



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Dieren verbeeld. Diervoorstellingen in tekeningen, prenten en schilderijen door kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630

Rikken, M.E.

Citation

Rikken, M. E. (2016, June 23). *Dieren verbeeld. Diervoorstellingen in tekeningen, prenten en schilderijen door kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/40617>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/40617>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/40617> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Rikken, M.E.

Title: Dieren verbeeld. Diervoorstellingen in tekeningen, prenten en schilderijen door kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630

Issue Date: 2016-06-23

Hoofdstuk 1: Inleiding

Inleiding

Diervoorstellingen in de kunst zijn zeer geliefd bij het grote publiek. Ze zijn vaak te vinden in tentoonstellingen en ansichtkaarten met diervoorstellingen verkopen goed in museumwinkels. Zo is het ‘drijvend veertje’ van Melchior d’Hondecoeter (Utrecht 1636 – Amsterdam 1695) een van de publiekslievelingen in het Rijksmuseum Amsterdam (**Afb. 1.1**). Melchior d’Hondecoeter staat aan het eind van een lange periode waarin diervoorstellingen een zelfstandig genre in de beeldende kunst werden, maar deze ontwikkeling is tot nu toe niet als zodanig onderzocht. Het onderwerp van deze studie is de ontwikkeling van de diervoorstelling tot een zelfstandig genre in de Zuid-Nederlandse beeldende kunst tussen 1550 en 1630. Pas daarna is er sprake van een duidelijk te definiëren categorie met een eigen traditie.

Vanaf 1550 ontstonden verschillende nieuwe genres in Antwerpen, dat toen een van de belangrijkste handelscentra in Europa was.¹ In de Scheldestad waren op dat moment alle ingrediënten aanwezig om nieuwe genres tot bloei te laten komen. Het was het belangrijkste centrum van schilderijen- en prentproductie benoorden de Alpen. Door de vele kunstenaars die er werkzaam waren, was de concurrentie groot, wat specialisatie in de hand werkte. De kunstenaars waren goed georganiseerd in het Sint Lucasgilde, dat functioneerde als een ontmoetingsplaats, waardoor uitwisseling werd gestimuleerd, niet alleen tussen schilders onderling, maar ook tussen schilders en prentmakers, uitgevers en andere vaklieden die lid waren van het Sint Lucasgilde en geïnteresseerden in de kunst.² Kunst werd verhandeld op de eerste beurs van Europa, die in 1531 was gebouwd in de Scheldestad.³ Naast de Habsburgse heersers, legden ook veel rijke kooplieden, zoals de Portugees Emmanuel Ximenes (1564-1632), kunstverzamelingen aan.⁴ Antwerpse humanisten zorgden voor een rijk intellectueel klimaat. Veel

¹ Voor meer informatie over het belang van Antwerpen in de tweede helft van de zestiende eeuw, zie: Léon Basile Voet, *De gouden eeuw van Antwerpen: bloei en uitstraling van de metropool in de zestiende eeuw* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1973).

² Voor meer informatie over het Antwerpse Sint Lucasgilde, zie: Katlijne Van Der Stighelen en Filip Vermeylen, “The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400 - 1700”, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450 - 1750*, bewerkt door Neil De Marchi en Hans J. van Miegroet (Turnhout: Brepols, 2006), 188–208.

³ Voor meer informatie over de kunsthandel in Antwerpen, zie: Christine Göttler, B. A. M Ramakers, en Joanna Woodall, red., *Trading Values in Early Modern Antwerp = Waarde En Waarden in Vroegmodern Antwerpen*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 64 (Leiden: Brill, 2014). En: Filip Vermeylen, *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp’s Golden Age* (Turnhout: Brepols, 2003). Voor meer informatie over de beurs, zie: Filip Vermeylen, “Antwerpen: het Onze-Lieve-Vrouwepand: vernieuwingen in de kunsthandel, in: W.P Blockmans en Herman Pleij, *Nederland van prehistorie tot Beeldenstorm* (Amsterdam: Bakker, 2007), 460–469.

⁴ In 1617 is een inventaris van de collectie van Emmanuel Ximenes opgemaakt, zie: Sven Dupré en Christine Göttler, *Reading the Inventory: The Worlds and Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez (1564-1632) in Antwerp*, forthcoming. Dit onderzoek is opgezet als een websiteproject: <http://ximenez.unibe.ch/> (voor het laatst geraadpleegd op 10 juli 2015).

Hoofdstuk 1

kunstenaars hadden contacten met humanisten, waardoor discussies werden gevoerd over kunst.

Veel van de nieuwe genres in Antwerpen in de tweede helft van de zestiende eeuw ontwikkelden zich uit schilderijen met religieuze onderwerpen. De nieuwe seculiere voorstellingen, aanvankelijk dikwijls nog met religieuze motieven, groeiden binnen enkele decennia uit tot zelfstandige genres, zoals landschappen, stillevens en genrestukken met anonieme figuren. Veel van de nieuwe genres zijn onder te verdelen in verschillende subgenres. Zo kunnen stillevens bestaan uit bloemen (het bloemstilleven), uit verschillende objecten die verwijzen naar de kortstondigheid van het bestaan (het vanitasstilleven), relatief eenvoudige etenswaren (ontbijtjes) of luxueuze etenswaren en objecten (het pronkstilleven), om slechts enkele subgenres van het stilleven te noemen.⁵

De opkomst van de verschillende genres en subgenres en de rol van Antwerpen hierbij zijn onderwerp van menige studie geweest.⁶ Enkele genres zijn echter nog onderbelicht gebleven, wat in hoge mate geldt voor de diervoorstelling.⁷ In deze studie wordt de ontwikkeling van diervoorstellingen tot een zelfstandig genre in de Zuid-Nederlandse beeldende kunst tussen 1550 en 1630 bestudeerd in relatie tot ontwikkelingen in de natuurlijke historie, netwerken van kunstenaars en wetenschappers en elite verzamelaarpraktijken om inzicht te krijgen in de productie, functie en betekenis van dit specifieke genre.

1.1 Specifieke aspecten van het genre van de diervoorstelling

Dat de diervoorstelling onderbelicht is gebleven in vergelijking met andere genres die eveneens in de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden ontstonden, heeft verschillende oorzaken. Ten eerste is de term ‘genre’ in de beeldende kunst ambigu. Larry Silver heeft een genre gedefinieerd als een groep samenhangende kunstwerken met vergelijkbare onderwerpen en conventionele vormen.⁸ Deze definitie maakt een groot aantal genres mogelijk, waar de diervoorstelling er zeker een van kan zijn. Toch lijken kunsthistorici terughoudend met het definiëren van nieuwe genres en het aantal genres beperkt te willen houden. Er lijkt pas over een genre te worden gesproken wanneer er een zeer groot aantal kunstwerken met vergelijkbare onderwerpen is gemaakt, waarbij veel verschillende kunstenaars betrokken zijn.

⁵ Voor meer informatie over stillevens, zie: Harry (jr.) Berger, *Caterpillars: Reflections on Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting* (New York: Fordham University Press, 2011).

⁶ Een belangrijke studie is: Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006). Op deze studie zal verderop in de inleiding uitgebreid worden ingegaan.

⁷ Tot voor kort gold dit bijvoorbeeld ook voor de ontwikkeling van keukenstukken. In deze leemte is voorzien met het proefschrift van Zoran Kwak: Zoran Kwak, *“Proeft de kost en kauwtse met uw” oogen’: beeldtraditie, betekenis en functie van het Noord-Nederlandse keukentaferel (ca. 1590-1650)* (Sl: sn, 2014).

⁸ Silver, *Peasant Scenes and Landscapes*, xiii, xvi.

De vraag of de diervoorstelling een zelfstandig genre is, dan wel een subgenre, kan op verschillende manieren worden beantwoord.⁹ Vergeleken met grote genres, zoals landschappen of portretten, betreft de diervoorstelling een kleine groep, misschien wel te klein om als zelfstandig genre beschouwd te kunnen worden. Het is echter ook problematisch om diervoorstellingen als een subgenre te beschouwen, aangezien er niet een grotere categorie is waar de diervoorstelling zonder probleem onder geschaard kan worden. Bij dierportretten (meestal van een paard of hond), gaat het om verbeeldingen van specifieke individuen. Stillevenstonen voorstellingen van objecten, flora of fauna die ‘stil’, dat wil zeggen levenloos zijn.¹⁰ Landschappen tonen ook dikwijls dieren, maar de dieren vormen hierin doorgaans niet het hoofdonderwerp. Ook ontbreekt een landschappelijke achtergrond dikwijls bij diervoorstellingen, vooral bij vroege diervoorstellingen uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Dat de diervoorstelling niet onder een groter genre is onder te brengen, rechtvaardigt de keuze om deze als een apart genre te beschouwen. Bovendien vertonen diervoorstellingen, zoals ik zal aantonen, specifieke karakteristieken die niet voor andere genres opgaan en heeft het een eigen ontwikkeling doorgemaakt.

De diervoorstelling is ook onderbelicht gebleven als genre in de beeldende kunst, omdat er slechts enkele Zuid-Nederlandse kunstenaars waren in de vroegmoderne periode die uitsluitend diervoorstellingen hebben vervaardigd. Hans Bol (Mechelen 1534 – Amsterdam 1593) heeft diervoorstellingen gemaakt, maar is toch vooral bekend als landschapschilder. Jan Brueghel de Oude (Brussel 1568 – Antwerpen 1625) en Roelant Savery (Kortrijk 1576 – Utrecht 1639) hebben naast diervoorstellingen tevens bloemstillevenen en landschappen geschilderd. Ook voor de prentkunstenaars die diervoorstellingen ontwierpen, geldt dat zij daarnaast verschillende andere onderwerpen in prent brachten. Slechts Marcus Gheeraerts de Oude (Brugge c. 1520 – Londen? c. 1590) vormt hierop de uitzondering die de regel lijkt te bevestigen.¹¹ In tegenstelling tot de diervoorstelling, kunnen veel genres bovendien verbonden worden aan een grote naam, waardoor direct duidelijk is wat er onder het genre wordt verstaan. Zo geldt Frans Hals (Antwerpen c. 1582 – Haarlem 1666) bij uitstek als de meester van het portret en Jacob van Ruisdael (Haarlem 1628 – Amsterdam 1682) als de meester van het landschap. De enige grote naam die in verband gebracht kan worden met diervoorstellingen, en niet met andere genres, is Melchior d’Hondecoeter. Hij schilderde vrijwel uitsluitend diervoorstellingen, maar lijkt wat in de vergetelheid te zijn geraakt.¹²

⁹ De term “diervoorstelling” definieer ik als volgt: een voorstelling waarbij één of meerdere dieren (die in de meeste gevallen niet als individu zijn weergegeven) centraal staan. De dieren zijn weergegeven alsof ze levend zijn.

