Artnet*: <<http://www.artnet.fr/artwork/425958372/94842/jacques-de-gheyn-ii-a-schoolmaster-with-two-pupils.html>>.

Afb. 2.27

Jacob de Gheyn II, *Vrouw met jongetje bij een tafel*, ca. 1600, Pen, gewassen, bruine inkt, Staatliche Museen, Berlin. Foto: Website *Web Gallery of Art*: <<http://www.wga.hu>>.

Hoofdstuk 3: Wallerant Vaillant

Afb. 3.1

Wallerant Vaillant, *Portret van Philippe hertog van Orléans*, 1658, tekening met bruin, wit en zwart krijt op blauwgrijs papier, 575 x 458 mm, plaats onbekend. Foto: Website RKD: <[http://www.rkd.nl/rkddb/\(o1ucrb45ijdzddncyrvlpy45\)/detail.aspx?parentpreref=#>](http://www.rkd.nl/rkddb/(o1ucrb45ijdzddncyrvlpy45)/detail.aspx?parentpreref=#>).

Afb. 3.2

Wallerant Vaillant, *Portret van Jan Six*, 1649, Olieverf op doek, particuliere collectie Six, Amsterdam. Foto: Website RKD: <[http://www.rkd.nl/rkddb/\(qwbplxnir4v0ctaqaavgvcaf0\)/detail.aspx?parentpreref=#>](http://www.rkd.nl/rkddb/(qwbplxnir4v0ctaqaavgvcaf0)/detail.aspx?parentpreref=#>).

Afb. 3.2

Wallerant Vaillant, *Trompe l'Oeil, Bord met letters*, 1658, olieverf op papier op doek, Gemeldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: *Absolutearts.com. World wide arts resources*, website: <<http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/10/14/30383.html>>

Bijlage

Afb. 1

Wallerant Vaillant, *Een jonge kunstenaar tekent naar pleistermodellen*, 1656, Olieverf op paneel, 66 x 74,9 cm, Brodie Castle, Forres. Foto: Duncan Thomson, *A Virtuous and Noble education*, tent.cat. Eidenburgh (Scottish National Portrait Gallery), 1971, p. 41 nr. 45.

Afb. 1a

François DuQuesnoy, *Slapend kind*, zeventien eeuw, Ivoor, 4,4 x 15,9 cm, Victor and Albert Museum, Londen. Foto: *Victor and Albert Museum Collection*, website <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106902/statuette-sleeping-child/?print=1>>.

Afb. 2

Wallerant Vaillant, *De kunstenaarsleerling*, vermoedelijk 1658, Olieverf op doek, maten cm, Bonnefantenmuseum, Maastricht. Foto: Website *Utpictura 18, grafische database*: <<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A5248>>.

Afb. 3

Wallerant Vaillant, *De jonge tekenaar*, jaartal onbekend, Olieverf op doek, 117 x 89,5 cm, Musée des Beaux Arts, Lille. Foto: Website *Utpictura 18, grafische database*: <<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A5248>>.

Afb. 4

Wallerant Vaillant, *André Vaillant*, Datum onbekend, Olieverf op doek, 70 x 60,5 cm, Museum voor Beeldende kunsten, Boedapest. Foto: Agnes Czobor, 'Ein bildnis André Vaillants von Wallerant Vaillant', *Oud Holland 73* (1958), pp. 242-246, afb. 1.

Afb. 4a

Wallerant Vaillant, *Jongen met een baret op een stoel*, 26,0 x 91,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Website *Rijksmuseum*: <<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=RP-P-1910-6833&lang=nl>>.

Afb. 5

Wallerant Vaillant, *De jonge tekenaar*, Olieverf op doek, 130 x 100 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Foto: Valérie Herremans, e.a., *Voorbeeldige Busten. Het borstbeeld van de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Gent, 2008, p. 81, nr 24.

Afb. 5a

Michelangelo Buonarroti, *Maria en Jezus*, Onze Lieve Vrouwekathedraal, Brugge. Foto: E.F. Bange, 'Spuren von Michelangelos Brügger Madoona in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), p. 111, abb. 1.

Afb. 6

Wallerant Vaillant, Jonge tekenaar in zijn atelier, Olieverf op paneel, 32,1 x 39,5 cm, The Harold Samuel Collection, Londen. Foto: Website *Artflakes*: <<http://www.artflakes.com/en/products/a-young-boy-copying-a-painting>>.

Afb. 6a

Palamedes Palamedesz, *Battlescene on a Bridge*, datum onbekend, Olieverf op paneel, Privé collectie in Londen. Foto: Vitale Bloch, Pictures within pictures', *The Burlington Magazine* 111 (1969), p. 517, nr. 45.

Afb. 7

Wallerant Vaillant, *Jongen gezeten in een atelier*, Mezzotint, 27,5 x 21,2 cm. Foto: 'Meesterwerken van Wallerant Vaillant', zie website *Rijksmuseum Amsterdam*: <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/RP-P-H-Q-40?lang=nl&context_space=&context_id=> (13 september 2010).

Afb. 7a

Wallerant Vaillant, *De jonge tekenaar*, Olieverf op doek, 130 x 100 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Foto: Valérie Herremans, e.a., *Voorbeeldige Busten. Het borstbeeld van de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Gent, 2008, p. 81, nr 24.

Afb. 8

Wallerant Vaillant, *Jongen tekent in een atelier* Mezzotint, 32,4 x 30,0 cm. Foto Valérie Herremans, e.a., *Voorbeeldige busten. Het borstbeeld in de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat. Antwerpen (Koninklijk museum voor schone kunsten), 2008, p. 82, nr. 25.

