

AP Hogeschool Antwerpen  
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten

Verbeelding van het dier in de zeventiende-eeuwse en  
hedendaagse kunst  
Een persoonlijke visie en analyse

Jeffe De Brabandere

Masterscriptie academiejaar 2019-2020  
Promotor: dr. Ria De Boodt



## **Abstract (NL)**

Het onderwerp van mijn scriptie is de iconografie van het dier in de zeventiende-eeuwse en hedendaagse kunst. Ik heb telkens zeven werken geanalyseerd van zowel de zeventiende eeuw als de hedendaagse periode. Mijn selectie is grotendeels intuïtief en gebaseerd op esthetische aantrekkingskracht. Voor de zeventiende eeuw besprak ik alleen olieverfschilderijen met zoogdieren of vogels als hoofdthema en maakte ik een onderscheid tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Voor de hedendaagse tijd koos ik kunstwerken van nog levende kunstenaars en zijn de media verschillend. Ik analyseerde de stijlkenmerken en ontdekte vormovereenkomsten, thematische parallellen en interferenties tussen de hedendaagse en zeventiende-eeuwse werken. De verbeelding van het dier wordt beïnvloed door heersende denkkaders, de maatschappelijke en politieke context en door het menselijk zelfbeeld. Deze worden beschreven en komen in de analyses uitvoerig aan bod.

## **Abstract (EN)**

The subject of my thesis is the iconography of the animal in seventeenth-century and contemporary art. I have analysed seven works from both the seventeenth-century and the contemporary period. My selection is largely intuitive and based on aesthetic appeal. For the seventeenth century I only discussed oil paintings (of which mammals or birds were the main theme) and I distinguished between the Northern and the Southern Netherlands. For the contemporary era, I chose artworks from living artists working with various media. I analysed the style features and discovered formal similarities, thematic parallels and interferences between contemporary and seventeenth-century works. The animal's representation is influenced by prevailing mental frameworks, the social and political context and by the human self-image. These are described and discussed in detail in the analyses.

# Inhoud

1	Inleiding.....	6
2	Zeventiende eeuw .....	9
2.1	Dierschilderkunst in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw .....	9
2.1.1	Denken over dieren.....	9
2.1.2	Historische context van de dierschilderkunst.....	11
2.1.3	Ontwikkeling van de dierschilderkunst .....	14
2.2	Algemene vormelijke kenmerken in de zeventiende-eeuwse schilderkunst.....	17
2.2.1	Methodiek .....	17
2.2.2	<i>De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp</i> – Rembrandt van Rijn.....	17
2.2.3	<i>De kindermoord te Bethlehem</i> – Peter Paul Rubens .....	20
2.2.4	Gelijkenissen en verschillen .....	22
2.3	Analyse van zeventiende-eeuwse dierschilderijen .....	24
2.3.1	<i>Slapende hond</i> – Gerrit Dou .....	24
2.3.2	<i>Wolfshond</i> – Paulus Potter.....	27
2.3.3	<i>Een ram in een bosrijk landschap</i> – Lambert Doomer .....	30
2.3.4	<i>De bedreigde zwaan</i> – Jan Asselijn .....	32
2.3.5	<i>Adelaars</i> – Joannes Fijt.....	35
2.3.6	<i>Hert lastiggevalen door een roedel honden</i> – Paul de Vos .....	36
2.3.7	<i>Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur</i> – Frans Snyders .....	38
2.4	Conclusie .....	42
3	Hedendaagse tijd .....	44
3.1	Hedendaags denken over dieren .....	44
3.2	Aanloop naar de hedendaagse dierkunst.....	48
3.3	Analyse van hedendaagse werken .....	50

3.3.1	<i>Zwaan</i> – Stephan Vanfleteren.....	50
3.3.2	<i>Hirsch II</i> – Gerhard Richter .....	53
3.3.3	<i>Grace</i> – Charlotte Dumas .....	55
3.3.4	<i>Lost I</i> – Berlinda De Bruyckere.....	58
3.3.5	<i>Mother and Child (Divided)</i> – Damien Hirst.....	60
3.3.6	<i>Head on</i> – Cai Guo-Qiang.....	63
3.3.7	<i>Musk ox</i> – Jimmie Durham.....	67
3.4	Conclusie .....	70
4	Algemeen besluit.....	72
	Bibliografie .....	74
	Afbeeldingen .....	79

# 1 Inleiding

Op mijn dertiende kreeg ik de kans om de grotschilderingen van Font-de-Gaume in de Dordogne te bezichtigen. Deze polychrome afbeeldingen van dieren zijn 12.000 tot 15.000 jaar oud. De dieren zijn op een realistische, levendige en directe manier weergegeven. De structuur van de rots accentueert hun anatomie en beweging. Met simpele materialen bereikte men een verbluffend vakmanschap. Het was een geweldige, beklijvende ervaring om daar, in een groepje van tien mensen, op 50 cm afstand de schilderingen te kunnen bekijken. Het is treffend dat dierafbeeldingen zo vroeg in de geschiedenis zo belangrijk waren. Dankzij deze polychrome dierafbeeldingen groeide mijn fascinatie voor dieren doorheen de kunstgeschiedenis. Vooral in de zeventiende-eeuwse dierschilderkunst zie ik eenzelfde realisme, kracht, en levendigheid. De zeventiende eeuw is voor mij een grote fascinatie, maar ook een inspiratiebron.

Zelf maak ik sculpturen en tekeningen. Het dier is een belangrijk thema in mijn werk. Ik geloof dat de relatie tussen mens en dier de laatste eeuwen meer en meer verstoord is geraakt. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat het dier verdwenen is uit onze maatschappij. We kennen een sterke “disneyficering”, maar voor het overige is er bijna geen plaats meer voor het dier in onze samenleving. De komst van supermarkten in de jaren 1960 zorgde ervoor dat we het vlees dat we op ons bord krijgen niet meer als 'dier' zien. We hebben geen oog meer voor het ‘dier als dier’ en het dierlijke. Kortom: we weten niet hoe we de (mentale) kracht van een dier nog moeten begrijpen. Is dit zichtbaar in de weergave van het dier in de hedendaagse kunst? En hoe was dit in de zeventiende eeuw?

Mijn onderzoeksvragen komen neer op twee onderzoekstrajecten:

1. Op welke manier verbeeldden zeventiende-eeuwse kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden dieren in de schilderkunst? Zijn er manifeste verschillen door de verschillende maatschappelijke en politieke context van beide landen?
2. Hoe verbeeldden hedendaagse kunstenaars dieren? Wat is de context van hun werk? En zijn er in hun werk parallellen met zeventiende-eeuwse schilderijen?

De kern van mijn scriptie bestaat uit zeven analyses van zeventiende-eeuwse dierschilderijen en zeven analyses van hedendaagse kunstwerken. Die twee keer zeven analyses vormen de twee delen van mijn scriptie. Mijn besprekingen zijn oorspronkelijk, aangevuld met literatuurstudie. Waar er geen bronnen zijn opgegeven gaat het dus om een eigen analyse. De verantwoording van de selectie van de veertien geselecteerde werken geef ik in 2.3 en 3.3. De selecties hebben niet de bedoeling representatief te zijn voor alle zeventiende-eeuwse en hedendaagse dierkunstwerken, daarvoor zijn ze te beperkt in aantal. Ik heb wel de kunsthistorische ontwikkeling van de iconografie van het dier beschreven voor de twee periodes.