¹⁰ Een subcategorie van stillevenen is het jachtbuitstilleven, waarin dode dieren zijn verbeeld. Jachtbuitstillevenen vormen dan ook geen onderdeel van het genre van diervoorstellingen waarin vooral levende dieren zijn weergegeven.

¹¹ Gheeraerts’ bekendste ets is niettemin een plattegrond van Brugge.

¹² Zo ontbreekt een oeuvrecatalogus van zijn werk tot op heden.

Bovendien is de diervoorstelling als genre heel pluriform en bestaat er nog geen eenduidige definitie voor, wat een uitvoerige studie in de weg kan hebben gestaan. In mijn definitie van het genre spelen dieren de hoofdrol, waarbij andere figuren en objecten in een ondergeschikte rol kunnen voorkomen. De dieren zijn verbeeld alsof ze levend zijn. In diervoorstellingen kunnen zowel één als verschillende dieren of diersoorten zijn weergegeven. Door de vele diersoorten die het dierenrijk telt, zijn er grote verschillen in de diervoorstellingen waar te nemen. Diervoorstellingen kunnen verschillende klassen uit het dierenrijk tonen, de meest voorkomende zijn zoogdieren, vogels, vissen, insecten en in mindere mate amfibieën en reptielen. Sommige diervoorstellingen met zoogdieren tonen enkel huisdieren zoals honden en katten, andere vee zoals koeien en schapen en weer andere tonen vooral exotische dieren. In deze studie richt ik me primair op diervoorstellingen met 'bijzondere dieren'. Hieronder vallen niet alleen de exoten die in de tweede helft van de zestiende eeuw werden ontdekt, maar ook insecten, die toen voor het eerst als groep werden onderzocht. Bij de ontwikkeling van het genre speelden voorstellingen met bijzondere dieren een voortrekkersrol, pas later verschenen voorstellingen met andere groepen dieren op grote schaal.

Ten slotte heeft de diervoorstelling tot nu toe nog niet de aandacht gekregen die ze verdient, omdat specifieke aspecten die inherent zijn aan het genre het gecompliceerd maken om de ontwikkeling te analyseren. Diervoorstellingen zijn in verschillende media vervaardigd die op elkaar inwerken, waardoor er sprake is van een sterke intermedialiteit. Ook bestaat er een nauwe wisselwerking met de wetenschappelijke kennis over de natuurlijke historie. De interesse voor de natuurlijke historie uitte zich ook in de verzamelcultuur van naturalia waarbij opgezette en levende dieren werden bestudeerd.¹³ Het verkrijgen van inzicht in deze aspecten en hun rol bij de ontwikkeling van de diervoorstelling vormt een belangrijke leidraad in deze studie; zij zijn onderzocht aan de hand van verschillende vragen en hypothesen.

Vragen rond intermedialiteit, de natuurhistorische publicaties en de verzamelcultuur

De aspecten die van belang zijn voor het genre – de intermedialiteit, de relatie tot natuurhistorische publicaties en de verzamelcultuur – roepen elk hun eigen vragen op. De intermedialiteit vraagt om een onderzoek naar de relatie tussen de verschillende media waarin diervoorstellingen zijn vervaardigd. In kunsthistorische publicaties over genres staat doorgaans slechts één medium centraal, tekeningen,

¹³ Hoewel de wetenschappelijke kennis, zoals die in natuurhistorische publicaties terecht kwam, en de verzamelcultuur nauw verweven zijn, zijn deze aspecten voor de duidelijkheid van de studie uit elkaar getrokken. Deze eigenschappen gaan ook grotendeels op voor plantenvoorstellingen, die een zeer vergelijkbare ontwikkeling hebben doorgemaakt. Omdat er relatief meer aandacht is besteed aan de ontwikkeling van plantenvoorstellingen, komen deze slechts sporadisch ter sprake in deze studie.

prenten of schilderijen, die vaak elk hun eigen specialisten kennen.¹⁴ Nu kan worden beargumenteerd dat bij de meeste genres deze media wel tegelijkertijd en naast elkaar bestaan, maar niet direct op elkaar ingrijpen, waardoor een geïntegreerde benadering niet noodzakelijk is. Bij diervoorstellingen lijken ze wel direct betrekking op elkaar te hebben, zodat het voor het analyseren van de ontwikkeling van het genre noodzakelijk is om niet slechts één medium te bestuderen, maar alle drie de media in samenhang te onderzoeken. Hoe verliep de overgang van het ene medium naar het andere? Bestudeerd zal worden of er sprake is van verschillende fasen waarin verschillende media centraal staan.

De meeste kunstenaars die een bijdrage leverden aan de ontwikkeling van de diervoorstelling, werkten slechts in één medium, of hooguit in twee.¹⁵ Hierbij moet de vraag worden gesteld of de kunstenaars wel rekenschap geven van hun kennis van wat er in de media gebeurde waar zij zelf niet in werkten en of en op welke manier zij blijk gaven van hun kennis van de picturale traditie van diervoorstellingen in alle media tezamen. Ook zal worden onderzocht of er in elk van de drie verschillende media een bewuste omgang met en kennis van de natuurlijke historie is aan te duiden, wat een volgend belangrijk aspect is van het genre.¹⁶

Bij de relatie met kennis over de natuurlijke historie is van belang te bestuderen hoe diervoorstellingen functioneerden binnen de wetenschappelijke cultuur van de zestiende en zeventiende eeuw. Door de ontdekking van de nieuwe wereld kwam men in aanraking met veel nieuwe diersoorten, die beschreven werden in de natuurhistorische publicaties die vanaf het midden van de zestiende eeuw verschenen.¹⁷ In deze publicaties werden veel illustraties van dieren

¹⁴ Bij monografische studies komt het wel vaker voor dat verschillende media worden besproken. In veel gevallen worden tekeningen echter behandeld in relatie tot de schilderijen (waar het studies voor kunnen zijn) of prenten (waarbij de tekening als ontwerp wordt gezien).

¹⁵ In mijn onderzoek worden verschillende kunstenaars besproken die zowel tekeningen, prenten als schilderijen hebben gemaakt, zoals Hans Bol en Joris Hoefnagel, maar geen van deze kunstenaars heeft in alle drie de media belangrijke bijdragen geleverd aan de ontwikkeling van het genre.

¹⁶ Karl Enenkel en Paul Smith hebben betoogd dat het van belang is om de relaties tussen waterverftekeningen, prenten en natuurhistorische teksten te onderzoeken, zie: Karl A. E. Enenkel en Paul J. Smith, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Intersections 7 (Leiden: Brill, 2007), 8. Ook Peter Mason heeft erop gewezen dat het voor de ontwikkeling van natuurhistorische illustraties van belang is ook te kijken naar andere media, zie: Peter Mason, *Before Disenchantment: Images of Exotic Animals and Plants in the Early Modern World* (Londen: Reaktion, 2009), 31. Ik onderschrijf deze visie en zou zelfs willen stellen dat de ontwikkeling van diervoorstellingen in het algemeen niet onderzocht kan worden zonder dat alle media daarin worden betrokken, waarbij alle media reageerden op ontwikkelingen in de natuurlijke historie.

¹⁷ Voor meer informatie over het beschrijven van diersoorten in natuurhistorische publicaties, zie: Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe* (Chicago: University of Chicago Press, 2006). De eerste natuurhistorische publicatie waarin werd gepoogd alle bekende dieren van het dierenrijk op te nemen was Conrad Gessners *Historia Animalium*, die vanaf 1551 verscheen. Gessner nam slechts enkele viervoeters uit Amerika op, zie: Lorraine Daston en Katharine Park, *Early Modern Science*, vol. 3, Cambridge History of Science (New York: Cambridge University Press, 2006), 451. Clusius ging volgens Paula Findlen veel systematischer te werk bij het beschrijven van niet-Europese diersoorten, zie: Ibid., 3:453. Het aantal bekende diersoorten nam in zeer rap tempo toe in de zestiende en zeventiende eeuw. Voor de toenemende aantallen van vogels, zie: Tim R Birkhead, *De*

opgenomen; zo liet de Zwitserse natuurhistoricus Conrad Gessner (Zürich 1516 – Zürich 1565) maar liefst 1200 houtsneden vervaardigen.¹⁸ Geanalyseerd zal worden of de Zuid-Nederlandse kunstenaars rekenschap gaven van hun kennis van de natuurhistorische publicaties en hoe dat in hun diervoorstellingen tot uiting komt. Veel dierentekeningen doen denken aan natuurhistorische illustraties, doordat een achtergrond bij beide vaak ontbreekt, maar de vraag is of dit een bewuste overeenkomst is.¹⁹ Namen kunstenaars motieven uit de illustraties over en kozen zij voor specifieke motieven? Ook zal worden onderzocht of zij daarnaast tevens op andere manieren blijk gaven van hun natuurhistorische kennis, door na te gaan hoe zij de dieren in hun tekeningenalbums, prentseries en op schilderijen ordenden. Voor natuurhistorici was de ordening van het dierenrijk een belangrijke kwestie, waardoor de vraag zich opdringt of kunstenaars hier ook bewust mee bezig waren.

Bij andere genres – zoals landschappen – dienen tekeningen en prenten ook regelmatig een “wetenschappelijk” doel.²⁰ Bij schilderijen komt het minder vaak voor dat zij een wetenschappelijk doel hebben of de stand van wetenschap tonen. De vraag is of dat ook opgaat voor het geschilderde dierstuk. Bestudeerd zal worden of de kunstenaars niet alleen blijk gaven van de kennis die in natuurhistorische publicaties was te vinden, maar of ze ook zelf actief natuurhistorische kennis produceerden en daarmee bijdroegen aan de stand van wetenschap. Om natuurhistorische kennis te produceren lijkt het essentieel om dieren te bestuderen, waarbij de cultuur van het verzamelen van exotische dieren een belangrijke rol zal hebben gespeeld.

In tegenstelling tot andere genres, werden exotische dieren, het onderwerp van veel diervoorstellingen, gehouden door dezelfde verzamelaars die de tekeningen, prenten en schilderijen met diervoorstellingen aanschafte. Om vast te kunnen stellen welke betekenis de relatie met de verzamelcultuur van naturalia heeft bij de ontwikkeling van de diervoorstelling, zal worden onderzocht welke dieren door kunstenaars in verzamelingen werden bestudeerd en op welke manier zij hiervan blijk gaven. Veel belangrijke verzamelaars lieten een menagerie

wijsheid van vogels: een geïllustreerde geschiedenis van de ornithologie, vertaald door Eddie Korlaar (Amsterdam: De Bezige Bij, 2008), 41. Aan het eind van de zeventiende eeuw stelde John Ray een lijst samen met 150 viervoeters, 500 vogelsoorten, 1000 vissoorten en 10000 insecten, zie: John Ray, *The Wisdom Of God Manifested in the Works Of The Creation* (Londen: Printed for Samuel Smith, at the Princes, 1691).