Afb. 9

Wallerant Vaillant, *Jonge kunstenaar aan het werk*, Mezzotint, 23,0 x 15,6 cm. Foto: Gerdien Wuetsman, 'The mezzotint in Holland: "Early learned. Neat and Convenient"', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 23 (1995) nr. 1, pp. 67-69, fig. 5.

Afb. 9a

Wallerant Vaillant, Jonge kunstenaar aan het werk, datum onbekend, Huidige verblijfplaats onbekend. Foto: Gerdien Wuetsman, 'The mezzotint in Holland: "Early learned. Neat and Convenient"', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 23 (1995) nr. 1, pp. 67-69, fig. 6.

Afb. 10

Wallerant Vaillant, *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius*, Mezzotint, 33,3 x 26,9 cm. Foto: *The British Museum*, Website: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/w/wallerant_vaillant,_a_boy_draw.a_spx>.

Afb. 10a

Michael Sweerts, *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius*, ca. 1660, Olieverf op doek, cm, 49,5 x 40,6 cm, The Minneapolis Institute of Arts. Foto: Website *Minneapolis institute of arts*: <<http://www.artsmia.org/viewer/detail.php?v=12&id=1933>>.

Afb. 11

Wallerant Vaillant, *Jonge vrouw tekent*, Mezzotint, 27,3 x 21,7 cm. Foto: Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Ge-*

rard Valck, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 118, nr. 95.

Afb. 11a

Gabriël Metsu, *A Young woman seated Drawing*, ca. 1655-1660, Olieverf op paneel, 36,3 x 30,7 cm
National Gallery, Londen. Foto: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gabriel-metsu-a-young-woman-seated-drawing>>.

Bijlage

**Catalogus van kunstwerken gemaakt door Wallerant Vaillant met
de kunstenaarsleerling als onderwerp**

Schilderijen

1. **Wallerant Vaillant**
Een jonge kunstenaar tekent naar pleistermodellen, 1656
Olieverf op paneel, 66 x 74,9 cm
National Trust for Scotland, Brodie Castle, Forres
Linksonder gesigneerd 1956 W.Vaillant



Afbeelding 1

Herkomst

Waarschijnlijk in het bezit van William, de 22^e heer van Brodie Castle vanaf 1824. Miiddels nalatenschappen overgegaan op Ninian, de 25^e heer van Brodie Castle.

Literatuur

Duncan Thomos, *A Virtuous and Noble education*, tent.cat. Edinburgh (Scottish National Portrait Gallery), 1971, p. 39, 41 nr. 45; Peter C. Sutton, *Dutch and Flemish Seventeenth-century paintings. The Harold Samuel Collection*, tent.cat. Londen (Barbican Art Gallery) 1992, p. 213.

Een jongen zit aan een tafel dat voor een raam staat. Hij gaat gekleed in een lange jas en heeft zijn hoed op tafel gelegd. De jongen tekent naar gipsmodellen die op de tafel staan. Één van de twee gipsmodellen is een bustebeeld van een vrouw dat vergelijkbaar is met het bustebeeld dat op Vaillants schilderij in Lille is afgebeeld. Daarnaast bevindt zich een beeld van een liggend kind op tafel. Het is mogelijk dat dit het beeld *Slapend kind* van beeldhouwer François DuQuesnoy is (afb. 1a).¹³⁵ Beeldjes van slapende kinderen waren populair in de zeventiende eeuw en waren vaak geïnspireerd door de beelden van DuQuesnoy.¹³⁶ Deze beeldhouwer werd net als Bernini gezien als één van de weinige eigentijdse beeldhouwers die zich kon meten aan de klassieke beeldhouwkunst.¹³⁷ Anders dan op de andere schilderijen van Vaillant is hier een duidelijke lichtbron afgebeeld, namelijk het raam rechts in de voorstelling. Verder valt op dat de achtergrond wordt gevormd door een kale muur. Dit is vergelijkbaar met de leerling-voorstellingen van Codde (afb. 2.16) en Sweerts (afb. 2.17).



Afbeelding 1a

François DuQuesnoy
Slapend kind, zeventien eeuw
Ivoor, 4,4 x 15,9 cm
Victor and Albert Museum, Londen

¹³⁵ Vads. *The online resource for visual arts*, website <<http://www.vads.ac.uk/flarge.php?uid=85859&sos=0>> 4mei 2011).

¹³⁶ *Victor and Albert Museum Collection*, website <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106902/statuette-sleeping-child/?print=1>> (9 mei 2011).

¹³⁷ Jansen, Sutton 2002 (zie noot 73), p. 19

2. Wallerant Vaillant
De kunstenaarsleerling, vermoedelijk
1658

Olieverf op doek, maten cm

Bonnefantenmuseum, Maastricht, inv. 673

Linksonder gesigneerd: *W.... Vaillant fecit 16.8*

Herkomst

In bruikleen van het Stichting Limburgs kunstbezit in het Bonnefantenmuseum.¹³⁸

Literatuur

Anoniem, *Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken. Limburgs museum voor kunst en oudheden. Bisschoppelijk museum Bisdom Roermond*, 1958, pp. 59-60, afb. 8; J.J.M. Timmers, *Atlas van de Nederlandse beschaving*, Amsterdam, 1963, p. 127, afb. 330; Brown Maclaren, Neil Christopher, *The Dutch school 1600-1900. Text and comparative plates*, London, 1991² (National Gallery catalogues, 1), p. 440, p. 440 noot 8.