Aangezien er pas vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw over zuivere dierenbeeldhouwers gesproken kan worden<sup>1</sup>, heb ik er voor gekozen om op de schilderkunst te focussen in deel één. In het tweede deel van mijn onderzoek komen er behalve schilderkunst ook sculpturen en foto's aan bod. Elk van de twee reeksen van zeven analyses wordt ondersteund door een voorafgaande schets van de belangrijkste heersende denkkaders en de maatschappelijke en politieke context. Voor de zeventiende-eeuwse schilderkunst heb ik een onderscheid gemaakt tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Als kunsthistorisch kader stel ik bovendien eerst twee iconische zeventiende-eeuwse schilderijen voor, respectievelijk van Rembrandt van Rijn en Peter Paul Rubens.

Omdat dieren zo ontoegankelijk zijn voor het menselijke begrijpen, speelt bij de afbeelding van dieren altijd de verbeelding mee. Ik spreek daarom vaak van 'verbeelding' van het dier in plaats van af- of uitbeelding. Die verbeelding wordt mee bepaald door de maatschappelijke context en geschetste denkkaders. Wat mij bijvoorbeeld voor de aanvang van deze scriptie trof, is het element van rauwheid dat ik meende te zien in een aantal zeventiende-eeuwse schilderijen (opengesneden kadavers, bebloede prooien, enz.), hoe verfijnd die verder ook waren. Ik vroeg mij af welke plaats die rauwheid had binnen het denken en in welke context die zich kon uiten. En op welke manier kwam die rauwheid terug in de hedendaagse dierafbeelding?

Beide delen sluit ik af met een conclusie en ik eindig met een algemeen besluit. Van de besproken werken heb ik achteraan in de scriptie de afbeeldingen toegevoegd, die ik

---

<sup>1</sup> Verbraeken, 1985 - 86, p. 38.

bovendien in een afzonderlijk document heb opgenomen. De tekst moet immers gelezen worden met de afbeeldingen bij de hand. Ik heb bovendien afbeeldingen van andere kunstwerken opgenomen die extra relevant visueel vergelijkingsmateriaal vormen. De afbeeldingen vormen op zich een visueel verhaal dat een toegevoegde waarde geeft aan de tekst.

Ik wil in het bijzonder mijn promotor dr. Ria De Boodt bedanken voor haar waardevolle feedback. Zij heeft mij aangemoedigd en talrijke bruikbare aanbevelingen gegeven. Ik heb daarnaast veel ondersteuning gekregen van familie en vrienden. Onder hen wil ik hier zeker mijn vader noemen die mij op relevante filosofieliteratuur wees en de filosofische gedachtegang hielp structureren.



## 2 Zeventiende eeuw

### 2.1 Dierschilderkunst in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden tijdens de zeventiende eeuw

#### 2.1.1 Denken over dieren

In de middeleeuwse kunst werd het dier vaak 'herleid tot een eenvoudig schema, een soort pictogram, platgedrukt in twee dimensies, met een aantal conventionele kenmerken die moeten toelaten het in te delen bij deze of gene soort'<sup>2</sup>. De schematische afbeeldingen en de klemtoon op de soort houden verband met de middeleeuwse neoplatoonse denkwijze. Volgens Plato (429 v.Chr. – 347 v.Chr.) was de concrete, materiële werkelijkheid een schijnwerkelijkheid<sup>3</sup>. De tastbare wereld is slechts een flauwe afspiegeling van de absolute werkelijkheid van de Ideeën. De concrete, individuele dingen, planten, dieren en mensen danken hun bestaan aan hun Idee. Een concreet hert is een afspiegeling van de Idee 'hert' en dankt er zijn bestaan aan. Alleen de Idee 'hert' is kenbaar, niet het materiële of het lichamelijke waaruit het bestaat (materie op zich, zonder enige vorm, had immers volgens de platonisten geen eigenschappen). Men kon kennis verwerven door over de Ideeën na te denken, ze te analyseren, en niet zozeer door waarneming of observatie. Daardoor werden alle dingen bekeken vanuit hun algemene kenmerken, en niet vanuit hun (toevallige) individuele eigenschappen. In het christelijke middeleeuwse denken bevonden de Ideeën zich in de goddelijke wijsheid en vormden zij een eerste fase van de schepping. Door deze neoplatoonse denkwijze kregen alle dingen een symbolische betekenis: zij verwezen altijd naar een achterliggende Idee die in de christelijke middeleeuwen dus religieus geïnterpreteerd werd. Een hert stond bijvoorbeeld symbool voor overwinning op de slang en het kwaad, voor het doopsel of een lange levensduur<sup>4</sup>. De

---

<sup>2</sup> Balis, 1982, p. 37.

<sup>3</sup> Materie en lichaam werden in de middeleeuwen met misprijzen bekeken. Alles wat lichamenlijk was, was verderfelijk. Het lichamenlijke werd ook geassocieerd met het dierlijke en hun driften. Eskens, 2015, p. 131.

<sup>4</sup> Timmers, 1947, p. 761.

neoplatonische denkwijze was in de middeleeuwen doorgedrongen tot in het dagelijkse, gewone denken<sup>5</sup>. Ook in de zestiende en zelfs in de zeventiende eeuw was dit denken nog niet helemaal verdwenen. De hele wereld en alles wat zich voordeed, werd religieus en symbolisch geïnterpreteerd.

Op het einde van de middeleeuwen vergrootte de invloed van Aristoteles (384 v.Chr. – 322 v.Chr.), die weliswaar meer belang hechtte aan observatie, maar in zekere zin nog vasthield aan de Ideeënwereld<sup>6</sup>. Die Ideeën kenden volgens hem geen afzonderlijk bestaan, los van de concrete en materiële werkelijkheid, zoals bij de neoplatonisten. Hij beschouwde de Idee van een ding als de essentie van dat ding. Een ding is als het ware een geïncarneerde Idee. Die gedachte was de grondslag van Aristoteles' leer van het hylemorfisme: de vorm ('morfè', de Idee of essentie) werkt in op de materie (hulè), en dit samengaan van vorm en materie brengt een concreet ding tot stand. Maar de vorm, Idee of essentie behield bij Aristoteles nog in grote mate een algemeen karakter. Hij trachtte elke essentie te vatten in een definitie waarin hij de soort (species) onderscheidde van het geslacht (genus). Voor Thomas van Aquino (1225 – 1274), die zich inspireerde op Aristoteles, hield een definitie daar op<sup>7</sup>. Met geslacht en soort is natuurlijk nog niet het concrete, individuele ding bepaald, bijvoorbeeld een individueel dier. De individualisering gebeurt uitsluitend door het materiële of lichamelijke. Het stoffelijke op zich valt echter buiten de kenbare vorm. Daardoor leidt het middeleeuwse aristotelisme tot een denken over dieren dat de klemtoon op de soort legt, en niet op het individuele dier.

In de zeventiende eeuw werd met deze denkwijze gebroken, misschien het meest uitdrukkelijk door René Descartes (1596 – 1650)<sup>8</sup>. Bij hem werden lichaam (materie) en geest van elkaar gescheiden. Daardoor kon de werkelijkheid louter vanuit haar materieel aspect bekeken worden. Dit maakte de wetenschappelijke observatie mogelijk. Ook dieren konden objectiever bestudeerd worden. Hierdoor ontstond er een neutralisering of onttovering van de wereld en de natuur, hoewel de symbolische interpretaties niet volledig verdwenen. Voordien was de natuur altijd iets onheilspellends. Eskens brengt dit in verband met het begrip *hulè* afgeleid van de term

---

<sup>5</sup> 'Het symbolisme was als de levende adem der middeleeuwse gedachte.' Huizinga, 1984, p. 216.