¹⁸ Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:457. Ullise Aldrovandi liet zelfs 3000 houtsneden opnemen, zie: Ibid.

¹⁹ Bij de vraag naar de relatie tussen diervoorstellingen en natuurhistorische publicaties speelt intermedialiteit ook een rol. In dit geval gaat het om de relatie tussen de tekeningen, prenten en schilderijen aan de ene kant en de natuurhistorische teksten en illustraties aan de andere kant. Dit duidt op een andere vorm van intermedialiteit. Beide opvattingen van intermedialiteit worden door mij gehanteerd in deze studie, maar om verwarring te voorkomen, gebruik ik het begrip intermedialiteit zo spaarzaam mogelijk.

²⁰ Een voorstelling kan een wetenschappelijk doel dienen als deze informatie bevat die gebruikt kan worden door een ander vakgebied. Landschapstekeningen documenteren vaak een bepaald gebied of plaats. Ook zijn er landschapsprenten die nieuwe gebieden documenteren en de kennis daarover verspreiden.

aanleggen waarin zij levende exotische dieren hielden. Kunstenaars die in opdracht van deze verzamelaars werkten, zullen de exotische dieren hierin hebben kunnen bestuderen. Ook in de *Kunst- und Wunderkammer* waren exotische dieren te vinden, meestal in opgezette vorm.²¹ Gaven kunstenaars er de voorkeur aan om picturale motieven over te nemen of om dieren zelf te bestuderen? En als zij dieren bestudeerden, werkten ze dan liever naar levende dieren of naar opgezette exemplaren? Om te onderzoeken hoe kunstenaars aanduiden dat zij dieren zelf hadden bestudeerd, zal ik het gebruik analyseren van de term ‘ad vivum’ of ‘naar het leven’ op diervoorstellingen.²² De term is de laatste jaren veel bediscussieerd en wordt doorgaans uitgelegd als het direct naar de natuur werken.²³ De kunstenaar heeft dan een levend (of eventueel dood) dier dat hij bestudeerde als uitgangspunt gebruikt, maar het is aannemelijk dat kunstenaars deze term ook toepasten indien zij slechts de illusie hiervan wilden opwekken. Claudia Swan heeft bovendien beargumenteerd dat de term gebruikt werd om aan te duiden dat het motief niet fictief is maar waarheidsgetrouw, waarmee wordt gesuggereerd dat het motief natuurhistorisch correct is.²⁴

Belangrijk bij de genoemde significante aspecten van het genre en de vragen die worden gesteld om deze te bestuderen, is omvast te stellen of de voorkeuren van kunstenaars voor alle drie de media opgaan en of er verschuivingen in de tijd te zien zijn. Door te onderzoeken hoe de kunstenaars te werk gingen, zal inzicht ontstaan in de functie en betekenis van het genre in de tweede helft van de zestiende eeuw en eerste decennia van de zeventiende eeuw.

1.2 Stand van zaken in het onderzoek naar diervoorstellingen

De onduidelijke status van de diervoorstelling als zelfstandig genre, en de specifieke aspecten van het genre die het moeilijk maken om de ontwikkeling te analyseren, zijn in de vorige paragraaf aangeduid als oorzaken voor het feit dat diervoorstellingen onderbelicht zijn gebleven in de literatuur. De literatuur waarin diervoorstellingen wel worden behandeld, is grofweg in twee categorieën in te

²¹ Taxidermie kwam echter pas later op, waardoor de opgezette dieren snel vergingen.

²² In contemporaine literatuur wordt de term ‘naar het leven’ ook gebezigd, ook voor een aantal van de door mij onderzochte albums. Zo heeft de kunstenaarsbiograaf Karel van Mander geschreven dat de albums van Hans Bol ‘na t leven’ zijn vervaardigd, zie: Karel van Mander, *Het schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen* (Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604), f. 260v.

²³ Voor meer informatie over deze term, zie ook: Sachiko Kusukawa, *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany* (Chicago; Londen: University of Chicago Press, 2011).

²⁴ Claudia Swan heeft een verhelderend artikel geschreven over de term ‘ad vivum’. Hierin stelt zij dat de term veel in de context van natuurhistorische afbeeldingen wordt gebruikt en dat de term een nauwkeurigheid aanduidt. Volgens haar wordt de term bovendien gebruikt door kunstenaars om de functie en het gebruik van de afbeelding te onderstrepen, zie: Claudia Swan, “Ad Vivum, Naer Het Leven, from the Life: Defining a Mode of Representation”, *Word & Image* 11, nr. 4 (1995): 353–72. Ook betoogt Claudia Swan, net als in een later artikel dat zij samen met Carmen Niekrasz heeft geschreven, dat de term als een internationaal geldig wachtwoord in een netwerk van naturalisten moet worden opgevat, zie ook: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:795.

Hoofdstuk 1

delen: kunsthistorische en wetenschapshistorische. In kunsthistorische literatuur worden de diervoorstellingen doorgaans wel als groep gezien, maar een studie van het genre als geheel waarbij de ontwikkeling wordt geanalyseerd, ontbreekt tot op heden. Bovendien gaan verreweg de meeste kunsthistorische publicaties waarin diervoorstellingen worden behandeld over het werk van één kunstenaar of verzamelaar. De wetenschapsgeschiedenis besteedt pas sinds kort aandacht aan de relatie tussen wetenschap en kunst.²⁵ Natuurhistorische illustraties lenen zich er goed voor om die relatie te bespreken. Doorgaans worden in wetenschapshistorische literatuur alleen aan tekst gebonden illustraties in natuurhistorische publicaties als uitgangspunt genomen, en worden tekeningen, prenten en schilderijen met diervoorstellingen slechts summier behandeld.²⁶

Kunsthistorische literatuur over diervoorstellingen als groep

Hoewel in monografische literatuur ook aandacht aan diervoorstellingen als groep wordt besteed, zullen eerst niet-monografische publicaties besproken worden, omdat deze studie vooral in die lijn ligt en daar een bijdrage aan levert.²⁷ De belangrijkste kunsthistorische studie over de diervoorstelling als groep is een catalogus uit 1982, die is gemaakt voor een tentoonstelling in de dierentuin van Antwerpen in datzelfde jaar.²⁸ Arnout Balis heeft hierin een essay gewijd aan de Vlaamse dierschilderkunst van de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw.²⁹ Voor het eerst is hierin veel waardevolle informatie samengebracht, waarbij ook de natuurhistorische illustraties van Gessner en het houden van dieren in menagerieën worden genoemd. Het was echter niet zijn doel om hierbij de omgang van de kunstenaars met de illustraties en de menagerieën te analyseren. In het catalogusgedeelte, dat per medium is ingedeeld, komen zowel tekeningen als prenten en schilderijen aan bod, maar er worden nog weinig relaties gelegd tussen de verschillende media. De intermedialiteit en de relatie met de natuurhistorische publicaties en de verzamelcultuur staan in mijn studie juist wel centraal.

²⁵ Dat blijkt ook uit verschillende congressen die de afgelopen jaren zijn gehouden, zoals het congres *Art and Science in the Early Modern Period* in Wuppertal in juli 2014. In september 2015 organiseerden het Rijksmuseum en het Huygens ING het congres *Art and Science in the Early Modern Low Countries*. In de kunstgeschiedenis staat de relatie tussen kunst en wetenschap sinds enkele jaren ook volop in de belangstelling, maar die relatie wordt vooral onderzocht door het werk van één specifieke kunstenaar te bestuderen. Voor voorbeelden, zie: Eric Jorink en Bart A. M Ramakers, *Art and Science in the Early Modern Netherlands = Kunst En Wetenschap in de Vroegmoderne Nederlanden*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61 (Zwolle: Wbooks, 2011).

²⁶ Ook in kunsthistorische literatuur wordt de relatie tussen diervoorstellingen en natuurhistorische kennis wel aangehaald, maar dit is meestal niet het uitgangspunt. Daarnaast is er ook wetenschapshistorische literatuur waarin diervoorstellingen stilistisch of iconografisch worden geduid, maar ook dit komt relatief weinig voor.

²⁷ De monografische literatuur waarin diervoorstellingen uitvoerig te sprake komen, volgt hierna, aangezien in deze literatuur aandacht wordt besteed aan de relatie tussen de diervoorstellingen en de kennis over de natuurlijke historie.

²⁸ Carl van der Velde, *Het aards Paradijs: dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw* (Antwerpen: Koninkl. Maatschappij voor Dierkunde, 1982).

²⁹ *Ibid.*, 37–56.

In studies over de ontwikkeling van verschillende genres in beeldende kunst, wordt de diervoorstelling meestal slechts kort aangeduid, als ze er al in voorkomt. Larry Silver publiceerde in 2006 een voortreffelijke studie die de centrale rol van Antwerpen in ogenschouw neemt bij het ontstaan en de ontwikkeling van verschillende picturale genres.³⁰ Silver analyseerde welke formules gebruikt en vervolgens continu herhaald werden door kunstenaars. Hij richt zich primair op landschappen, markt- en keukenstukken en boerentaferelen.³¹ Diervoorstellingen komen dan ook nauwelijks ter sprake, maar het fenomeen van de beproefde formules en vele kopieën in de tweede helft van de zestiende eeuw in Antwerpen lijkt ook bij dit genre een grote rol te spelen. Silver beargumenteert dat de opkomst van nieuwe genres samenvalt met nieuwe media.³² In deze studie zal onderzocht worden of dit ook opgaat voor diervoorstellingen.

Wetenschapshistorische literatuur over natuurhistorische illustraties

In wetenschapshistorische literatuur wordt vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw aandacht besteed aan de relatie tussen kunst en wetenschap.³³ Om deze relatie duidelijk te maken, hebben wetenschapshistorici vaak illustraties geanalyseerd, zoals illustraties in anatomische boeken.³⁴ Ook illustraties in natuurhistorische publicaties zijn dikwijls aangehaald, maar uitvoerige studies over natuurhistorische illustraties verschenen pas nadat de ontwikkeling van de natuurlijke historie zelf in de jaren negentig van de twintigste eeuw in de belangstelling van wetenschapshistorici was komen te staan.³⁵ In een zeer waardevolle publicatie uit 2006 heeft Brian Ogilvie de ontwikkeling van de natuurlijke historie in de vroegmoderne periode geschetst en beschreven hoe natuurhistorici te werk gingen, ook met betrekking tot het verzamelen van illustraties.³⁶ Deze publicatie verschaft veel nuttige achtergrondinformatie voor mijn studie.

³⁰ Silver, *Peasant Scenes and Landscapes*.