Afbeelding 2

Een jongen zit op een laag krukje te tekenen. Hij heeft halflang blond haar en gaat gekleed in een bruine jas, een witte broek met daaroverheen hoge sokken. Hij tekent op een vel papier dat ondersteund wordt door een map of een houten bord. Naast hem op de grond staat een bakje met tekenkrijtjes. In de ruimte waarin de leerling zit te tekenen, bevinden zich allerlei objecten die als voorbeelden en studiemateriaal dienen voor de leerling. Aan zijn voeten staat een map met tekeningen half opengeslagen op de grond. Meer van dit soort mappen bevinden zich onder de tafel voor hem en zijn nog net zichtbaar achter een groen neerhangend tafelkleed. Op de tafel staan drie sculpturen: twee bustes en één beeldje van een mannelijk figuur ten voeten uit. Tussen de sculpturen ligt een opgerolde tekening of prent. Rechtsboven in de voorstelling is een plank afgebeeld waarop prenten of tekeningen liggen. Onder deze plank hangt een viool aan de muur. Zoals in hoofdstuk 2 is, komen muziekinstrumenten veel voor in ateliervoorstellingen.

Dit schilderij is in de linker onderhoek gesigneerd met *Wallerant Vaillant fecit 16.8*. Het derde getal van het jaartal is niet goed leesbaar waardoor het schilderij wisselend gedateerd wordt op 1658¹³⁹, maar of op 1668.¹⁴⁰ Voor de datering tot dit laatste jaartal wordt het argument aangedragen dat de stijl passend is voor de laatste helft van de jaren zestig van de zeventiende eeuw.

¹³⁸ Anoniem, *Catalogus van schilderijen en beeldhouwwerken, Limburgs Museum voor Kunst en Oudheden, Bisschoppelijk Museum Bisdom Roermond*, Maastricht, 1958, p. 60.

¹³⁹ Neil Maclaren, Christopher Brown, *The Dutch school 1600-1900. Text and comparative plates*, London, 1991² (National Gallery catalogues, 1), p. 439-440.

¹⁴⁰ Julhiet-Cahrvet 1995 (zie noot 112), p. 98.

3. Wallerant Vaillant
De jonge tekenaar, jaartal onbekend
Olieverf op doek, 117 x 89,5 cm
Musée des Beaux Arts, Lille, inv. 202
Linksonder gesigneerd: W.....ant

Herkomst

Het museum heeft het schilderij waarschijnlijk in 1888 van A. W. Thibaudeau te Londen gekocht.¹⁴¹

Literatuur

Maurice Vandalle, 'Les frères Vaillant. Artistes Lillois du XVIIe siècle', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 7, 1937, p. 15; John P. O'Neil e.a. *Masterworks from the musée des Beaux-Arts Lille*, New York, 1992, pp. 95-98, nr. 6; Bernhard Schnackenburg, 'Knabe im atelier und Bücherstilleben, zwei frühe Gemälde von Jan Lievens und ihr Leidener Kontext: Rembrandt, Jan Davidz, de Heem, Pieter Codde', *Oud Holland* 117 (2004) nr. 1, p. 40, abb. 8.



Afbeelding 3

Verschillende elementen van dit schilderij, dat zich nu in de geboortestad van Vaillant bevindt, komen overeen met elementen van het schilderij te Maastricht. Wederom zit een jongen laag vóór een tafel te tekenen. Ditmaal heeft de jongen bruin haar en lijkt hij jonger te zijn dan de leerling uit het Bonnefantenmuseum. Verder komt de kleding overeen, echter de kleuren van de jas en de broek zijn feller. De studieobjecten in de kamer zijn ook vergelijkbaar. Op de grond staat een map met tekeningen of prenten maar ditmaal is de map dichtgeslagen. Verder bevinden zich weer drie sculpturen op de tafel: twee busten waarvan er één is omgevallen en een derde beeldje van het mannelijke figuur dat een kleine versie van als het beeld in het schilderij te Maastricht lijkt te zijn. Een duidelijk verschil met het schilderij in Maastricht is de aanwezigheid van twee schilderijen in de voorstelling. Van één schilderij is de achterzijde zichtbaar en een kleiner schilderij staat daarvoor op een ezel. Op dit schilderij is een voorstelling van Pan en Syrinx afgebeeld. Door de toevoeging van de schilderijen toont Vaillant drie verschillende stadia van de kunstopleiding; het bestuderen en natekenen van prenten, schilderijen en beelden. Het afbeelden van de naakte Pan en Syrinx in het atelier kan vervolgens ook nog een verwijzing zijn naar de studie van anatomie, dat ook een onderdeel was van de kunstopleiding.¹⁴² Het is niet bekend of dit daadwerkelijk de bedoeling van Vaillant was of dat hij alleen een kunstenaarsleerling aan het werk heeft willen laten zien.

¹⁴¹ Julhiet-Cahrvet 1995 (zie noot 112), pp. 95-98.

¹⁴² idem

4. Wallerant Vaillant

André Vaillant, ca. 1670

Olieverf op doek, 70 x 60,5 cm

Museum voor Beeldende kunsten, Boedapest, inv. 53.465

Herkomst

Het schilderij kwam samen met een aantal portretten van Johann Kupetsky uit de verzameling van de Weense graaf Edmund Zichy in het Stedelijk Galerie van Boedapest terecht als Johann Kupetsky. In 1953 verplaatst naar het Museum voor Beelden kunsten in Boedapest.