<sup>6</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 27-31.

<sup>7</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 71-74.

<sup>8</sup> Descartes verbleef meer dan twintig jaar in de Noordelijke Nederlanden en heeft er een van zijn belangrijkste werken geschreven: *Discours de la méthode* (1637).

hylemorfisme van Aristoteles<sup>9</sup>. Hulè zou niet alleen materie betekenen, maar oorspronkelijk ook 'woud'. Zo ziet hij de dertiende-eeuwse heilige Franciscus niet als de liefelijke dierenvriend, maar als diegene die de confrontatie aandurfde met de hulè, waarvan de dieren de vertegenwoordigers waren<sup>10</sup>. De hulè was brutus (redeloos) en bête (stom)<sup>11</sup>. Volgens deze etymologie staat het dier (bête) dicht bij de hulè.

Lichaam en geest zijn volgens Descartes gescheiden<sup>12</sup>. Hierdoor kon het menselijk lichaam als een louter object gezien worden. Dissectie werd zo mogelijk gemaakt<sup>13</sup>. Voordien waren afbeeldingen waarin het lichaam werd opengesneden ofwel taboe, ofwel gerelateerd aan de voorstelling van martelaren. Toch vond Descartes dat in de mens een contact plaats had tussen het geestelijke en lichamelijke, hoewel hij dat contact niet goed kon lokaliseren. Dieren daarentegen waren louter lichamelijk of materieel. Dieren waren levende machines<sup>14</sup>. De mens daarentegen kon zich manifesteren als een subject met bewustzijn. Descartes' hele filosofie is overigens gebaseerd op dit denkende subject (*cogito ergo sum*). Deze klemtoon op het subject past binnen het zeventiende-eeuwse burgerlijke zelfbewustzijn. Het was vanuit dit zelfbewustzijn en denkkader dat dieren in de zeventiende eeuw gezien werden.

### 2.1.2 Historische context van de dierschilderkunst

Het burgerlijke zelfbewustzijn, dat manifest aanwezig was in de Noordelijke Nederlanden, kon maar tot stand komen dankzij specifieke historische omstandigheden. Na de splitsing in 1585 ontwikkelden de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden zich afzonderlijk op economisch, politiek, sociaal en artistiek vlak. Ik bespreek eerst de maatschappelijke context van het burgerlijk zelfbewustzijn in de Noordelijke Nederlanden, maar ook van de schilderkunst en dierschilderkunst. Daarna bespreek ik dit voor de Zuidelijke Nederlanden.

---

<sup>9</sup> Eskens, 2015, p. 139.

<sup>10</sup> Eskens, 2015, p. 147.

<sup>11</sup> Eskens, 2015, p. 141.

<sup>12</sup> Eskens, 2015, pp. 191-192.

<sup>13</sup> Zie 3.2.1 De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp.

<sup>14</sup> Eskens, 2015, pp. 195-196. Toch werd Descartes' theorie van dieren als zielloze automaten al in de zeventiende en achttiende eeuw bekritiseerd. De controverse die deze theorie veroorzaakte wijst er op dat men moeite had om dieren een juiste plaats te geven. Bestaat er een dierenziel? Wat is dierlijke intelligentie? Precht, 2017, pp. 26, 90.

Dankzij ondernemingen zoals de Verenigde Oost-Indische Compagnie werden de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw het centrum van de wereldhandel en kwam er een ongeziene economische bloei. Door de rijkdom groeide eveneens de handel in kunst. Dit leidde tot een grote productie<sup>15</sup>. In de belangrijkste steden ontstonden schilderscholen, zoals in Haarlem, Leiden, Amsterdam, Rotterdam, Middelburg, Utrecht en Zwolle. Deze scholen hadden allemaal een eigen karakter, wat maakt dat men vandaag nog kan spreken van de Utrechtse Caravaggisten of Leidse fijnschilders. Specialisaties ontstonden<sup>16</sup>: historie- en religieuze schilderkunst, portretschilderkunst, genreschilderkunst, landschapschilderkunst en stillevensschilderkunst. In al deze genres, zelfs in de portretschilderkunst, komen dieren voor, maar ze zijn vooral te vinden in de landschapsschilderkunst en stillevensschilderkunst.

De verbeelding van het dier wordt beïnvloed door het mensbeeld, dat bepalend is voor de verhouding van mens tot dier. In de Noordelijke Nederlanden vormde het politieke zelfbewustzijn de burgerlijke identiteit samen met de economische welvaart, gebaseerd op kolonialisme (dat gepaard ging met slavenhandel, uitbuiting en uitmoording) en kapitaalvorming<sup>17</sup>. De Noordelijke Nederlanden maakten de toen revolutionaire keuze voor een republikeinse staatsvorm. Op religieus vlak heerste er een relatief grote tolerantie. Godsdienstoorlogen en internationale conflicten waren nochtans niet voorbij. Een mijlpaal was het einde van de Tachtigjarige Oorlog in 1648 met de Vrede van Westfalen. Het grootste deel van de bevolking in de Noordelijke Nederlanden was na de reformatie calvinist, hoewel er nog altijd veel katholieken waren. De politiek bleef in grote mate bepaald door godsdienstige twisten. Het burgerlijk zelfbewustzijn beïnvloedde niet alleen de verbeelding van dieren, maar dieren fungeerden in schilderijen soms als politieke personages om de actuele situatie te bekritisieren. Een voorbeeld hiervan is het schilderij *De straf van een jager* (afbeelding 1) van Paulus Potter (gedoopt 1625 – 1654) uit ca. 1650, dat de politieke spanning uitbeeldde die ontstaan was onmiddellijk na de vrede van Westfalen.

---

<sup>15</sup> Er zijn schattingen dat er in de Gouden Eeuw tussen vijf en tien miljoen schilderijen zijn gemaakt. Giltaij, 2013, p. 16.

<sup>16</sup> Vlieghe, Kieft, & Wansink, 2007, p. 142.

<sup>17</sup> . De brede laag van de bevolking was politiek heel actief. Gewone burgers drukten pamfletten, debatteerden met elkaar, zochten manieren om zich te richten tot de gezagdragers (de regenten) om problemen aan te kaarten. <https://www.historischnieuwsblad.nl/het-gouden-eeuw-gevoel/>

Naast de internationale handel kenden de landbouw en nijverheid een bloei. De sterke verstedelijking beïnvloedde de kijk op de natuur en op dieren. Het tolerant klimaat van de Noordelijke Nederlanden trok geleerden en filosofen aan (onder andere Descartes). De Verlichting kende hier haar ontstaan. Wetenschappen zoals wiskunde, natuurkunde en sterrenkunde, kwamen sterk op. De wetenschappelijke benadering bevorderde een nauwkeurige observatie van dieren, wat een invloed had op de dierschildering. Door de economische groei was er bovendien een grote sociale mobiliteit. Vergeleken met de rest van Europa was het onderwijsniveau in de Noordelijke Nederlanden erg hoog<sup>18</sup>. De geletterdheid ging hand in hand met een ruime verspreiding van schilderijen. Schilderijen werden bekeken vanuit de kennis van de Bijbel, fabels, mythen en literatuur. Dat geldt ook voor dierschilderingen.