³¹ De ontwikkeling van deze genres wordt beschreven in: Ibid., hfdst. 3, 5, 6.

³² Ibid., 1.

³³ Een van de eerste bundels waarin die relatie beschreven wordt, die veel waardevolle inzichten heeft opgeleverd, is: John W. Shirley en F. David Hoeniger, *Science and the Arts in the Renaissance*, Folger Institute Symposia (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library etc Associated University Presses, 1985).

³⁴ Voor een publicatie over anatomische illustraties, zie: Martin Kemp, "Temples of the body and temples of the cosmos: vision and visualization in the vesalian and Copernican revolutions", in: Brian S. Baigrie, *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto Studies in Philosophy (Toronto: University of Toronto Press, 1996), 40–85. In deze bundel zijn ook artikelen gewijd aan meer technische illustraties. Voor voortreffelijke recente wetenschapshistorische publicaties over illustraties, zie: Sachiko Kusukawa en Ian Maclean, *Transmitting Knowledge: Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2006). En: Kusukawa, *Picturing the Book of Nature*.

³⁵ Dit is volgens Paula Findlen direct gekoppeld aan de belangstelling voor de wetenschappelijke revolutie, zie: Paula Findlen, "Natural History", in: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:435–468. Zij gaat in dit artikel ook in op natuurhistorische illustraties.

³⁶ Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*.

Studies door wetenschapshistorici naar de relatie tussen kunst en de natuurlijke historie vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw zijn talrijk.³⁷ De natuurhistorische illustraties worden hierin doorgaans als kunst aangeduid en vergeleken met de tekst waar ze bij zijn afgebeeld. Een dikwijls verwoorde stelling over de relatie tussen de illustraties en de tekst is dat de makers van de illustraties vooral specifieke kenmerken wilden weergeven, terwijl natuurhistorici op zoek waren naar de generieke kenmerken.³⁸ Veel aangehaald is dat natuurhistorici als Carolus Clusius (Arras 1526 – Leiden 1609) of Leonhard Fuchs (Wemding 1501 – Tübingen 1566) hun illustratoren in de gaten hielden en controleerden of zij zich niet te veel vrijheden permitteerden.³⁹ Tevens is vaak gesteld dat natuurhistorici in de vroegmoderne tijd meer belang gingen hechtten aan eigen observatie en dat de illustraties als gevolg hiervan steeds naturalistischer werden.⁴⁰ Claudia Swan heeft terecht betoogd dat kunstenaars, vaker dan tot dusver is verondersteld, het voortouw namen in een naturalistische weergave en juist natuurhistorici daarvan konden profiteren.⁴¹ Deze stelling zal dan ook verder uitgewerkt worden in deze studie.

In de wetenschapshistorische publicaties is vooral aandacht besteed aan de natuurhistorische publicaties over de flora en illustraties van planten, en veel minder aan de fauna en illustraties van dieren, zoals ook is geconstateerd door Karl Enenkel en Paul Smith.⁴² Florike Egmond betoogde dat dit deels kan worden verklaard doordat planten een functie hadden als *materia medica*.⁴³ Brian Ogilvie heeft de geringere aandacht voor dieren gerechtvaardigd door te stellen dat

³⁷ Voor een nuttig overzichtsartikel over de publicaties waarin de relatie tussen kunst en de natuurlijke historie centraal staat, zie: Carmen Niekrazz, Claudia Swan, “Art”, in: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:773–796. Een recente bundel over dit onderwerp is: K.A.E Enenkel en Paul J. Smith, *Zoology in Early Modern Culture*, Intersections 32 (Leiden: Brill, 2014).

³⁸ Brian Ogilvie heeft een uitstekend artikel geschreven waarin hij deze stelling uitwerkt, zie: Brian W. Ogilvie, ‘Image and tekst in Natural History, 1500-1700’, in: Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, en Urs Schoepflin, *The Power of Images in Early Modern Science* (Bazel: Birkhäuser, 2003), 141–166.

³⁹ Zo bleef Carolus Clusius vaak naast de illustrator staan, om aan te geven welke aspecten hij in het oog moest houden bij het afbeelden van de gedroogde planten. Ook Leonhard Fuchs hield de illustratoren in de gaten om te voorkomen dat er te veel schaduwen en andere kunstgrepen werden toegepast om artistieke glorie te verkrijgen, aangezien de illustraties dan niet meer accuraat zouden zijn. Zie: Janice Neri, *The Insect and the Image: Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500-1700* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), xviii. Aan de andere kant werden bepaalde illustratoren wel gewaardeerd door natuurhistorici, zie: Lorraine Daston, “Observation”, in: Susan Dackerman, red., *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe* (Cambridge, New Haven: Yale University Press, 2011), 129.

⁴⁰ Dit beeld komt naar voren in Daston en Park, *Early Modern Science*, maar bijvoorbeeld ook in: Pamela Smith en Paula Findlen, *Merchants & Marvels: Commerce, Science and Art in Early Modern Europe* (New York: Routledge, 2002), 7–9.

⁴¹ Claudia Swan, “Illustrated Natural History”, in: Dackerman, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, 187–188.

⁴² Enenkel en Smith, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 3. Een goede recente publicatie waarin dit wel gebeurt, is: Sachiko Kusukawa, “The Sources of Gessner’s Pictures for the *Historia Animalium*”, *Annals of Science* 67, nr. 3 (2010): 303–28.

⁴³ Florike Egmond, “Curious fish: connections between some sixteenth-century watercolours and prints”, in: Enenkel en Smith, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 261.

natuurhistorici zelf zich meer bezighielden met planten dan met dieren en dat belangrijke ontwikkelingen zich eerst voordeden in de botanie en daarna pas werden opgepakt in de zoölogie.⁴⁴ Kunstenaars lijken echter niet minder aandacht voor dieren dan voor planten te hebben gehad en ook de ontwikkeling van diervoorstellingen lijkt niet afhankelijk van botanische voorstellingen.

Literatuur over de relatie tussen diervoorstellingen en de natuurlijke historie

Hoewel ook in de kunstgeschiedenis recentelijk de relatie tussen kunst en wetenschap in de belangstelling is komen te staan, is die tussen diervoorstellingen en natuurhistorische publicaties nog weinig onderzocht door kunsthistorici. De wetenschapshistoricus William Ashworth heeft in een baanbrekend artikel uit 1984 er al op gewezen dat veel illustraties in wetenschappelijke publicaties – met name natuurhistorische publicaties – uit de vroegmoderne tijd terug gaan op niet-wetenschappelijke bronnen.⁴⁵ Om dit aan te tonen, gaat hij in op verschillende illustraties van de kameleon, zowel in natuurhistorische publicaties als in emblemen en fabels. Hoewel kunsthistorici volgens Ashworth al eerder hebben vastgesteld dat een aantal emblemen adaptaties van wetenschappelijke illustraties zijn, stelt hij dat nog nauwelijks is onderkend dat het omgekeerde ook voorkwam en er sprake is van een wisselwerking. Het artikel van Ashworth wordt dikwijls aangehaald, maar een uitvoerige studie over de wisselwerking tussen natuurhistorische illustraties en diervoorstellingen in emblemen, maar ook in de beeldende kunst als geheel, ontbreekt tot op heden.⁴⁶

In 2006 stelden Carmen Niekrasz en Claudia Swan terecht dat natuurhistorische illustraties slechts een marginale plaats bezetten in de kunstgeschiedenis.⁴⁷ In 2007 vond een tentoonstelling plaats in Museum Plantin-Moretus over diervoorstellingen op papier. In de bijbehorende catalogus zijn zowel zelfstandige dierentekeningen en -prenten van kunstenaars opgenomen, als illustraties in natuurhistorische publicaties.⁴⁸ In de essays lag de nadruk op de

⁴⁴ Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, 23,24.

⁴⁵ William Ashworth, "Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection in Seventeenth-Century Scientific Illustration", *Art Journal* 44, nr. 2 (1984): 132–38.

⁴⁶ In 1985 verscheen een artikel van Wolfgang Harms over dit onderwerp, zie: Wolfgang Harms, "On Natural History and Emblematics in the 16th Century", in: James S. Ackerman, *The Natural Sciences and the Arts: Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century: An International Symposium*, Figura; Nova Series 22 (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1985), 67–83. Paul Smith heeft in een recent artikel voortgeborduurd op het materiaal over de kameleon dat Ashworth bij elkaar heeft gebracht en de reconstructie van de beeldvorming van de kameleon gepreciseerd, zie: Paul J. Smith, "Een veranderlijk dier: De kameleon tussen natuurlijke historie en emblematiek", *De Boekenwereld* 29, nr. 1 (2012): 33–42. Kritiek op het werk van Ashworth is geuit door Peter Mason; volgens hem is er geen sprake van een ontwikkeling naar een minder emblematische weergave, waar Ashworth die wel ziet, zie: Mason, *Before Disenchantment*, 16–20.

⁴⁷ Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:791. Dit heeft Claudia Swan ook in de handelseditie van haar proefschrift gesteld, zie: Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)* (New York: Cambridge University Press, 2005), 8.

⁴⁸ Hans Devisscher, red., *Wonderlycke dieren op papier in de tijd van Plantin* (Antwerpen: Museum Plantin-Moretus, 2007).

Hoofdstuk 1

aanwezigheid van exotische dieren in de Zuidelijke Nederlanden in de vroegmoderne tijd, waardoor de ontwikkeling van de diervoorstellingen op papier of de precieze relatie met natuurhistorische publicaties niet uitvoerig is onderzocht, wat in deze studie juist wel het uitgangspunt is.

Kunsthistorische publicaties die diervoorstellingen in relatie tot de natuurlijke historie behandelen, richten zich veelal op het werk van één specifieke kunstenaar. In de dissertatie van Ariane Faber Kolb worden de paradijslandschappen van Jan Brueghel de Oude (Brussel 1568 – Antwerpen 1625) in relatie tot de natuurlijke historie bestudeerd.⁴⁹ Hierbij onderzoekt zij vooral de classificatie die Brueghel toepast in zijn schilderijen. De dissertatie van Claudia Swan over het werk van Jacques de Gheyn (Antwerpen c. 1565 – Den Haag 1629), behandelt in het eerste deel De Gheyns afbeeldingen van de natuurlijke wereld.⁵⁰ In de inleiding geeft zij een uitstekend theoretisch kader over de relatie tussen kunst en natuurhistorische afbeeldingen.⁵¹ In een bundel over de albums van Anselmus de Boodt (Brugge 1550 – Brugge 1632) beschrijft Arnout Balis de natuurstudie aan het hof van Rudolf II en de natuurvisie van De Boodt zelf.⁵² Al deze publicaties zijn zeer nuttig geweest voor mijn onderzoek.