Literatuur

Agnes Czobor, 'Ein bildnis André Vaillants von Wallerant Vaillant', *Oud Holland* 73 (1958), pp. 242-246, afb. 1; A. Pigler, *Katalog der galerie alter meister, Budapest*, 1967, pp. 724-725; J. Balogh e.a., *Acta Historiae Artium. Academiae scientiarum Hungaricae, Budapest*, 1968, pp. 13-14; Ildikó Ember, Annamária Gosziola, Zsuzsa Urbach, *Old Masters' Gallery. Museum of Fine Arts Budapest. Summary Catalogue 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish paintings, Budapest*, 2000, 168, inv. no. 53.465.

In Boedapest wordt een schilderij met een kunstenaarleerling aan Vaillant toegeschreven. Deze voorstelling is zeer verschillend met de hiervoor behandelde schilderijen waarin de leerlingen tekenend in combinatie met studiemateriaal afgebeeld zijn. Het schilderij in Boedapest verbeeldt een jongen waarvan enkel een schildersstok en een raamwerk wijzen op zijn schildersachtergrond. Agnes Czobor, die het schilderij voor het eerst aan Vaillant heeft toegekend, Deze identificatie is mogelijk aangezien André is leerling van Vaillant geweest.

Toen het schilderij zich in de verzameling van de Weense graaf Zichy bevond, werd het gezien als een werk van de portrettist Johann Kupetsky. In 1957 kende A. Piglers het naar aanleiding van stijlvergelijkingen niet meer toe aan Kupetsky, maar aan een anonieme Duitse schilder uit de achttiende eeuw. In een artikel uit 1958 schrijft Agnes Czobor het schilderij toe aan Wallerant Vaillant.¹⁴³ Deze toeschrijving doet Czobor aan de hand van de mezzotint die Vaillant van het schilderij heeft gemaakt. Deze is rechtsonder gesigneerd met "W. Vaillant pinx: et fec:", wat erop wijst dat dit een reproductie betreft van een schilderij door Vaillant zelf geschilderd. Czobor identificeert de afgebeelde jongen als de halfbroer van Vaillant, André. Aan de hand van stijlanalyses dateert Czobor het schilderij rond 1670. André die in Vaillants atelier gewerkt heeft, was in 1670 vijftien jaar. De jongen op het schilderij in Boedapest schat Czobor ook rond deze leeftijd.

Opvallend is de tekst die op de achterzijde van het schilderij geschreven staat; "Wielandt erkaufft von Spilenberger". Wielandt kan de Duitse variant van Vaillant kunnen zijn. Czobor verklaart dit met de



Afbeelding 4



Afbeelding 4a
Wallerant Vaillant, Jongen met een baret op een stoel, 26,0, 91,1 cm, Gesigneerd rechtsonder: W. Vaillant pinx et fec:, Rijksmuseum, Amsterdam

¹⁴³ Agnes Czobor, 'Ein Bildnis André Vaillants von Wallerant Vaillant', *Oud Holland* 73 (1958), p. 242-246.

mogelijkheid dat André of een andere broer van Vaillant, woonachtig in Duitsland, het schilderij in Duitsland aan Spilenberger verkocht heeft. Spilenberger kan volgens Czobor de zoon van de Hongaarse schilder Johann Spillenberger zijn, die eind zeventiende eeuw in Duitsland woonde. Het is dan aanneemelijk dat het schilderij via de familie Spillenberger in Hongarije terecht is gekomen.

5. Wallerant Vaillant

De jonge tekenaar

Olieverf op doek, 130 x 100 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,
Antwerpen, inv. 617

Herkomst

Vóór 1826 heeft het KMSK het schilderij verworven van het voormalige Bisschoppelijke Paleis.

Literatuur

Yolande Morel-Deckers e.a., *Catalogus Schilderkunst oude meesters*, Antwerpen, 1988, p. 280; Ekkehard Mai, Kurt Wettengl, Andreas Büttner, *Wettstreit der Künste. Malerei und Sculptur von Dürer bis Daumier*, uitgave bij tent. München/Keulen, 2002, p. 330; Valérie Herremans, e.a., *Voorbeeldige busten. Het borstbeeld in de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat. Antwerpen (Koninklijk museum voor schone kunsten), 2008, p. 81, nr 24.

Doordat de schilderijen in Maastricht en Lille zijn gesigneerd, wordt aangenomen dat Vaillant de schilder is. Op het schilderij in Antwerpen ontbreekt echter een handtekening. De voorstelling is het zeer vergelijkbaar met de andere twee schilderijen. Op het Antwerpse schilderij zit de leerling wederom laag op een stoel vóór hoger opgestelde studieobjecten. Ook ditmaal bevindt zich weer een krijtenbakje in de voorstelling, echter deze staan ditmaal buiten bereik van de jongen. De leerling is in deze voorstelling dan ook niet aan het tekenen, maar hij bestudeert een boek dat hij op zijn schoot houdt.¹⁴⁴ Aan zijn voeten staat een volledig opengeslagen boek, waarin een tekening van een gezicht te zien is. Het boek leunt tegen een verhoging waarop een beeld van een jongen staat. Daarachter, op een andere verhoging, staan drie gipsmodellen van verschillende busten en een gipsen voet hangt links aan de muur. Rechtsboven in de voorstelling is een plank afgebeeld waarop opgerolde tekeningen of prenten liggen. Dit element is ook afgebeeld in het schilderij te Maastricht. In deze voorstellint hangt er een bruine sjaal aan de plank. Het gipsmodel van de jongen is geïdentificeerd als het Jezuskind dat onderdeel uitmaakt van een beeld van Michelangelo.¹⁴⁵ In het originele beeld staat het Jezuskind bij Maria. Dit beeld bevindt zich vandaag de dag nog steeds in de Notre Dame van Brugge (afb. 5a).¹⁴⁶ Het beeld, dat in 1506 door de Vlaamse koopman Jan van Moeskroen is gekocht, stond vanaf 1514 in deze Vlaamse kerk en was daarmee het eerste Italiaanse renaissancebeeld in Noord Europa. Karel van Mander beschrijft in zijn *'Schildersboek'* de waarde van het natekenen van beelden. Hij vermeldt hier ook bij dat Michelangelo's figuren zeer leerzaam zijn.¹⁴⁷ Gipsmodellen van dit Michelangelobeeld waren daadwerkelijk aanwezig in Noordelijke kunstateliers voor de educatie. Een bewijs hiervoor staat in de inventaris uit 1656 van Rembrandt waarin dit gipsmodel beschreven