In de Zuidelijke Nederlanden nam na 1585 de economische bloei van Antwerpen een einde door de afsluiting van de Schelde. Onder de Spaanse heerschappij behielden de Zuidelijke Nederlanden het katholicisme als enige godsdienst. Er volgde een grote migratie naar het Noorden van onder meer ambachtslieden, geleerden, kunstenaars en kooplui, vaak omwille van hun geloofsovertuiging. In 1609 werd het Twaalfjarig Bestand ondertekend, waarna Antwerpen, onder het bewind van aartshertogen Albrecht en Isabella, een economisch herstel kende en zelfs een zekere remigratie. Ook Brussel kende in die tijd een bloeiperiode als hoofdstad van de Zuidelijke Nederlanden. Toen het Twaalfjarig Bestand afliep in 1621 werden de Zuidelijke Nederlanden opnieuw het slachtoffer van oorlogshandelingen die zich voor een groot deel op hun grondgebied afspeelden. Wanneer in 1648 de Tachtigjarige Oorlog eindigde en de Republiek haar hoogtepunt bereikte, waren de Zuidelijke Nederlanden slechts een wingewest van Spanje. Een zwakkere economie en politieke en militaire overheersing vormden de context van de artistieke verbeelding, ook van die van het dier<sup>19</sup>.

Ondanks de politieke en economische onrust in de Zuidelijke Nederlanden was Antwerpen in de zeventiende eeuw een belangrijk Europees centrum van de kunsten. De intellectuele vrijheid was in de Zuidelijke Nederlanden echter veel kleiner dan in de Noordelijke Nederlanden. De contrareformatie vergrootte de kloof tussen beide. Anders

---

<sup>18</sup> Velen konden lezen – de Bijbel moest immers volgens de protestanten gelezen worden – en een groot deel van de mensen kon ook schrijven. <https://www.historischnieuwsblad.nl/het-gouden-eeuw-gevoel/>

<sup>19</sup> Voor dit deel baseerde ik mij vooral op Vlieghe, Kieft, & Wansink, 2007.

dan in de Noordelijke Nederlanden kende in het zuiden de monumentale religieuze kunst een enorme opleving. Het aartshertogelijke gezag stimuleerde de contrareformatie, waardoor tal van nieuwe kerken, kloosters en abdijen werden opgericht. De contrareformatie uitte zich in de kunst in de barok met als belangrijkste exponent Peter Paul Rubens (1577 – 1640). Rubens was overigens een vernieuwer in de dierschilderkunst<sup>20</sup>.

### 2.1.3 Ontwikkeling van de dierschilderkunst

Naast de maatschappelijke context bepaalde uiteraard de artistieke traditie de verbeelding van het dier<sup>21</sup>. Eeuwenlang greep men voor afbeeldingen van dieren terug op beschrijvingen zoals in het jachtboek *Le livre de la chasse* (geschreven tussen 1387 en 1389) van Gaston Phébus (1331 – 1391). Dat bevatte heel wat informatie over kenmerken en leefgewoonten van verschillende diersoorten met een inventaris van karakteristieke houdingen en bewegingen. Het gebruik van dergelijke beschrijvingen leidde tot schematische en conventionele dierafbeeldingen. Een meer realistische stijl drong door in de tapijtkunst met Jan Tons (ca. 1500 – na 1569). In de zestiende eeuw kende de diereniconografie bovendien succes in de prentkunst. Zo illustreerde Marcus Geeraerts (1520 – 1590) de dierfabels van Eduard De Dene (1505 – 1578).

Wetenschappelijke kennis, legendes, mythen en fantasieën vermengden zich vaak met elkaar, zoals in het werk *Historiae animalium* (1551 – 1581) van de Zwitser Conrad Gesner (1516 – 1565). Maerten de Vos (1532 – 1603) schilderde in 1572 de eerste monumentale dierstukken met een natuurgetrouwe afbeelding<sup>22</sup>. Toch hechtte men nog lang geloof aan fantasiedieren zoals de gehoornde haas (*lepus cornutus*) die Jan Brueghel de Oude (1568 – 1625) tussen 1617 en 1620 heeft geschilderd (afbeelding 3) en de slang met aan beide uiteinden een kop (de amphisbaena) die Frans Snyders (1579 – 1657) in *Het hoofd van Medusa* (ca. 1617) voor Peter Paul Rubens creëerde (afbeelding 4). Onbekende en exotische dieren konden worden geobserveerd in dierentuinen, volières en curiositeitenkabinetten van vorsten. Die hadden een grote aantrekkingskracht. Zo zocht Roelant Savery (1576 – 1639) de meest bizarre dieren, die hij samenvoegde in een tafereel. Albrecht en Isabella lieten exotische dieren schilderen door Denijs van Alsloot (ca. 1570 – ca. 1626) en Jan Brueghel de Oude.

---

<sup>20</sup> Zie 2.1.3.

<sup>21</sup> Voor dit deel baseerde ik mij vooral op Balis, 1982, pp. 37-56.

<sup>22</sup> Bijvoorbeeld het schilderij *Hert liggend in een landschap* (afbeelding 2).

Onderwerpen als het aards paradijs en de ark van Noach gaven aanleiding tot taferelen met een rijke verzameling dieren. Meestal ging het om liefelijke scènes met een overvloed aan details die nauwgezet geschilderd werden. Jan Brueghel de Oude werd hierin nagevolgd door zijn zoon Jan Brueghel de Jonge (1601 – 1678), zijn kleinzoon Jan van Kessel (gedoopt april 1626 – 1679) en vele anderen.

Rubens creëerde een totaal andere sfeer in zijn dierstukken. 'Zijn dieren liggen niet inoffensief te zonnen in een paradijselijke tuin, het zijn wilde beesten, agressief en gevaarlijk'<sup>23</sup>. Vaak ging het om jachttaferelen, maar ook in de vredige scènes behield het dier zijn trots en dreigend karakter. Frans Snyders was de eerste om Rubens te volgen in deze nieuwe aanpak. In tegenstelling tot Rubens schilderde Snyders vaak een zuiver dierstuk (zonder weergave van mensen), doorgaans gruwelijke taferelen van verschillende dieren die op elkaar reageren. Hij baseerde zich op fabels en greep daarbij soms terug op de illustraties van Marcus Geeraerts. Bovendien werd er een onderliggende (impliciete, verborgen) inhoud in het dierstuk gelegd. Het dramatische dierstuk kende in de Zuidelijke Nederlanden van de zeventiende eeuw een groot succes. Paul de Vos (1595 – 1678), Jan Fyt (1611 – 1661), Pieter Boel (1626 – 1674) en anderen volgden dit spoor.

Ook in de Noordelijke Nederlanden zien we het dramatische jachtstuk, bijvoorbeeld bij Abraham Hondius (ca.1631 – 1691) en Paulus Potter. Het stilleven, het jachtstilleven met dood wild en de schildering van het hoenderhof met exotische sierhoenders worden er aangetroffen bij Jan Weenix (1640-41 – 1719) en de familie d'Hondecouter (Gillis Claesz ca.1575 – 1638, Gijsbert 1604 – 1635 en Melchior 1636 – 1695). Ook de paradijselijke visie op het dierenrijk bleef stand houden. In de Noordelijke Nederlanden was bovendien het italianiserende veestuk meer aanwezig, zoals bij Nicolaas Berchem (1622 – 1683) en Jan Asselijn (ca.1610 – ca.1652). Daarnaast kwam in het noorden het realistische veestuk met het Hollandse landschap als decor vaak voor. Balis ziet een tegenstelling met de Zuidelijke Nederlanden: 'Het onderscheid met het Vlaamse dierstuk is frappant: hier geen verhaal of geen dramatische enscenering, maar een nuchter opgediende brok werkelijkheid'<sup>24</sup>. De nuchtere observatie is eveneens terug te vinden in de diertekeningen van Rembrandt van Rijn (1606 – 1669), die zuivere studies waren en niet als basis dienden voor een schilderstuk. Hoewel er getekend werd naar

---

<sup>23</sup> Balis, 1982, p. 45.