Veel is geschreven over Joris Hoefnagel, die in zijn vier albums met dierentekeningen – waar ik in het eerste deel van deze studie uitvoerig op inga – kunst en wetenschap heeft gecombineerd. Ernst Kris was de eerste auteur die in 1927 de bijdrage van Hoefnagel aan de wetenschap besprak.⁵³ Hij gebruikte de term “wissenschaftlicher Naturalismus” om het werk van Hoefnagel – maar ook van andere kunstenaars die vergelijkbare diervoorstellingen vervaardigden – te duiden.⁵⁴ Vervolgens heeft Hoefnagel een tijd lang nauwelijks aandacht gekregen in de literatuur.⁵⁵ Lee Hendrix stelde in haar proefschrift uit 1984 over de albums met dierentekeningen dat alhoewel Hoefnagel kennis heeft van de wetenschap – of meer precies geformuleerd de natuurlijke historie – zijn tekeningen toch

⁴⁹ Arianne Louise Faber Kolb, *Cataloguing Nature in Art: Jan Brueghel the Elder's Paradise Landscapes* (California: University of Southern California, 2000).

⁵⁰ Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland*. De Gheyn heeft vooral bloemen verbeeld, waar in een aantal gevallen ook kleine dieren bij voorkomen.

⁵¹ Een uitvoerige studie van de relatie tussen De Gheyns bloemenalbum en natuurhistorische publicaties is niet verricht. Dit bloemenalbum komt in hoofdstuk 5 van deze studie ter sprake, maar aangezien de tekeningen geen zuivere diervoorstellingen tonen, is ervoor gekozen om het album niet uitgebreid te bestuderen.

⁵² Marie-Christiane Maselis, Arnout Balis, en Roger Marijnissen, *De albums van Anselmus de Boodt (1550-1632): geschildeerde natuurobservatie aan het Hof van Rudolf II te Praag* (Tiel: Lannoo, 1989).

⁵³ Ernst Kris, “Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus”, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, 1927, 243–53.

⁵⁴ Ernst Kris noemt hierbij ook Hans Hoffmann, Daniel Froschl, Roelant Savery en Jan Brueghel de Oude. Al deze kunstenaars komen in mijn onderzoek voor. Ik spreek niet over wetenschappelijk naturalisme. Deze term impliceert dat de kunstenaars direct naar de natuur werkten, wat zeker voor Joris Hoefnagel niet op ging. Voor een bespreking van de term, zie ook: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:793.

⁵⁵ Met het proefschrift van Thea Vignau-Wilberg uit 1969 werd de kunstenaar “herontdekt”, zie: Thea Vignau-Wilberg, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (Leiden: Universitaire Pers, 1969). Zij gaat echter nauwelijks in op de omgang van Hoefnagel met de natuurlijke historie.

voornamelijk een artistieke uiting zijn. Hendrix ziet dit als een 'latente rivaliteit tussen kunst en wetenschap in het werk van Hoefnagel'.⁵⁶ Vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw komen de albums van Hoefnagel regelmatig in wetenschapshistorische publicaties ter sprake, maar meestal slechts in enkele zinnen waarin de relatie tussen kunst en wetenschap in zijn werk wordt gekenschetst, maar niet wordt geanalyseerd.⁵⁷ In de eenentwintigste eeuw gaat de aandacht vooral uit naar het *Ignis* album van Hoefnagel waarin insecten zijn verbeeld.⁵⁸

1.3 Opzet van het onderzoek

Om de ontwikkeling van de diervoorstelling tot een zelfstandig genre in de beeldende kunst uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630 te analyseren, staan de specifieke aspecten van diervoorstellingen in verschillende hoofdstukken centraal. Daarmee wordt inzicht verkregen in de visuele cultuur waar diervoorstellingen het resultaat van zijn.⁵⁹ Vooral de relatie met de natuurlijke historie is van belang geweest voor de ontwikkeling van het genre; zowel natuurhistorici als kunstenaars probeerden de in toenemende mate uitdijende kennis over het dierenrijk in kaart te brengen, waardoor nieuwe ontdekkingen en ontwikkelingen in beide disciplines hand in hand gingen.

Doordat de relatie tussen kunst en wetenschap in de zestiende en zeventiende eeuw een grote rol in mijn onderzoek speelt, begeef ik mij ook op het terrein van de wetenschapsgeschiedenis van de vroegmoderne periode. Primair richt ik mij op de kunsthistorische discipline; de kunsthistorische ontwikkeling van de diervoorstelling zal binnen een cultuurhistorisch en wetenschapshistorisch kader worden geanalyseerd. Mijn onderzoek toont daarmee de acculturatie van de natuurlijke historie en demonstreert aan de hand van diervoorstellingen hoe

⁵⁶ Marjorie Lee Hendrix, *Joris Hoefnagel and the "Four Elements": A Study in Sixteenth-Century Nature Painting* (New Jersey: Princeton University, 1984), 28.

⁵⁷ Zo stelt Philip Ritterbush terloops in een artikel in een gezaghebbende bundel dat een accurate weergave van anatomische details van organismen, zoals die in Hoefnagels perkamenten bladen, een afbeelding nog niet wetenschappelijk per se maken, zie: Shirley en Hoeniger, *Science and the Arts in the Renaissance*, 151. Helena Wille heeft gesteld de albums van Hoefnagel tot de merkwaardigste natuurhistorische compendia van de zestiende eeuw behoren, zie: Helena Wille, "Der Strauss von Joris Hoefnagel", *Scientiarum historia* 21, nr. 1 (1995): 39.

⁵⁸ Janice Neri besteedde in haar proefschrift uit 2003, waarvan in 2011 een handelseditie is verschenen, een hoofdstuk aan dit album, zie: Neri, *The Insect and the Image*, 3–26. Angela Fischel gaat in haar proefschrift uit 2009 eveneens in op miniaturen uit dit deel van de Vier Elementen, zie: Angela Fischel, *Natur im Bild: Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi* (Berlijn: Gebr. Mann, 2009), 11–17. In vele andere publicaties worden de albums eveneens genoemd. Op een aantal van de hier aangehaalde publicaties zal ik in de volgende hoofdstukken terugkomen.

⁵⁹ De bundel van Claire Farago uit 1995 gaat eveneens in op de visuele cultuur van de vroegmoderne tijd met nadruk op de relatie tussen kunst en wetenschap en de culturele uitwisseling tussen de Oude en de Nieuwe wereld, zie: Claire Farago, *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (New Haven: Yale University Press, 1995). Voor mijn onderzoek is deze bundel minder interessant, omdat er geen aandacht wordt besteed aan Zuid-Nederlandse diervoorstellingen.

Hoofdstuk 1

kennisverspreiding tussen kunstenaars en wetenschappers in de vroegmoderne tijd verliep.

Materiaal en methode van onderzoek

In deze studie heb ik mij primair op zelfstandige voorstellingen van bijzondere dieren gericht zoals deze zijn verbeeld op tekeningen, prenten en schilderijen. Deze zijn door verschillende kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden vervaardigd.⁶⁰ De vroege tekeningen uit de tweede helft van de zestiende eeuw zijn veelal in albums gebonden. Het betreft de albums van Hans Bol (Mechelen 1534 – Amsterdam 1593), Joris Hoefnagel (Antwerpen 1542 – Wenen 1600), Lambert Lombard (Luik 1505 – Luik 1566) en Hans Verhagen (periode van werkzaamheid ca. 1554-1772). Een aantal van deze albums heeft tot inspiratiebron gediend van latere tekeningenalbums uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw. Hierbij gaat het met name om de albums van Anselmus de Boodt (Brugge 1550 – Brugge 1632) en de albums van Dirk de Quade van Ravesteyn (ca. 1565 – ca. 1619).

Dierenprentseries zijn vooral in het laatste kwart van de zestiende eeuw vervaardigd. De belangrijkste voor mijn onderzoek zijn gemaakt door Abraham de Bruyn (Antwerpen 1538 – Keulen 1587) en Nicolaes de Bruyn (Antwerpen 1571 – Rotterdam 1656), Adriaen Collaert (Antwerpen ca. 1560 – Antwerpen 1618), Marcus Gheeraerts (Brugge ca. 1520 – Londen ca. 1590) en Jacob Hoefnagel (Antwerpen 1573 – ? 1632). Bij het onderzoek naar de schilderijen, die overwegend in het laatste decennium van de zestiende eeuw en de eerste drie decennia van de zeventiende eeuw ontstonden, staan de schilderijen van twee schilders centraal, Jan Brueghel de Oude (Brussel 1568 – Antwerpen 1625) en Roelandt Savery (Kortrijk 1576 – Utrecht 1639).

Een belangrijk doel van deze studie is het reconstrueren van de werkwijze van kunstenaars die diervoorstellingen vervaardigden. Hiertoe is voornamelijk gebruik gemaakt van visuele analyse van de voorstellingen. Onderzocht is of de kunstenaars motieven kopieerden, of naar de levende natuur werkten. Bij het overnemen van motieven is gekeken of de motieven zodanig overeenkomen, dat er geen sprake van toevallige gelijkenis kan zijn.⁶¹ De kunstenaars konden zowel motieven van elkaars tekeningen, prenten en schilderijen kopiëren, als motieven uit illustraties in gedrukte natuurhistorische publicaties. Het onderzoek naar de illustraties in natuurhistorische publicaties staat in dienst van de analyse van de

⁶⁰ Een aantal van de kunstenaars die besproken worden, zijn weliswaar in de Zuidelijke Nederlanden geboren, maar hebben het grootste deel van hun carrière in de Noordelijke Nederlanden gewerkt. Zij geven echter wel rekenschap van de Zuid-Nederlandse traditie van diervoorstellingen in hun werk.

⁶¹ In de meeste gevallen is hier goed uitsluitsel over te geven. Hoewel dieren typische houdingen hebben, is het bijna nooit zo dat de houding van een dier exact overeenkomt indien er geen sprake van een ontlening is.

zelfstandige diervoorstellingen, maar de illustraties spelen daarom wel een belangrijke rol.⁶²

Om de overname van motieven inzichtelijk te maken, zijn databases opgezet, die een belangrijk onderzoeksinstrument voor mij waren.⁶³ Hierbij werkte ik vanuit de hypothese dat kunstenaars bewust motieven van elkaar en van natuurhistorici kopieerden.⁶⁴ Via analyses van patronen kunnen uitspraken worden gedaan over welke kunstenaars en welke natuurhistorische publicaties het meest zijn gekopieerd en gebruikt en welke ontwikkeling hierin te ontdekken valt.⁶⁵ Ook kan uit de databases worden afgeleid welke bijzondere dieren het vaakst zijn verbeeld in welke periode, waaruit wellicht conclusies omtrent de ontwikkeling en betekenis zijn te herleiden.⁶⁶

Bij de analyse van overname van motieven moet de vraag worden gesteld hoe de kunstenaars in contact kwamen met de motieven.⁶⁷ Een antwoord op deze vraag kan gegeven worden door een netwerkanalyse uit te voeren. Doorgaans wordt een netwerk in kaart gebracht op basis van correspondentieonderzoek en nader archiefonderzoek.⁶⁸ Van verschillende kunstenaars in het onderzoek zijn brieven aan opdrachtgevers en verzamelaars bewaard gebleven.⁶⁹ Ook brieven van natuurhistorici waren relevant voor deze studie.⁷⁰ De brieven van de Antwerpse humanist en cartograaf Abraham Ortelius (Antwerpen 1527 – Antwerpen 1598)

⁶² Natuurhistorici gebruikten ook afbeeldingen voor hun onderzoek en lieten illustraties maken. De omgang van natuurhistorici met zelfstandige diervoorstellingen komt slechts sporadisch aan bod. William Ashworth heeft er in zijn artikel uit 1984 al op gewezen dat natuurhistorici voor illustraties in hun publicaties regelmatig teruggrepen op emblemen en fabels, zie: Ashworth, “Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection in Seventeenth-Century Scientific Illustration”, 132, 134, 137.