Afbeelding 5

¹⁴⁴ Schnackenburg, Bernhard, *'Knabe im Atelier und Bücherstilleben, zwei frühe Gemälde von Jan Lievens und ihr Leidener Kontext: Rembrandt, Jan Davidz. de Heem, Pieter Codde'*, *Oud Holland* 117 (2004) nr. 1, pp. 33-46.

¹⁴⁵ E.F. Bange, 'Spuren von Michelangelos Brügger Madoona in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 6 (1940), p. 110.

¹⁴⁶ L. Dimier, 'Notice sur l'art des Pays-Bas dans les collections en France II', *Oud Holland* 44 (1927), pp. 126-128.

¹⁴⁷ Valérie Herremans e.a., *Voorbeeldige Busten. Het borstbeeld van de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) Gent, 2008, p. 24.

staat.¹⁴⁸ Daarnaast zijn er meerdere afbeeldingen van ateliers uit de Nederlanden waarop ditzelfde gipsmodel afgebeeld is.¹⁴⁹ Ook prenten van dit beeld waren in omloop in de Nederlanden. Dit is te zien aan de prent afgebeeld in de voorstelling van Jan Steen (afb. 12). Hierop is het Christusbeeld samen met Maria afgebeeld.

Er bestaan drie versies van *De Jonge Kunstenaar*, echter alleen in Antwerpen wordt Vaillant als schilder aangeduid. Vóór 1948 wordt het schilderij in Antwerpen gezien als een kopie van Jacob de Wit, maar sinds 1948 wordt het toegeschreven aan Wallerant Vaillant. Deze toeschrijving werd gemaakt naar aanleiding van een mezzotint van het schilderij dat Vaillant heeft gemaakt die linksonder gesigneerd is met *W. Vaillandt fecit et Excudit*. Daarnaast vormt het gesigneerde schilderij in Maastricht voor deze toeschrijving in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.¹⁵⁰

Een andere versie van het schilderij bevindt zich in het Louvre in Parijs. In dit museum wordt beweerd dat het schilderij door Jan Lievens geschilderd is in de periode 1630-1635.¹⁵¹ Tot 1932 werd het schilderij in het Louvre ook aan Vaillant toegeschreven, wegens het bestaan van de mezzotint van Vaillant en zijn vergelijkbare versie in Lille. Echter in dit jaar gaf Hans Schneider een catalogus uit van Jan Lievens, waarin hij het werk naar aanleiding van stijlvergelijkingen toeschreef aan Lievens. Dit wordt echter niet ondersteund door Ekkart die de catalogus van Schneider becommentarieerd. In 2000 werd aan de toeschrijving aan Lievens meer kracht gegeven door Jacques Foucart. Hij doet dit met behulp van een onderzoek naar de kleding van de afgebeelde jongen. De schoenen worden door het Musée International de la Chaussure gedateerd rond 1630.¹⁵² Naar aanleiding van de observatie moet een vergelijking gemaakt worden met de schoenen afgebeeld in Antwerpen/Parijs en de afgebeelde schoenen in Maastricht en Lille. De schoenen op deze laatste twee schilderijen zien er anders uit dan de schoenen op het Antwerpse schilderij, de neuzen van de schoenen zijn minder bol en hebben hakken.



Afbeelding 5a
Michelangelo Buonarroti
Maria en Jezus
Onze Lieve Vrouwekathedraal, Brugge

¹⁴⁸ "Een kindeken van MichaelAngelo Bonalotti", Bernhard Schnackenburg, 'Knabe im Atelier und Bücherstilleben, zwei frühe Gemälde von Jan Lievens und ihr Leidener Kontext: Rembrandt, Jan Davidz. de Heem, Pieter Codde', *Oud Holland* 117 (2004) nr. 1, p. 35.

¹⁴⁹ Bijvoorbeeld het schilderij van Jacob van Spreeuwen, *Een kunstenaar in zijn atelier*, uit 1650, in een privécollecie.

¹⁵⁰ Mailcontact met Valérie Herremans, wetenschappelijk medewerker collectieonderzoek KMSK, 3 mei 2001; Adriaan Jan Jozef Delen, *Oude Meesters*, Antwerpen, 1948 (Beschrijvende catalogus Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1), p. 255; Yolande Morel-Deckers e.a., *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, Antwerpen 1988, (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Departement Oude Meesters), p. 380, p. 439.

¹⁵¹ Website *Musée du Louvre*, <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13825> (12 september 2010).

¹⁵² Lloyd De Witt, *Evolution and ambition in the career of Jan Lievens (1607-1674)*, z.pl., 2006, p. 87, p. 87 noot 252.