<sup>24</sup> Balis, 1982, p. 50.

zowel dode als levende dieren was er toch weinig anatomische kennis over dieren, behalve over het paard<sup>25</sup>. Men werkte op grond van intuïtie en waarneming, maar ook op basis van voorbeelden door imitatie en emulatie. Inderdaad, oude schema's en patronen werden niet volledig verlaten in de zeventiende eeuw.

---

<sup>25</sup> Carlo Ruini, *Dell' Anatomia e dell' infermita del cavallo*, 1598. Een illustratie hieruit is afbeelding 5.



## 2.2 Algemene vormelijke kenmerken in de zeventiende-eeuwse schilderkunst

### 2.2.1 Methodiek

Om te verduidelijken op welke aandachtspunten ik zal focussen bij mijn analyse van dierschilderijen beschrijf ik twee iconische werken van twee grootmeesters uit de zeventiende eeuw: *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632) van Rembrandt van Rijn voor de Noord-Nederlandse kunst<sup>26</sup> en *De kindermoord te Bethlehem* (ca. 1610) van Peter Paul Rubens voor de Zuid-Nederlandse. Hoewel de inhoud van beide schilderijen van belang is, gaat het vooral om de vormelijke eigenschappen die in beide werken op een uitgesproken manier naar voren komen. In deel 2.3 zal ik deze stijlkenmerken onderzoeken bij de dierschilderijen. Hier wordt dus het kader gecreëerd waarmee naar de dierschilderingen zal gekeken worden.

De woorden *linker* en *rechter* worden gebruikt vanuit het perspectief van de toeschouwer, tenzij er een lichaamsdeel mee wordt aangeduid (bijvoorbeeld linkerbeen of rechtervleugel), dan worden ze gebruikt vanuit het standpunt van de afgebeelde mensen of dieren.

### 2.2.2 *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* – Rembrandt van Rijn

Rembrandt van Rijn (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669), *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, olieverf op doek, 169,5 cm x 216,5 cm, Mauritshuis, Den Haag. Afbeelding 6.

#### 1. Realisme

De Hollandse schilders van de zeventiende eeuw noemden zichzelf graag 'realisten'. Theoreticus Philips Angel (1616 – 1683) zei bijvoorbeeld over schilders dat ze 'na-booters van 't leven' zijn<sup>27</sup>. De toeschouwer krijgt in *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* een realistisch beeld van de jaarlijkse openbare ontleding van het chirurgijngilde zoals Rembrandt die op 31 januari 1632 bijwoonde. Het realisme komt

---

<sup>26</sup> Dit werk is opgenomen in de Nederlandse Canon, Hellinga, 2007, p. 75.

<sup>27</sup> Vlieghe, Kieft, & Wansink, 2007, p. 142.

uiteraard ook tot uiting in de nauwkeurige weergave van de figuren, gezichten en in het bijzonder het lijk. Rembrandt toont hier zelf zijn anatomische kennis.

## 2. Clair-obscur

Het licht komt in *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* van linksboven, niet van de achterkant maar eerder van de kant van de toeschouwer, en verlicht het lijk. Ondanks de witte kragen en lichtvlakken in de gezichten, zijn dr. Tulp en de leden van het gilde overwegend donker geschilderd. Licht stond in de zeventiende eeuw vaak voor goddelijkheid of heiligheid en donkerte voor het kwade. Het is opmerkelijk dat enkel het lijk belicht wordt en de Amsterdamse elite in het donker geplaatst is. Het uitdrukkelijk gebruik van het licht zorgt voor een grote eenheid binnen het schilderij.

## 3. Compositie

Hoewel een van de mannen vóór de ontleedtafel zit, zorgt zijn donkere kleding ervoor dat hij terugwijkt. Daardoor komt het dode lichaam heel dicht bij de kijker. De verticaliteit van de levende figuren, twee zittend, de anderen staand, staat in contrast met de vrijwel horizontale positie van het lijk en vormt een tegenstelling tussen actieve krachten en passiviteit. In eerste instantie lijkt het om een realistische voorstelling te gaan, maar het is duidelijk dat het hele beeld geënceneerd is en geen letterlijke weergave wil zijn. De encenering of het fictieve karakter van het tafereel blijkt uit verschillende elementen. De rechterhand van het lijk werd bijvoorbeeld door Rembrandt pas later toegevoegd. Bij dergelijke ontleding was het immers gebruikelijk om het lijk van een crimineel te gebruiken, die als straf de rechterhand was afgehakt<sup>28</sup>.

## 4. Perspectief

In dit schilderij wordt bewust omgegaan met perspectief. Het lijk wordt vanuit een 'verkort' perspectief weergegeven. De kijkhoogte van Rembrandt is lager dan het laagst geplaatste gezicht van de leden van het gilde. Hierdoor verkrijgt je een kikkorsperspectief. Het bewust gebruik van het perspectief neemt de kijker mee op in de scène.

---

<sup>28</sup> <https://www.ntvg.nl/artikelen/de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp-door-rembrandt-1632-en-de-bevindingen-bij-de/ingezonden-mededelingen>

#### 5. Filmisch en beweeglijk

Het hele beeld lijkt een still uit een film. Sommige omstaanders staan rechtop, andere voorovergebogen, en kijken en luisteren geconcentreerd. Ze kijken niet allemaal naar hetzelfde punt, wat voor dynamiek zorgt en beweging suggereert. De linkerhand van dr. Tulp maakt een gebaar ter ondersteuning van zijn betoog.

#### 6. Ingehouden emotie

Ondanks de beweging en dynamiek, gaat het toch om een ingetogen tafereel. De concentratie is voelbaar, maar verder zijn emoties grotendeels ingehouden. Dit past binnen het burgerlijk kader. Ook het beperkte gebruik van kleur draagt daartoe bij.

#### 7. Burgerlijk

De gildeleden dragen op maat gemaakte zwarte en bruine kleding, versierd met kostbare plooi kragen en molensteen kragen. Dr. Tulp onderscheidt zich van de groep door zijn hoed en de stoel van waaruit hij les geeft. Zijn snor en puntige baard zijn goed verzorgd, net als die van de andere leden van het gilde. Zulke kleding en verzorging tonen aan dat deze chirurgijnen een carrière hebben die door de burgerlijke maatschappij als eervol geacht werd. Wetenschappelijke interesse wordt tentoongespreid en gesymboliseerd door het boek vooraan.

#### 8. Zelfbewust

De portretten van de zeventiende eeuw zijn gekend om de zelfbewuste houding. Ook in dit groepsportret is het zelfbewuste sterk aanwezig. Sommigen kijken recht naar de schilder en lijken er zich van bewust dat ze in beeld worden gebracht. Anderen kijken naar het lijk, het boek of dr. Tulp. Vanuit dit zelfbewuste kan men zonder schroom of afkeer een ontleding intens observeren.

#### 9. Brutaal en rauw

Het tafereel wordt heel dicht bij de kijker gebracht, bijna op een brutale wijze. De toeschouwer wordt van dichtbij geconfronteerd met de omstaanders en hun blikken, en uiteraard met het lijk. Dr. Tulp trekt de oppervlakkige buigspier met een tang opzij en omhoog, waardoor de pezen van de diepe buigspier en van de vingers voor de toeschouwer zichtbaar worden, zelfs meer dan voor de omstaanders. De donkere holte van de binnenarm is frontaal naar voren gericht.