⁶³ Deze databases zijn te raadplegen via DANS: <http://dx.doi.org/10.17026/dans-zpc-cwmb>. De databases zijn zowel in Microsoft Excel als in SPSS gemaakt. Per dierenalbum en per dierenprentserie is een database gemaakt. Vervolgens is per motief aangegeven om welk dier het gaat (identificatie) en waar het motief ook voorkomt (andere albums, prentseries, en natuurhistorische publicaties). De geschilderde dierstukken van Brueghel en Savery zijn in één database opgenomen. Per schilderij is aangegeven welke dieren voorkomen.

⁶⁴ In mijn onderzoek komen veel hypothesen voor, waarbij een hypothese soms leidt tot nieuwe hypothesen. Het is mijns inziens noodzakelijk de hypothesen op deze wijze op te voeren om het onderzoek in nieuwe richtingen te kunnen leiden. Nieuw onderzoek in de toekomst zal deze hypothesen verder kunnen onderbouwen dan wel verwerpen.

⁶⁵ De patronen kwamen naar boven door frequenties te analyseren.

⁶⁶ Dit is gedaan door output tabellen te maken van diersoorten.

⁶⁷ Voor het analyseren van de motieven ben ik veel verschuldigd aan de methode van Aby Warburg (Hamburg 1866 – Hamburg 1929), die als een van de eersten overname van motieven in een cultuurhistorische context plaatste.

⁶⁸ Een bekende analyse van een groot netwerk heeft de Republiek der Letteren in kaart gebracht. Hierbij is voornamelijk gebruik gemaakt van geschreven correspondentie, zie: Hans Bots, *Republiek der letteren: ideaal en werkelijkheid* (Amsterdam: APA-Holland Universiteits Pers, 1977).

⁶⁹ De brieven van Jan Brueghel aan zijn Italiaanse opdrachtgever zijn uitgegeven door Giovanni Crivelli: Giovanni Crivelli, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo, o Sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana* (Milaan: Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1868).

⁷⁰ Natuurhistorici correspondeerden veel over hun bevindingen. Voor een overzicht van het correspondentienetwerk van natuurhistorici in algemene zin, zie: Steven Harris, “Networks of travel, correspondence and exchange”, in: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:341–362. Voor een publicatie over het netwerk en de correspondentie van Carolus Clusius in het bijzonder, zie: Florike Egmond, *The World of Carolus Clusius: Natural History in the Making, 1550-1610* (London: Pickering & Chatto, 2010).

Hoofdstuk 1

bleken van bijzonder groot belang, omdat hij in contact stond met een groot aantal kunstenaars en natuurhistorici.⁷¹ Omdat er al veel archiefonderzoek heeft plaatsgevonden naar de kunstenaars die worden behandeld in deze studie, heb ik vooral gebruik gemaakt van gepubliceerd materiaal. De Liggeren van het Antwerpse Sint Lucasgilde vormden een belangrijke bron van informatie over de periode van werkzaamheid in Antwerpen van de kunstenaars.⁷² Ook voor de hofkunstenaars die in Praag werkten, zijn documenten bekend over hun verblijf daar.⁷³

De belangrijkste bron voor de netwerkanalyse vormde echter de motiefontlening zelf. Zo kan een analyse van details bij motieven de richting van ontlening vaststellen, wat relevant is voor de relaties binnen het netwerk.⁷⁴ Hiermee hoop ik een vernieuwend aspect aan de standaardmethode van netwerkanalyse te hebben toegevoegd. David Freedberg heeft betoogd dat onderzoek naar het kopiëren en transformeren van afbeeldingen een van de belangrijke taken is in de kunstgeschiedenis.⁷⁵ Ik onderschrijf dit. Door hieraan een netwerkanalyse te koppelen met gebruik van databases, kan dit onderzoek naar een nieuw niveau worden getild. Het in kaart brengen van de transformaties van de diervoorstelling, zal de ontwikkeling tot een zelfstandig genre inzichtelijk maken.

Verantwoording van keuzes

In deze studie speelt Antwerpen als locatie de belangrijkste rol. Hier vond in de tweede helft van de zestiende eeuw een clustering plaats van kunstenaars die zich specialiseerden in het vervaardigen van diervoorstellingen. Lee Hendrix heeft deze Antwerpse kunstenaars aangeduid met de term “animalisten”, die ik eveneens zal gebruiken.⁷⁶ Door de clustering kan de Scheldestad als broedplaats van het genre worden gezien. In de Noordelijke Nederlanden werden pas later op grote schaal diervoorstellingen vervaardigd en hier vormde zich geen centrum voor de

⁷¹ De brieven aan Abraham Ortelius zijn overgeleverd en uitgegeven door Jan Hessels: Jan Hessels, *Epistulae Ortelianae* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

⁷² Voor de publicatie van de Liggeren, zie: Philippe Rombouts en Theodore van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 vols. (Amsterdam: N. Israel, 1961).

⁷³ Veel materiaal is bij elkaar gebracht door Thomas DaCosta Kaufmann: Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II* (Chicago: University of Chicago Press, 1988). Daarnaast heb ik gebruik gemaakt van de Ecartico database voor de gegevens in welke steden kunstenaars wanneer werkten, zie: <http://www.vondel.humanities.uva.nl/ecartico/>

⁷⁴ Een voorbeeld van bruikbare details om richting van overname van motieven vast te stellen is de vachtstructuur en de slagschaduw bij dieren. Voor meer informatie over het belang van dergelijke details, zie: Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1989).

⁷⁵ De volledige passage bij David Freedberg luidt: “The ways archetypes are abbreviated, expanded, or adorned, provide indices to the mechanics of transformation from one function to another. But at the same time, that very change and the adaptation to apparently new uses offers the best possible insight into the potential of the unique original and the variety of the responses it is capable of arousing. The study of copies and transformations remains one of the great tasks of the history of images”, zie: David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 121.

⁷⁶ Hendrix, *Joris Hoefnagel and the “Four Elements”*, 13, 80.

diervoorstelling zoals in Antwerpen. In Italië werden eveneens diervoorstellingen vervaardigd, maar ook daar werkten kunstenaars niet op één plaats, maar waren veelal verbonden aan verschillende hoven, waardoor er minder vernieuwingen optraden in de Italiaanse diervoorstellingen.

Ook Praag speelt een belangrijke rol als locatie in deze studie. Na de val van Antwerpen in 1585 heeft Praag rond de eeuwwisseling de functie van Antwerpen als knooppunt voor Zuid-Nederlandse kunstenaars overgenomen. Keizer Rudolf II (Wenen 1552 – Praag 1612) verzamelde veel diervoorstellingen van de Antwerpse animalisten uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Bovendien werkten er verschillende kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden aan zijn hof die diervoorstellingen vervaardigden en het genre tot verdere ontwikkeling brachten. Na zijn dood verlieten de meesten Praag echter weer, waardoor het hof functioneerde als een ‘overwinterplaats’ voor het genre van waaruit het verder werd verspreid.

Hoewel veel kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden diervoorstellingen hebben vervaardigd, beoogt dit onderzoek geen uitputtend overzicht te geven. Ik concentreer me op de belangrijkste kunstenaars voor de vroege ontwikkeling van het genre. De kunstenaars die in het eerste deel besproken worden, waren onderdeel van een Antwerps netwerk. De kunstenaars uit het tweede deel vormden een netwerk in Praag. Enkele kunstenaars worden in beide delen van dit boek behandeld, zoals Hans Bol, die drie dierenalbums in Antwerpen vervaardigde die rond 1600 in Praag zijn beland. Er zijn verschillende relaties te leggen tussen de kunstenaars uit het eerste en tweede deel. Zo was Hans Bol de leermeester van Jacob Savery (Kortrijk c. 1565 – Amsterdam 1603), de broer en leermeester op zijn beurt van Roelant Savery (Kortrijk 1576 – Utrecht 1639), die beide in het tweede deel worden besproken en in de Noordelijke Nederlanden hebben gewerkt maar rekenschap geven van de Zuid-Nederlandse traditie.

Het onderzoek begint rond 1550 omdat op dat moment zowel de eerste natuurhistorische publicaties verschijnen die gewijd zijn aan dieren, als de eerste dierentekeningen van Zuid-Nederlandse kunstenaars die een groot gedeelte van het bekende dierenrijk vastlegden. Weliswaar waren er al eerder buiten de Zuidelijke Nederlanden kunstenaars die beroemd werden met hun dierentekeningen, zoals Albrecht Dürer (Neurenberg 1471-Neurenberg 1528) die in Neurenberg werkte, maar Neurenberg werd geen knooppunt voor kunstenaars die diervoorstellingen vervaardigden, zoals dat later gebeurde in Antwerpen en Praag.⁷⁷ Hoewel Dürer enkele navolgers had, is het genre toen nog niet verspreid.⁷⁸

⁷⁷ Het zou interessant zijn om verder onderzoek te doen naar de relatie tussen Neurenberg en Antwerpen met betrekking tot de uitwisseling van diervoorstellingen en andere onderwerpen die uitgroeiden tot genres in Antwerpen.

⁷⁸ Zijn verbeeldingen van dieren werden later wel opgepakt in Praag, zoals ook gebeurde met de Zuid-Nederlandse diervoorstellingen.