De derde versie van het schilderij is geconstateerd als een kopie naar het schilderij in het Louvre. Het bevindt zich sinds 1922 in het National Museum in Londen. Schneider noemt deze versie een replica van het schilderij in het Louvre. Neil Maclaren, de schrijver van de catalogus van de Nederlandse kunst in het National Gallery, is van mening dat het schilderij in het Louvre wel door Vaillant geschilderd is. Hij vermeldt daarbij dat het opmerkelijk is dat Vaillant geen andere kunstenaar vermeld heeft op zijn mezzotint.¹⁵³ Dit wil echter niets zeggen, aangezien Vaillant op meerdere mezzotinten niet de maker van het schilderij heeft vermeld.

¹⁵³ Brown, Maclaren, 1991² (zie noot 139), pp. 438-440.

6. Wallerant Vaillant
Jonge tekenaar in zijn atelier
Olieverf op paneel, 32,1 x 39,5 cm
The Harold Samuel Collection,
Londen, inv. 72

Herkomst

In 1872 door Sir Francis Cook verworven van Sir J.C. Robinson. In 1920 middels nalatenschappen overgegaan naar Sir Frederick Cook in het Doughty House te Richmond. Op 25 november 1966 bij Christie's Londen verkocht aan Edward Speelman. In datzelfde jaar heeft Lord Harold Samuel het schilderij verworven van Edward Speelman. Sinds 1987 is de collectie van Samuel onderdeel van de Corporation of London en hangt het in Lord Mayors Mansion House.¹⁵⁴



Afbeelding 6

Literatuur

W. Martin, 'The Life of a Dutch artist in the Seventeenth Century. Instruction in drawing', *The Burlington Magazine* 7 (1905), p. 424; W. Martin, 'Michael Sweerts als schilder. Proeve van een biografie en een catalogue van zijn schilderijen', *Oud Holland* 25 (1907), p. 156; Herbert Cook e.a., *A Catalogue of the Paintings at Doughty House. Richmond and Elsewhere in the Collection of Sir Fredrick Cook BT. Visconde de Montserrat 3, Dutch and Flemish Schools*, nr. 361, pl. 22; Malcolm R. Waddingham, 'The Sweerts exhibition in Rotterdam', *Paragone* 107 (1958), p. 72; Vitale Bloch, 'Michael Sweerts und Italien', *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 2 (1965), p. 172, noot 22; Vitale Bloch, 'Pictures within pictures', *The Burlington Magazine* 111 (1969), p. 517 afb. 42; Malcolm R. Waddingham, 'Michael Sweerts, Boy Copying the Head of a Roman Emperor', *Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 63 (1976-7), p. 62, noot 22; Adrian Woodhouse, 'A new home for old masters', *Country Life* 10 (1988), p. 127, fig. 8; Anthony Speelman, 'The Harold Samuel Collection', *Galleries* 6 (1988) nr. 3 (augustus), p. 15; Margarita Russel, 'Review of London', *The Burlington Magazine* 130 (1988) nr. 1027 (oktober), p. 788; Sutton, *Dutch and Flemish Seventeenth-century paintings. The Harold Samuel Collection, tent.cat. Londen (Barbican Art Gallery) 1992*, pp. 212-215; R. Kultzen, *Michael Sweerts. Brussel 1618-Goa 1664, 1996, Ghent*, nr. D1, pl. 145; Katja Kleindert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg, 2006 (*Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte*, 40), p. 80, abb. 30.

Naast het tekenen naar beelden heeft Vaillant ook het tekenen naar tweedimensionale kunstwerken afgebeeld. In de Harold Samuel Collection bevindt zich een schilderij van een jongen die een schilderij natekent. De jongen, gezeten op een stoel, is vanaf de rug te zien waardoor goed zichtbaar is wat hij natekent. Een schilderij hangt voor de jongen aan een gelambriseerde muur. Het schilderij is geïdentificeerd als de *Battlescene* van de Delftse schilder Palamedes Palamedesz.¹⁵⁵ Op het tekenvel dat de jongen op zijn schoot houdt, is een klein deel te zien van zijn schets. Rechts in de voorstelling staat een ledenpop waarom doeken heen gewikkeld zijn. Zoals in hoofdstuk 1 beschreven was de ledenpop een veel voorkomend hulpvoorwerp in het zeventiende-eeuwse atelier. Het licht in de voorstelling lijkt door een raam te komen dat zich links bovenin de ruimte, buiten de voorstelling bevindt.

¹⁵⁴ Peter C. Sutton, *Dutch and Flemish Seventeenth-century paintings. The Harold Samuel Collection, tent.cat. Londen (Barbican Art Gallery) 1992*, voorwoord en p. 212.

¹⁵⁵ Sutton 1992 (zie noot 154), p. 213; Vitale Bloch, 'Pictures within pictures', *The Burlington Magazine* 111 (1969), p. 517.

Toen het schilderij nog onderdeel uitmaakte van de Cook collectie werd het gevarieerd toegeschreven aan Peter de Hoogh, Terburg, Metsu en Vermeer. Het meest is het toegeschreven aan Sweerts. In 1905 wordt het voor het eerst toegeschreven aan Sweerts door W. Martin.¹⁵⁶ Echter twee jaar later durft Martin het schilderij niet meer aan Sweerts toe te schrijven, omdat het schilderij '*niet genoegzaam met zijn tot heden bekende werken overeenkomt*'.¹⁵⁷ In 1958 schrijft Malcolm Waddington het toe aan Wallerant Vaillant in zijn recensie van de Sweerts tentoonstelling in Rotterdam. Hij wijst hierbij op het schilderij uit Londen en Parijs van Vaillant en zijn tromp l'oeil in Dresden. Deze verbeelden volgens Waddingham allemaal Vaillants voorkeur voor het schilderen van hout en gekreukeld papier.¹⁵⁸

In de catalogus van de Harold Samuel collectie uit 1992, wordt de twijfelende toeschrijving van het schilderij aan Sweerts of Vaillant uiteen gezet. Beide schilders hebben in dezelfde periode geleefd en hebben beide in Amsterdam gewerkt. Gezien de meerdere voorstellingen met kunstenaarsleerlingen die beide kunstenaars hebben gemaakt, hebben ze alle twee duidelijk een interesse in het afbeelden van de kunsteducatie. De keuze voor Vaillant wordt verantwoord door middel van stijlvergelijkingen tussen het schilderij in de Samuel Harold collectie en de schilderijen en mezzotinten die met zekerheid aan Vaillant toegeschreven zijn.