## 10. Tactiel

De huid, hoofd- en snorharen, kragen, ... zijn erg tastbaar weergegeven. Als toeschouwer heb je het gevoel alles echt te kunnen aanraken. Je krijgt als het ware een sensatie van de textuur mee.

## 11. Narratief en symbolisch

Dit schilderij gaat niet over een religieuze, maar over een wereldlijke aangelegenheid. Het narratief – de jaarlijkse openbare ontleding<sup>29</sup> – draagt bij aan de uitstraling van het chirurgijngilde. Het toont waartoe het in staat is. Het schilderij belichaamt het streven naar wetenschappelijke vooruitgang. Het boek symboliseert de wetenschap als dusdanig en haar gezag<sup>30</sup>. Mogelijk verwijst het boek naar de geschriften van Vesalius (1514 – 1564)<sup>31</sup>. Ook het licht dat op het dode lichaam gericht is, kan de wetenschappelijke blik symboliseren.

### 2.2.3 *De kindermoord te Bethlehem* – Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Antwerpen, 1640), *De kindermoord te Bethlehem*, ca.1610, olieverf op paneel, 142 cm x 182 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

Afbeelding 8.

## 1. Realisme

De voorstelling is een Bijbels tafereel. De figuren zijn anatomisch correct weergegeven. Ondanks de verwrongen of gedraaide houdingen, zijn de bewegingen in principe in realiteit mogelijk.

---

<sup>29</sup> Het Amsterdamse chirurgijngilde, waarvan Tulp deel uitmaakte, stond enkel één openbare ontleding per jaar toe. <https://www.rembrandthuis.nl/ontmoet-rembrandt/rembrandt-de-kunstenaar/belangrijkste-werken/de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp/>

<sup>30</sup> In het middeleeuwse denken was waarheid enerzijds gebaseerd op wat al geschreven stond, in de eerste plaats in de Bijbel (geopenbaarde waarheid); maar anderzijds ook door filosofen uit de oudheid, zoals Aristoteles. In de zeventiende eeuw werd waarheid meer en meer gebaseerd op waarneming of empirie, wat moderne wetenschappen mogelijk heeft gemaakt. In dit schilderij worden beide vormen van waarheid nog getoond. Vandaag wordt nog altijd in de wetenschap de combinatie gemaakt. In deze scriptie bijvoorbeeld wordt enerzijds naar bronnen verwezen, anderzijds worden kunstwerken aandachtig bekeken en geanalyseerd. Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, p. 84.

<sup>31</sup> Rembrandt verwijst met dr. Tulp in ieder geval naar Vesalius, die op een zelfde manier afgebeeld werd (afbeelding 7).

## 2. Clair-obscur

Het licht komt, zoals in *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* van Rembrandt, van linksboven, niet van de achterkant maar eerder van de kant van de toeschouwer. Vooral de centraal achterover hellende vrouw wordt belicht. De indrukwekkende mengeling van licht en donker verraadt de invloed van Caravaggio, die Rubens bestudeerd heeft tijdens zijn verblijf in Italië van 1600 tot 1608<sup>32</sup>.

## 3. Compositie

De sterk uitgesproken diagonaal neemt de toeschouwer mee in het schilderij. De diagonaal vertelt een verhaal: links-onder de gedode kinderen, centraal een moeder die haar kinderen probeert te beschermen en rechts-boven een kind dat door een soldaat vermoord zal worden. Er is een duidelijke enscenering die kracht en bombastische dramatiek weergeeft. De compositie bestaat uit verschillende houdingen overgenomen van klassieke of Italiaanse voorbeelden (emulatie)<sup>33</sup>.

## 4. Perspectief

De kijkhoogte van Rubens lag iets boven het midden van het schilderij. Dat zorgt ervoor dat de toeschouwer zich ongeveer op gelijke hoogte bevindt als de vrouw centraal en dat haar positie het standpunt bepaalt van waaruit de toeschouwer het tafereel bekijkt. Het perspectief biedt evenwel geen ruim landschap, maar een beperkte ruimte waarin de gewrongen lichamen gevangen lijken.

## 5. Filmisch en beweeglijk

De dynamische compositie van het schilderij straalt een en al actie uit. Op ieder niveau in het schilderij gebeurt er iets. De ene beweging haakt in op de andere, gaande van de ineengedoken vrouw links tot de uitgestrekte figuur rechts.

## 6. Emotie

De ingetogenheid die we aantreffen bij *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* van Rembrandt is volledig afwezig. We zien hier een explosie van gruwel, die zonder enige remming is weergegeven.

---

<sup>32</sup> Snoeck-Ducaju, 1992, p. 322.

<sup>33</sup> Bijvoorbeeld *De verrijzenis van Christus* van Michelangelo in de soldaat rechts die het kind boven zijn hoofd houdt, of de *Laocoöngroep* in de soldaat ernaast.

## 7. Burgerlijk

Het gaat hier om een godsdienstig en niet om een burgerlijk tafereel. Toch ontstond deze beeldvorming in een burgerlijke context. De burgerij wou zich profileren ten opzichte van enerzijds het aristocratische en anderzijds het arcadische, die beide niet volledig afwezig zijn in het schilderij. Het schilderij suggereert immers zowel rijkdom (zie bijvoorbeeld rode jurk) als verval (ruïne).

## 8. Zelfbewust

Zoals het burgerlijke aspect is ook het zelfbewuste aanwezig. Het menselijk lichaam wordt zoals in de renaissance op een verheerlijkte manier weergegeven.

## 9. Brutaal en rauw

De brute kracht waarmee de oude vrouw in haar gezicht omlaag wordt geduwd, of de baby rechtsboven die tegen het zuiltje rechtsonder zal worden geslagen, worden op een gruwelijke wijze getoond. Dode kinderen liggen op de grond, er is geen mededogen voor de kijker.

## 10. Tactiel

Het tactiele komt vooral tot uiting in de weergave van de lichamen. Spieren en aders zijn goed zichtbaar. De grijze huidskleur van de dode kinderen is gruwelijk. De glanzende plooien in de rode jurk benadrukken de bloederigheid van het tafereel.

## 11. Narratief en symbolisch

Het schilderij vertelt het verhaal uit de Bijbel dat de kindermoord beschrijft die koning Herodes laat uitvoeren, uit angst voor de komst van de Messias<sup>34</sup>. Het verhaal wordt geplaatst in de fictieve setting van een vervallen beschaving.

### 2.2.4 Gelijkenissen en verschillen

Verschillende van de beschreven kenmerken zijn gerelateerd aan de zeventiende-eeuwse economische welvaart, het burgerlijk zelfbewustzijn en de wetenschappelijke interesse. De twee schilderijen getuigen van een nauwkeurige observatie, een realistische weergave en zin voor de rijkdom van de textuur van stoffen. Beide kunstenaars gingen bewust om met perspectief en clair-obscur. Maar de verschillen

---

<sup>34</sup> Matteüs 2:1.

tussen noord en zuid komen eveneens duidelijk tot uiting: de noordelijke ingehouden emotie tegenover de zuidelijke dramatiek, het wereldlijke tegenover het religieuze, het burgerlijke tegenover de restanten van het aristocratische en landelijke. De politiek, religieus en economisch verschillende situatie tussen noord en zuid is daar niet vreemd aan. Maar beide schilders trachtten de wereld te vatten in één gesloten beeld of kader. Perspectief, compositie, lichtgebruik en het filmische versterken de eenheid van het beeld.