Het valt moeilijk te bepalen wanneer een genre in de kunst daadwerkelijk zelfstandig is geworden, maar met de introductie van diervoorstellingen in de schilderkunst is naar mijn mening een laatste stap in de vroege ontwikkeling gezet. De laatste kunstenaars die uitvoerig worden besproken zijn Jan Brueghel de Oude, die in 1625 overleed en Roelant Savery, die in 1639 stierf maar in de jaren dertig van de zeventiende eeuw voor zover bekend nauwelijks werken meer vervaardigde. Daarom eindigt het onderzoek rond 1630. Dat wil echter niet zeggen dat er daarna geen diervoorstellingen meer ontstonden. Zoals ik in de slotbeschouwing beschrijf, ontwikkelde het genre zich na 1630 verder in verschillende richtingen, wat voorkomt bij alle zelfstandige genres die hun oorsprong vonden in de zestiende eeuw.

Ook vanuit natuurhistorisch oogpunt is een afbakening rond 1630 te rechtvaardigen. De belangrijkste natuurhistorische publicaties van Conrad Gessner verschenen in de tweede helft van de zestiende eeuw, die van Ulisse Aldrovandi (Bologna 1522 – Bologna 1605) en Carolus Clusius rond de eeuwwisseling en in de eerste twee decennia van de zeventiende eeuw.⁷⁹ De publicatie over insecten die door Gessner was beoogd, werd uiteindelijk in 1634 uitgegeven.⁸⁰ In de tweede helft van de zeventiende eeuw verschenen ook nog natuurhistorische publicaties, maar die waren anders van opzet en aard dan die van Gessner, Aldrovandi en Clusius.⁸¹ Na 1630 blijken kunstenaars minder rekenschap van hun kennis van natuurhistorische publicaties in hun diervoorstellingen te geven. Tevens kan worden gesteld dat de nauwe relatie tussen kunst en wetenschap vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw andere vormen begon aan te nemen; de

⁷⁹ Ulisse Aldrovandi, *Opera omnia [I-III], Ornithologia hoc est de avibus historiae libri XII* (Bologna: Franciscus de Franciscis, 1599). Ulisse Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad vivum expressis* (Bologna: Ioan Bapt. Bellagamba, 1602). Carolus Clusius, *Exoticorum libri decem: quibus animalium, plantarum, aromatum, peregrinorum fructuum historiae describuntur* ([Antwerpen]: Plantiniana Raphelengii, 1605). Ulisse Aldrovandi, *De piscibus libri V et de cetis lib. unus* (Bologna: Ioan Bapt. Bellagamba, 1613). Ulisse Aldrovandi, Geronimo Tamburini, en Johannes Cornelius Uterverius, *De quadrupedibus solidipedibus volumen integrum* (Bologna: Tamburini, 1616). Een laatste volume van Aldrovandi verscheen in 1642: Ulisse Aldrovandi, *Quadrupedum omnium bisulcorum historia* (Bologna: Apud Jo. Baptistae Ferronium, 1642).

⁸⁰ Thomas Moffett, *Insectorum: sive minimorum animalium theatrum: olim ab Edoardo Wottono, Conrado Gesnero, Thomaque Pennio inchoatum; tandem Tho. Moufeti opera sumptibusque maximis concinnatum, auctum, perfectum* (Londen: Thomas Cotes, 1634).

⁸¹ Volgens William Ashworth zijn de natuurhistorische publicaties uit 1653-1667 van John Jonston niet te vergelijken met die van Conrad Gessner en Ulisse Aldrovandi, aangezien het emblematische wereldbeeld geheel verdwenen is, zie: William B. Ashworth, "Natural history and the emblematic world view", in: David Lindberg en Robert Westman, *Reappraisals of the Scientific Revolution* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1990), 305, 317. Hoewel ik niet mee wil gaan in het verdwijnen van het emblematische wereldbeeld, ben ik het er wel mee eens dat de natuurhistorische publicaties van Jonston anders zijn dan die van zijn zestiende-eeuwse voorgangers. In de latere zeventiende-eeuwse publicaties, zoals die van Jonston, spelen de klassieke teksten een minder grote rol. Dit is ook te zien bij het werk van andere natuurhistorici, zie bijvoorbeeld: Francis Willughby en John Ray, *Ornithologiae libri tres in quibus aves omnes hactenus cognitae in methodum naturis suis convenientem redactae accuratè describuntur, descriptiones iconibus elegantissimis & vivarum avium simillimis, æri incisus illustrantur* (Londen: Joannis Martyn, 1676).

ontwikkelingen in diervoorstellingen komen meer los te staan van ontwikkelingen in de natuurlijke historie.⁸²

Terminologie met betrekking tot de diervoorstelling

De termen “kunst” en “wetenschap” zijn vaak gevallen in de *stand van zaken* en de *opzet van het onderzoek* en de relatie tussen kunst en wetenschap speelt een belangrijke rol in deze studie, wat om een nadere duiding van deze termen vraagt.⁸³ De term “wetenschap”, of de vroegmoderne variant “science” is zeer complex en historisch gezien niet-stabiel.⁸⁴ De term “kunst” pas ik toe op voorstellingen die kunstig zijn gemaakt en bedoeld om te aanschouwen.⁸⁵ De afbakening tussen kunst en wetenschap was in de vroegmoderne tijd niet strikt en de disciplines liepen in elkaar over.⁸⁶ Wetenschappers als zodanig bestonden nog niet, maar geleerden en humanisten begaven zich doorgaans op het terrein van zowel de wetenschap als de kunst.⁸⁷ De functie van een afbeelding kan verhelderen of deze is bedoeld en werd bekeken als kunstzinnig dan wel als wetenschappelijk, hoewel er veel grensgevallen zijn.⁸⁸ Ik zal beargumenteren dat veel van de tekeningen, prenten en schilderijen in deze studie in de eerste plaats zijn vervaardigd als kunst.⁸⁹ Dat sluit niet uit dat ze

⁸² Allan Ellenius heeft betoogd dat vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw de symbiose tussen kunst en wetenschap niet langer vanzelfsprekend is, waarbij hij specifiek lijkt te doelen op de relatie tussen diervoorstellingen en de natuurlijke historie, zie: Allan Ellenius, “Notes on the Function of Early Zoological Imagery”, in: Lefèvre, Renn, en Schoepflin, *The Power of Images in Early Modern Science*, 167.

⁸³ Van beide termen is de betekenis niet altijd duidelijk, zeker niet in de vroegmoderne tijd.

⁸⁴ Voor meer informatie over dit begrip in de vroegmoderne periode, zie: Daston en Park, *Early Modern Science*.

⁸⁵ Daarin onderscheiden kunstobjecten zich van objecten die vakkundig zijn gemaakt. Voor een uitgebreide definitie, die ik onderschrijf, zie: Hessel Miedema, “Kunst, kunstenaar, kunstschilder: een bijdrage tot de geschiedenis van de begrippen”, *Oud-Holland* 102, nr. 1 (1988): 71–77.

⁸⁶ Dit is ook recentelijk door veel wetenschapshistorici beargumenteerd, zie voor een van de vroegere publicaties waarin dit is gesteld bijvoorbeeld: Smith en Findlen, *Merchants & Marvels*, 13.

⁸⁷ Volgens James Ackerman stonden kunst en wetenschap in de vijftiende eeuw in een symbiotische relatie tot elkaar, terwijl kunstenaars en wetenschappers na de renaissance niet langer een gemeenschappelijk taal deelden, zie: James Ackerman, ‘The Involvement of Artists in Renaissance Science’, in: Shirley en Hoeniger, *Science and the Arts in the Renaissance*, 94, 122. Stevin Shapin geeft een goed beeld van wat voor soort mensen als wetenschappers bestempeld konden worden in de vroegmoderne tijd, zie: Stevin Shapin, ‘The man of science’, in: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:179–191.

⁸⁸ David Topper stelt dat de context in plaats van de inhoud bepaalt of een afbeelding als wetenschappelijk of als kunstzinnig wordt geduid, zie: David Topper, ‘Towards an Epistemology of Scientific Illustration’, in: Baigrie, *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, 232. Volgens Philip Ritterbush worden afbeeldingen en objecten ‘wetenschappelijk’ als zij dienen om natuurhistorische kennis over te brengen, zie: Philip C. Ritterbush, ‘The Organism as Symbol: An Innovation in Art’, in: Shirley en Hoeniger, *Science and the Arts in the Renaissance*, 162. Claudia Swan heeft beargumenteerd dat: ‘the production of an image in 1620 by ‘scientific’ methods did not preclude its reception as a work of art. The line dividing the pictor from the mathematicus in the early 17th century is a fine one.’, zie: Swan, ‘Ad Vivum, Naer Het Leven, from the Life’, 354.

⁸⁹ Bij de albums van Anselmus de Boodt kan beargumenteerd worden dat deze niet tot stand zijn gekomen om te bekijken als kunst, maar met het oog op een publicatie. De manier waarop De Boodt zich in een picturale traditie plaatste, rechtvaardigt de keuze om de tekeningen uit de albums als diervoorstellingen te beschouwen.

daarnaast wel degelijk een ‘wetenschappelijke’ functie vervulden omdat ze bijdroegen aan de kennis.⁹⁰

In deze studie maak ik een onderscheid tussen natuurhistorische illustraties en zelfstandige diervoorstellingen van kunstenaars die niet als illustratie in een natuurhistorische publicatie bedoeld waren.⁹¹ Illustraties zijn doorgaans ontstaan uit tekeningen, maar deze zijn vaak vervaardigd met het idee dat ze naast een tekst zouden functioneren. Het functioneren van de natuurhistorische illustraties naast een tekst onderscheidt ze van zelfstandige diervoorstellingen.⁹² Zelfstandige diervoorstellingen kunnen later, in tweede instantie, zonder dat dit direct de oorspronkelijke intentie was, alsnog zijn gebruikt als natuurhistorische illustraties. Veel van de kunstenaars die centraal staan in deze studie gebruikten weliswaar natuurhistorische illustraties, maar zij zagen hun eigen diervoorstellingen niet als zodanig. Dat wil niet zeggen dat de kunstenaars geen bijdrage leverden aan de natuurhistorische kennis, maar zij deden dit door middel van diervoorstellingen die niet in de eerste plaats bedoeld waren om een geschreven beschrijving te ondersteunen.