Afbeelding 6a
Palamedes Palamedesz, *Battlescene on a Bridge*, datum onbekend,
Olieverf op paneel, Privé collectie in Londen

¹⁵⁶ W. Martin, 'The life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century. Part II, *The Burlington Magazine* 7 (1905), p. 424.

¹⁵⁷ W. Martin, 'Michael Sweerts als schilderij. Proeve van een biografie en een catalogus van zijn schilderijen', *Oud Holland* 25 (1907), p. 156.

¹⁵⁸ Malcolm R. Waddingham, 'The Sweerts exhibition in Rotterdam', *Paragone. Rivista di arte figurative e letteratura*, jaarg. 9, nr. 105, 1958, p. 72.

Mezzotinten

7. **Wallerant Vaillant**
Jongen gezeten in een atelier
Mezzotint, 27,5 x 21,2 cm
Gesigneerd in linksonder;
W. Vaillandt fecit et Excudit
The British Museum (o.a.)

Literatuur

Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam, 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 121, nr. 98; Brown Maclaren, Neil, Christopher, *The Dutch school 1600-1900. Text and comparative plates*, London, 1991² (National Gallery catalogues, 1), p. 439.



Afbeelding 7

Van het schilderij dat in Antwerpen aan Vaillant is toegeschreven, heeft Vaillant een reproductie in mezzotint gemaakt. Eén hiervan bevindt zich in het Rijksmuseum Amsterdam.¹⁵⁹ De mezzotint wordt in 1665-1675 gedateerd en is getiteld *Jongen in een atelier*. De voorstelling is bijna identiek met het schilderij, echter verschillend is dat het in spiegelbeeld vervaardigd is, zoals veel reproducties van schilderijen. Daarnaast is de gipsen voet aan de muur niet afgebeeld.¹⁶⁰



Afbeelding 7a,

Wallerant Vaillant, *De Jonge tekenaar*,
Olieverf op doek, 130 x 100 cm,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

¹⁵⁹ Kiers 2000 (zie noot 66), p. 117.

¹⁶⁰ MaClaren 1991² (zie noot 139), p. 440; Kiers 2000 (zie noot 117), p. 117.

8. **Wallerant Vaillant**

Jongen tekent in een atelier Mezzotint, 32,4 x 30,0 cm

Gesigneerd in linker onderhoek;

Gesigeneerd in linker onderhoek;

W. Vaillant inv. et fecit

**Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België,
Prentenkabinet (o.a.)**

Literatuur

Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandse en Vlaamse kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*. Gebroeders Diederichs, Amsterdam, 1857-1864, pp. 1668-1669, Ger Luytjen, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 119, nr. 96; Valérie Herremans, e.a., *Voorbeeldige busten. Het borstbeeld in de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat. Antwerpen (Koninklijk museum voor schone kunsten), 2008, p. 82, nr. 25.



Afbeelding 8

Van deze mezzotint is het onduidelijk of het een reproductie naar een schilderij is. Als de inscriptie kloppend is, heeft Vaillant deze voorstelling zelf ontworpen en gemaakt. De manier van afbeelden van de kunstenaarsleerling is vergelijkbaar met die van de schilderijen in Maastricht en Lille. De jongen zit op een stoel met een tekenvel rustend op een tekenmap op zijn schoot. Hij zit voor verschillende sculpturen die op en voor een tafel staan. Het beeld dat waarschijnlijk het studieobject is van de leerling, is een pleistermodel van de Hercules Farnese. De buste die op de grond staat, waartegen een boek leunt is mogelijk de buste van Keizer Vitellius. Vergelijkbaar met het schilderij in Lille is dat er een schilderij in het atelier is afgebeeld. Verder is er een plank met daarop boeken afgebeeld, net als in het Maastrichtse schilderij.

9. Wallerant Vaillant

Jonge kunstenaar aan het werk

Mezzotint, 23,0 x 15,6 cm

Gesigneerd rechtsonder; *W. Vaillant fecit*

Literatuur

Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 123, nr. 102; Gerdien Wuetsman, 'The mezzotint in Holland: "Early learned. Neat and Convenient"', *Netherlands Quarterly for the History of Art* 23 (1995) nr. 1, pp. 67-69; C. Hofstede de Groot, 'Wallerant Vaillant or Joseph Nollekens?', *The Burlington Magazine* 63 (1923), p. 139.

Een jongen houdt een houten bord op zijn schoot die een tekening ondersteunt. Hij lijkt te tekenen, maar het is onduidelijk of de jongen tekengerei in zijn rechterhand vasthoudt of dat hij op de tekening wijst. Aangezien de jongen in zijn andere hand een veer houdt, kan het ook zijn dat hij de tekening al voltooit heeft en het krijt aan het uitwrijven is.