## 2.3 Analyse van zeventiende-eeuwse dierschilderijen

De hierboven beschreven eigenschappen vormen het toetsingskader waarmee ik een aantal dierschilderijen zal analyseren, zonder die kenmerken (2.2) punt per punt te behandelen. De analyses zijn gebaseerd op nauwkeurige observatie, en waar het mogelijk was aangevuld met literatuuronderzoek. De maatschappelijke context (2.1) speelt op de achtergrond mee en soms koppel ik er expliciet naar terug. De vormelijke analyse mondt daardoor vaak uit in een inhoudelijke.

Ik heb gekozen voor een aantal dierschilderijen van Noord- en Zuid-Nederlandse schilders. Over de schilders geef ik beperkte informatie. Per schilder heb ik één werk geselecteerd. Het gaat telkens om olieverfschilderijen waar één dier (zoogdier of vogel) het hoofdthema is en waarop geen mensen worden afgebeeld. Etsen en tekeningen komen niet aan bod. Elk schilderij bevat uitgesproken stijlkenmerken, wat eveneens een selectiecriteria was. De gekozen schilderijen geven verschillende gradaties van expressie weer.

Uiteraard is het niet de bedoeling dat de selectie representatief is voor het volledige bestand van dierschilderijen die gemaakt zijn in de zeventiende-eeuwse Nederlanden. De mate waarin er overeenstemming is met de in 2.2 beschreven kenmerken, versterkt de relevantie van de selectie, wat echter niet betekent dat afwijkende kenmerken niet besproken kunnen worden. Persoonlijk vind ik het krachtige beelden die vandaag nog relevantie hebben. Mijn criteria hebben er onbedoeld toe geleid dat er meer Noord-Nederlandse schilderijen opgenomen werden dan Zuid-Nederlandse.

### 2.3.1 *Slapende hond* – Gerrit Dou

Gerrit Dou, *Slapende hond*, 1650, olieverf op paneel, 16,5 cm x 21,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston. Afbeelding 9.

Gerrit Dou (Leiden, 7 april 1613 – Leiden, 9 februari 1675 begraven ) was een Nederlandse kunstschilder die vooral bekend was voor zijn op klein formaat en met zeer veel detail geschilderde genrestukken. Door de steeds grotere perfectie in details in zijn schilderijen wordt Dou tot de fijnschilders gerekend. Hij was aanvankelijk leerling van zijn vader, die glasschilder was. Op zijn veertiende ging hij voor drie jaar in de leer bij Rembrandt. In 1632 vestigde hij zich als zelfstandig schilder in Leiden waar hij al



snel grote roem verwierf en meer geliefd was dan zijn voormalige leermeester. Dou produceerde meer dan tweehonderd bijna allemaal relatief kleine schilderijen die in musea over heel de wereld zijn verspreid<sup>35</sup>.

Het schilderij *Slapende hond* geeft een hond weer die ligt te slapen op een houten ondergrond. Rechts van de hond staan een rieten mand, een terracotta pot, een bundel brandhout en een paar kinderklompen. Op de opstaande kant van de houten ondergrond heeft Dou zijn signatuur en de datum van het schilderij aangebracht.

De horizon in het schilderij ligt vrij hoog, dit zorgt voor een vogelperspectief. Je bekijkt de hond eerder van boven dan van onder. Het licht komt van linksboven in het schilderij, niet langs achter, maar eerder van vooraan. De achtergrond is egaal donker. Dou maakt heel expliciet gebruik van de clair-obscurtechniek. De lage rug en de snuit van de hond zijn fel belicht. Ook de terracotta pot kent verschillende lichtvlekken en weerspiegelt de lichtbron. Het brandhout en de kinderklompen hebben eveneens lichtaccenten. De compositie kent een diagonaal van linksonder naar rechtsboven. Boven de diagonaal is er een donkere lege ruimte. Bovendien is het links van de hond ook leeg. De schuin liggende rieten mand en de takkenbos versterken de diagonaal.

Het glimmende van de geglazuurde pot is opvallend. Van het deksel is een stuk afgebroken. Het verschil tussen het geglazuurde en niet-geglazuurde deel is treffend weergegeven. De pot heeft een heel rijke kleurschakering. De handvaten bijvoorbeeld kennen tinten als lichtgroen, geel, blauw, donkergrijs en wit. Ook de rieten mand kent slijtage. Hier zijn eveneens verschillende kleuren terug te vinden. De takkenbundel is samengehouden door dunne vastgeknoopte twijgjes. Het donzige van het groene mos op de takken is tastbaar weergegeven. Witte en blauwe vlekjes tussen het mos geven een realistische indruk. De klompjes zijn van hout en leer gemaakt en liggen wat verscholen achter de takkenbos. Op dit bijzonder kleine schilderij zijn alle details verbluffend realistisch geschilderd.

De slapende hond heeft een erg natuurlijke houding, met ingetrokken poten. De kop ligt op de linkervoerpoot. De tip van de staart loopt over de rand van de houten ondergrond. De hond heeft een witte vacht met enkele zwarte vlekken. Het schaduwspel geeft reliëf aan de vacht. Door de draaiende houding plooit de huid

---

<sup>35</sup> Baer, 2000, pp. 12 – 52.

achter de nek, wat zichtbaar is in de golvende haren. Ook binnen de witte vacht is er veel kleurschakering, van beige naar licht- en donkerbruin. De rugharen steken uit en zijn te tellen. De zwarte neus glimt en kent roze en witte vlekken. De huidplooien in de kop vertonen een vertederende glooiing en frons. De snorharen zijn duidelijk te onderscheiden van de andere haren van de vacht. De hond slaapt niet echt maar houdt de ogen halfopen. In het rechteroog van de hond weerspiegelt een wit puntje de lichtbron. In de ooghoek is er een kleine rode vlek.

Dou geeft de hond natuurgetrouw weer. De houding van de hond heeft hij overgenomen van andere voorbeelden, onder meer van een gelijknamige pentekening van zijn leermeester Rembrandt uit 1638 – 1642 (afbeelding 10). Hoe realistisch de weergave ook is, het gaat hier niet om een louter rechtstreekse waarneming. Bestaande beelden speelden mee in het creatieproces.

Het schilderij toont een vertederend tafereel dat bewust geënceneerd is. De hond werd naast de dode takken en de oude beschadigde pot geplaatst. Het vanitasthema is hier aan de orde. Kruik en takkenbos vormen tegenstellingen: glimmend hard versus moszacht, water en vuur, mannelijk en vrouwelijk. Indien ijdelheid en tijdelijkheid het thema zijn van dit schilderij, dan zijn de rechts verscholen kinderschoenen opmerkelijk. Het leven moet nog volop beginnen, het brandhout moet nog vuur vatten. In de zeventiende-eeuwse schilderkunst stonden jonge honden symbool voor opvoeding<sup>36</sup>. Het ontluikende leven wordt eveneens gevat in de half open ogen van de hond. Het jonge leven in combinatie met de oude beschadigde kruik en de dorre takken roept de vraag op of het hier gaat over kindersterfte, die in de zeventiende eeuw nog aanzienlijk was.

Voor de zeventiende-eeuwse toeschouwer was de symboliek van dit schilderij wellicht meteen duidelijk. Maar vandaag vergt het kennis en analyse om achter dit liefelijk tafereel een aangrijpende boodschap te ontdekken. De voorstelling gaat over tijd, maar vraagt bovendien tijd, niet alleen om de vele details in dit bijzonder kleine schilderij te bekijken, maar ook om de betekenis op te sporen.