Peter Dreyer heeft betoogd dat toen de eerste geïllustreerde natuurhistorische publicaties rond het midden van de zestiende eeuw verschenen, er nog geen zoölogische tekeningen bestonden.⁹³ Hij definieert deze als tekeningen die niet als voorbereiding voor een ander artistiek product zijn vervaardigd, maar op zichzelf staan waarbij het dier zo accuraat mogelijk als een diersoort wordt gekenschetst.⁹⁴ Ik zal beargumenteren dat tekeningen waarin rekenschap van

⁹⁰ Topper is van mening dat schetsboeken en dergelijke als wetenschappelijke illustraties beschouwd kunnen worden, maar hij maakt niet duidelijk wat hun wetenschappelijke functie dan was, zie: Baigrie, *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, 236. Mijn visie sluit aan bij die van Svetlana Alpers dat veel Nederlandse kunst door empirie is gedreven, zie: Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

⁹¹ Topper heeft gesteld dat de criteria om een kunstwerk te onderscheiden van een wetenschappelijke illustratie nog niet goed zijn vastgesteld, zie: Baigrie, *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, 229. Carmen Niekrasz en Claudia Swan stellen dat het onderscheid tussen een wetenschappelijke illustratie en een kunstwerk voortkomt uit de Kantiaanse esthetiek en lijken daarmee te stellen dat dit onderscheid niet houdbaar is, zie: Daston en Park, *Early Modern Science*, 3:792. Zij stellen het begrip “immutable mobiles” van Bruno Latour voor om dit probleem op te lossen, zie: Ibid. Voor meer informatie over de Kantiaanse esthetiek die voor een onderscheid tussen kunst en wetenschappelijke illustraties heeft gezorgd, zie: Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland*, 8.

⁹² Topper heeft daarnaast nog een aantal kenmerken van wetenschappelijke illustraties geformuleerd, zie: Baigrie, *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, 247. Zo stelt hij dat de relatie met de tekst zorgt voor een theoretische inslag bij de illustraties. Mijn inziens gaat dit niet altijd op. Ook noemt Topper dat er bij de illustraties een verschuiving zichtbaar is van de weergave van individuele trekken naar typen, hoewel er uitzonderingen zijn. Met deze notie ben ik het wel eens.

⁹³ Peter Dreyer, “Zoological Animal Drawings and the Role of Hans Verhagen the Mute from Antwerp”, in *Drawing: Masters and Methods, Raphael to Redon: Papers Presented to the Ian Woodner Master Drawings Symposium at the Royal Academy of Arts, London* (London: P. Wilson, 1992), 39.

⁹⁴ Ibid., 38. Interessant is dat hij ook zegt dat Dürers beroemde waterverftekening van een haas niet onder de definitie valt, omdat het Dürer meer ging om een persoonlijke interesse in het dier dan om een wetenschappelijke weergave.

natuurhistorische kennis wordt gegeven, vrijwel tegelijkertijd ontstonden als de natuurhistorische publicaties. Ik heb ervoor gekozen de term “zoölogie” niet te hanteren, maar de term “natuurlijke historie” te gebruiken om het wetenschappelijke gebied aan te duiden.⁹⁵ Nadeel hiervan is dat de natuurlijke historie nu meer deelgebieden omvat dan de zoölogie, zoals botanie en mineralogie. Dit vormt echter geen bezwaar, omdat uit de context waarin ik spreek over de natuurlijke historie blijkt of ik alle deelgebieden dan wel een specifiek deelgebied behandel.

Doordat mijn onderzoek zich richt op de periode tussen 1550 en 1630 en de ontwikkeling van de diervoorstelling in directe relatie staat tot de verworvenheden van de natuurlijke historie in deze periode, speelt de wetenschappelijke revolutie die zich in de vroegmoderne tijd voltrok op de achtergrond.⁹⁶ Veel kunstenaars die worden behandeld in deze studie droegen aan deze revolutie bij, doordat zij, zoals zal blijken, het belang van empirie en eigen waarneming onderstreepten bij hun diervoorstellingen.⁹⁷ Pamela Smith toonde reeds overtuigend aan dat juist kunstenaars die zich bezighielden met het representeren van de natuur een belangrijke rol speelden in de ontwikkeling van de wetenschap.⁹⁸ Bij discussies over de wetenschappelijke revolutie is vaak het gedachtegoed van Michel Foucault over de epistemische breuk aangehaald.⁹⁹ Mijn onderzoek handelt over de overgang naar de Klassieke Tijd (c. 1650-1800), zoals die door Foucault is aangeduid. Volgens Foucault werd het “emblematische wereldbeeld” vervangen door een meer wetenschappelijk, waarin orde en empirie belangrijker waren. In deze studie zal ik beargumenteren dat er geen sprake was van een overheersend emblematisch wereldbeeld.¹⁰⁰ Emblematiek – waarbij dieren een symbolische betekenis in zich dragen en een leeuw bijvoorbeeld staat voor moed – speelt bij sommige diervoorstellingen een rol, maar een ontwikkeling waarbij het emblematische

⁹⁵ De term *zoölogia* werd in 1669 voor het eerst in het Nederlands gebruikt en in 1657 in het Engels (*zoology*). Daarmee is de term van een iets latere periode dan die centraal stond in deze studie.

⁹⁶ De wetenschappelijke revolutie is zeer complex. Voor meer informatie hierover, zie: Lisa Jardine, *Ingenious pursuits: building the scientific revolution*, 1st ed. (New York: Nan A. Talese, 1999).

⁹⁷ David Hoeniger heeft gesteld dat wetenschapshistorici doorgaans ten onrechte van mening zijn dat vroegmoderne natuurhistorici weinig hebben bijgedragen aan de wetenschappelijke revolutie, terwijl Gessner en andere natuurhistorici volgens hem juist op een geheel nieuwe manier naar de natuur keken en daarmee wel degelijk bijdroegen aan de wetenschappelijke revolutie, zie: F. David Hoeniger, ‘How Plants and Animals Were Studied in the Mid-Sixteenth Century’, in: Shirley en Hoeniger, *Science and the Arts in the Renaissance*, 130–148. Ik zal beargumenteren dat ook kunstenaars op een nieuwe manier naar de natuur keken.

⁹⁸ Pamela Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 23.

⁹⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Parijs: Gallimard, 1966).

¹⁰⁰ Slechts Joris Hoefnagel geeft in zijn vier albums met dierentekeningen veel emblematische interpretaties, maar bij de andere kunstenaars is geen sprake van een emblematisch wereldbeeld. William Ashworth beargumenteerde dat ook de natuurhistorici in de zestiende eeuw niet ontkwamen aan een emblematisch wereldbeeld, zie: William B. Ashworth, ‘Emblematic natural history of the Renaissance’, in: Nicholas Jardine, James A. Secord, en E. C. Spary, *Cultures of Natural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 17–37.

wereldbeeld verdwijnt in de diervoorstellingen is niet zichtbaar.¹⁰¹ Het al dan niet geven van een symbolische interpretatie aan de dieren heeft vooral te maken met de functie die een specifieke diervoorstelling had.

1.4 Structuur van de studie

Om de ontwikkeling van de diervoorstelling tot een zelfstandig genre in de kunst inzichtelijk te maken, heb ik mijn onderzoek volgens drie principes gestructureerd: de periode waarin werd gewerkt, de locatie waar men werkzaam was en het medium dat overwegend werd toegepast.

In het eerste deel staat de tweede helft van de zestiende eeuw centraal en is de belangrijkste locatie Antwerpen, dat een broedplaats werd voor kunstenaars die het dierenrijk verbeeldden en als knooppunt voor hen fungeerde. Ten eerste traceer ik de ontwikkeling van dierentekeningen getraceerd. Deze zijn veelal vervaardigd in de jaren vijftig, zestig en zeventig van de zestiende eeuw. Vervolgens komen de dierenprentseries aan de orde, die verschenen vanaf de late jaren zeventig tot in de jaren negentig van de zestiende eeuw. Nadat het materiaal zelf in kaart is gebracht en onderlinge relaties zijn vastgesteld, analyseer ik in hoeverre natuurhistorische kennis een rol speelt in de tekeningen en prenten. Met deze drie hoofdstukken is de positie van Antwerpen als broedplaats voor de vroege ontwikkeling van de diervoorstelling op de kaart gezet. Aan het eind van de zestiende eeuw verloor Antwerpen door de politieke situatie haar prominente positie. Daarom verschuift de focus in het tweede deel naar een nieuwe locatie.

In het tweede deel staan de eerste drie decennia van de zeventiende eeuw centraal. De aandacht verplaatst zich naar Praag en het hof van Rudolf II, dat rond 1600 de ‘overwinterplaats’ werd voor kunstenaars die diervoorstellingen maakten. Eerst wordt inzicht verschaft in welke dierentekeningen zich in de collectie van Rudolf II bevonden. Hij verzamelde niet alleen dierentekeningen die in de tweede helft van de zestiende eeuw in Antwerpen waren vervaardigd, maar liet ook nieuwe dierenalbums met tekeningen vervaardigen. Onderzocht wordt in hoeverre deze albums vernieuwend waren ten opzichte van de oudere dierentekeningen en hoe de kunstenaars aan Rudolfs hof omgingen met oude en nieuwe natuurhistorische kennis. Daarna komt een nieuw medium aan de orde, namelijk het geschilderde dierstuk, waarbij het Praagse hof wederom cruciaal blijkt te zijn voor de ontwikkeling. Met de geschilderde dierstukken bereikte de vroege ontwikkeling van de diervoorstelling een hoogtepunt. De eerste exotische dierschilderijen ontstonden

¹⁰¹ Hierin sluit ik me aan bij de visies van Paul Smith en Peter Mason, die ook stellen dat een progressieve ontwikkeling naar wetenschappelijkere weergave niet valt waar te nemen. Smith noemt dit in relatie tot de verbeelding van de toekan en neushoornvogel, zie: Paul J. Smith, “On toucans and hornbills: readings in early modern ornithology from Belon to Buffon”, in: Enenkel en Smith, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, 114. Mason geeft als voorbeeld de verbeelding van de luiaard, zie: Mason, *Before Disenchantment*, 18–20. Mason stelt dit op basis van illustraties in natuurhistorische illustraties, mijn inziens geldt dit ook voor diervoorstellingen in de brede zin.

in het laatste decennium van de zestiende eeuw in Antwerpen, maar ze kwamen tot wasdom in de eerste drie decennia van de zeventiende eeuw , waarbij ook verspreiding naar de Noordelijke Nederlanden plaatsvond. De schilderkunstige voorstellingen analyseer ik in relatie tot de picturale traditie in tekeningen en prenten en ik onderzoek in hoeverre de natuurhistorische kennis in dierenschilderijen vergelijkbaar is met die in tekeningen en prenten.

In de slotbeschouwing kom ik terug op de belangrijkste conclusies van mijn hoofdstukken waarin inzicht werd verkregen in de ontwikkeling van de diervoorstelling tot een zelfstandig genre. Leidend zijn de specifieke aspecten van het de genre – het belang van de wisselwerking tussen de verschillende media, de relatie met kennis van de natuurlijke historie en de connectie met het verzamelen van exotische dieren – en de vernieuwingen die zich in de ontwikkeling hebben voorgedaan. Vanuit de vergaarde inzichten beschrijf ik beknopt de verdere ontwikkeling van het genre in de zeventiende eeuw. Nadat de diervoorstelling vaste voet aan de grond had gekregen als zelfstandig genre rond 1630, ontwikkelde het zich door in verschillende richtingen, waarvan enkele interessante worden aangestipt.