De mezzotint genaamd *Jonge kunstenaar aan het werk* is een reproductie van het gelijknamige schilderij. Helaas is de huidige verblijfplaats onbekend. Het schilderij was in november 1946 op een veiling in Brussel aanwezig onder de naam Wallerant Vaillant.¹⁶¹ Als het waar is dat Vaillant het schilderij heeft vervaardigd, is het mogelijk dat hij hiervoor een dubbele opdracht heeft gekregen.¹⁶² Hoewel het gezicht van de jongen vergelijkbaar is met die van de jongens op zijn andere schilderijen, kan het niet makkelijk aangenomen worden dat dit Vaillants werk is. Aangezien Vaillant zijn mezzotint naar het schilderij in Boedapest wel gesigneerd heeft met de toevoeging van *pinx* is het opmerkelijk dat hij dit op deze mezzotint niet heeft gedaan. Aangezien de toeschrijving van Vaillant aan het schilderij onzeker is, wordt deze voorstelling bij de mezzotinten behandeld. De houding en de kleding van de jongen zijn hetzelfde in de mezzotint afgebeeld als in het schilderij, maar Vaillant heeft ook een aantal elementen weggelaten. Op het schilderij is de tekening van een figuur op het papier te zien. Deze tekening ontbreekt in de mezzotint. De map waarop het papier ligt in het schilderij heeft Vaillant ook niet overgenomen. Het kan zijn dat Vaillant deze elementen heeft weggelaten omdat de dunne lijken van de tekening en het organische motief van de map te complex was voor de schraaptechniek.

Opvallend is dat er een studieobject mist in de voorstelling. In de andere voorstellingen is het studieobject echter zeer duidelijk aanwezig. Zou hij al verder in de opleiding gevorderd zijn en geen voor-



Afbeelding 9



Afbeelding 9a

Wallerant Vaillant

Jonge kunstenaar aan het werk, datum onbekend
Huidige verblijfplaats onbekend, 18-19 november
1946 geveild in Keyaert Brussel

¹⁶¹ Veiling Keyaerts, Brussel 18-19 november 1946, nr. 252; Luijten 1987 (zie noot 106), p. 123.

¹⁶² Wuetsman 1998 (zie noot 134), pp. 67-69.

beeld meer nodig hebben? Daarnaast is de jongen vanaf zijn middel en dichter bij afgebeeld dan de andere kunstenaarsleerlingen. Het is dan ook mogelijk dat deze voorstelling, net als het schilderij in Boedapest, een portret is.

10. **Wallerant Vaillant**
Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius
 Mezzotint, 33,3 x 26,9 cm
 The British Museum, Londen
 Gesigneerd linksonder; WV

Literatuur

Waddingham, Malcolm R., 'Michael Sweerts, Boy copying the head of a Roman Emperor', *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 9, 1976, pp. 56; Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 120, nr. 97; Clifford S. Ackley, *Printmaking in the age of Rembrandt*, tent.cat. Boston (Museum of Fine Arts) reizende tentoonstelling, 1980, pp. 272- 273, nr. 190; R. Kultzen, *Michael Sweerts. Brussel 1618-Goa 1664*, 1996, Ghent, p.111; Julhiet-Charvet, Celine, e.a., *Lille, chefs-d'oeuvre d'un grand musée européen*, tent.cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1995, p. 95, 97; *Voorbeeldige busten.Het borstbeeld in de Nederlanden 1600-1800*, tent.cat. Antwerpen (Koninklijk museum voor schone kunsten), 2008, p. 82, nr 26.



Afbeelding 10

Deze mezzotint is een reproductie van het gelijknamige schilderij van Michael Sweerts. Sweerts heeft het schilderij rond 1660 vervaardigd. Naar aanleiding van deze mezzotint werd het schilderij voorheen aan Wallerant Vaillant toegeschreven. Naar stilistisch onderzoek is de toeschrijving veranderd. In de beschrijving van het schilderij van Sweerts is al de levendigheid van de buste genoemd. In deze mezzotint lijkt hiervan nog meer sprake te zijn. De reproductie in spiegelbeeld, maar verder heeft Vaillant het schilderij trouw gevolgd.



Afbeelding 10a

Michael Sweerts, *Jongen tekent naar een buste van de keizer Vitellius*, ca. 1660, Olieverf op doek, cm, 49,5 x 40,6 cm, The Minneapolis Institute of Arts

11. Wallerant Vaillant

Jonge vrouw tekent

Mezzotint, 27,3 x 21,7 cm

Gesigneerd linksonder: *W. Vaillandt Fec. Et Exc.*

rechtsonder: *Metzu inv.*

Literatuur

Ger Luijten, *Jan van der Vaart to Gerard Valck*, Amsterdam 1987 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 31), p. 118, nr. 95.



Afbeelding 11

Een rijk geklede dame zit aan een tafel waarop ze haar ondersteuning voor haar tekenblad laat rusten. Op de tafel liggen sculpturen en een prent die als studieobjecten voor de vrouw dienen. In de ruimte waarin de vrouw is afgebeeld bevindt zich een boekenkast vol boeken. Op deze kast staat een globe. Links in de voorstelling is een deel van een gewelf te zien. Deze mezzotint is een reproductie van het schilderij van Gabriël Metsu. Vaillant heeft enkele kleine veranderingen in zijn mezzotint gemaakt te opzichte van het schilderij. Hij heeft meer nadruk gelegd op de plooien van de jurk en de kamer achter het gewelf is veel minder zichtbaar.



Afbeelding 11a

Gabriël Metsu, *Jonge tekenende vrouw*, ca. 1655-1660, Olieverf op paneel, 36,3 x 30,7 cm, National Gallery, Londen