---

<sup>36</sup> <https://www.trouw.nl/nieuws/train-het-kind-gelijk-een-hond-b899c06d/>

### 2.3.2 *Wolfshond* – Paulus Potter

Paulus Potter, *Wolfshond* (ook bekend als: *De kettinghond*), 1650 – 1652, olieverf op doek, 97 cm x 132 cm, Hermitage, St. Petersburg. Afbeelding 11.

Paulus Potter (Enkhuizen, 20 november 1625 gedoopt – Amsterdam, 17 januari 1654 begraven) maakte naast schilderijen ook een klein aantal etsen. Oorspronkelijk schilderde hij historiestukken, net als zijn vader, maar vanaf 1643 legde hij zich toe op dierschilderkunst. Hij beeldde vooral het dier op het Hollandse platteland uit, waarbij hij streefde naar realisme. Waarschijnlijk waren de Haarlemse landschapschilders Gerrit Claesz Bleker (ca.1600 – 1656) en Pieter van Laer (1500 – ca.1642) een grote inspiratie voor Potter. Van Laer ontwikkelde bijvoorbeeld nieuwe manieren en compositorische ingrepen om ruimte te suggereren. Potter paste deze toe, en wist van Laer hier zelfs in te overtreffen. Ook onder invloed van de Nederlandse kunstschilder Jan Both (ca.1620 – 1652) leerde Potter een bijna tastbare ruimte te suggereren<sup>37</sup>.

Potters beroemdste schilderij is *De stier* uit 1647 (afbeelding 12). Het schilderij kent in meerdere opzichten een opmerkelijke ontstaansgeschiedenis die duidelijk de werkwijze van de kunstenaar illustreert die ook terug te vinden is in de *Wolfshond*. De stier blijkt samengesteld te zijn uit verschillende stieren van verschillende leeftijden. Zo behoren de horens toe aan een stier van twee jaar oud, het gebit aan een vier jaar oude stier en de schouderpartij aan een volwassen beest, maar de bilpartij aan een jong rund. Potter heeft tijdens het maken kennelijk besloten om het doek groter te maken. De stier was eerst het enige beeldvullende motief op het schilderij, maar Potter besloot tijdens het maakproces extra stukken aan het schilderij toe te voegen. De naden, waar de extra stukken doek zijn vastgenaaid aan het originele doek, zijn nog altijd zichtbaar. Links voegde Potter een koe toe, twee schapen en een boer. Aan de rechterkant voegde hij een ruimtelijk ogend stuk weiland toe, met enkele koeien in de verte. Ook boven de stier is een stuk doek toegevoegd.

Het schilderij *De wolfshond* geeft levensgroot en doekvullend een staande hond weer. De verzamelaar Johan van der Marck (1695 – 1772) schreef hierover: 'Overheerlyk,

---

<sup>37</sup> Broos, Buijsen, & Walsh, 1994, pp. 10 – 19.

kragtig en als of hy leefde geschilderd; zynde niets hier in van de Anatome verzuimt<sup>38</sup>. De hond staat in profiel, met het hoofd naar links gericht. Hij is met een korte ketting vastgemaakt aan zijn hok. Het hok staat rechts achter de hond en verdeelt het schilderij in twee delen volgens de verhouding van de gulden snede. Op het hondenhok, rechtsboven in het schilderij, heeft Potter zijn signatuur gezet. Links strekt zich een open landschap uit achter een rivier. Voor de hond ligt een half afgekloven bot.

Potter heeft gekozen voor een laag standpunt (kikvorsperspectief). De horizon ligt halverwege de poten van de hond. Hierdoor wordt de hond erg imposant in beeld gebracht. Als toeschouwer kijk je opwaarts naar het dier.

Het licht komt van links, alsof de zon erg laag staat, merkbaar aan de schaduw van de poten. De wolken lijken naar rechts af te drijven, waar ze donkerder worden. Links is er een blauwe hemel. Daaronder zien we een vergezicht met een dorp en kerktoren<sup>39</sup>. Voor het dorp liggen enkele koeien en drinkt een koe uit de rivier. Er is een groot contrast tussen de nauwe ruimte die de hond toegemeten krijgt, en het uitgestrekte landschap. Een zelfde contrast en ruimtegevoel werden gecreëerd in *De stier*. Het licht dringt als een spie in de verte het schilderij binnen, tegenover de eerder donkere voorgrond. Ook het contrast tussen zeer nabij en veraf is groot.

Het zonlicht verlicht subtiel het hondenhok, te merken aan de schaduw van het hengsel waaraan de ketting vastgemaakt is. De planken waarvan het hok gemaakt is, zijn verweerd en half vermolmd, op het dak groeit onkruid. De toegang tot het hok laat alleen maar een donkere ruimte zien, die een tegenstelling vormt met de open lucht links. Een lichtspriet in de achterwand geeft diepte weer.

De skeletstructuur van de hond is erg uitgesproken. De gespierde poten, de ingevallen buikholte, de stevige nek, de ribbenkas, zijn 'kragtig en als of hy leefde'. Potter had kennis van de anatomie. De pels is tactiel weergegeven. Zacht en stug wisselen elkaar af, plukken haar steken uit. Sommige plekken zijn zwaar behaard, andere minder. Haren op de kin, de nek, de schoft, de borst en de poten steken af tegen de lichtere

---

<sup>38</sup> Veilingcatalogus van de collectie Van der Marck uit 1773. Geciteerd uit Broos, Buijsen, & Walsh, 1994, p. 141.

<sup>39</sup> Wellicht de Oude Kerk van Rijswijk, Broos, Buijsen, & Walsh, 1994, p. 141.

achtergrond<sup>40</sup>. Ondanks het tactiele zijn er toch ruwe penseelstreken. De vacht heeft geen egale kleur maar een rijke schakering. De dikte van de vacht wordt weergegeven door een erg weelderig schaduwspel en toont een vorm van clair-obscur, die versterkt wordt door de donkerte van het hok. Opvallend is de donkere kop, met glimmende details in neus en ogen, die afsteekt tegen de lichte wolken.

De hele compositie met het open landschap, het hok en daarvoor de hond is duidelijk geënceneerd. Ook de hond zelf is mogelijk een samengesteld beeld. Hij wordt een wolfshond genoemd, een kruising van een hond en een wolf, en heeft kenmerken van een Europese windhond en een herdershond<sup>41</sup>. Het lijkt erop dat Potter de hond op een zelfde manier heeft samengesteld als de stier. De hond ligt aan een korte ketting en heeft nauwelijks bewegingsruimte. De wolf in dit dier moet nog in toom worden gehouden. De domesticatie is maar gedeeltelijk. Drol en kluif accentueren de rauwheid van het dierlijke. Potter was een stedeling die vanuit zijn burgerlijke levenswijze naar de natuur en het platteland keek. Het geheel straalt door het avondlicht een zekere nostalgie uit. Het wilde en ongetemde van de natuur staan tegenover het vervallen hok (cultuur) dat de hond gevangen houdt.

Grote honden werden in de zeventiende eeuw als gevaarlijk beschouwd<sup>42</sup>. Ze konden niet alleen bijten, maar brachten ook ziektes mee. Het houden van grote honden was verboden, alleen werkhonden mochten worden gehouden. Die werden gebruikt als waakhond, voor het drijven van vee of voor het trekken van karren. De eigenaar hechtte zich nauwelijks aan zijn werkhonden, zij sliepen buiten in een hok. Vaak werden de oren en staart gecoupeerd, zoals op dit schilderij. Hier speelt opnieuw het contrast tussen natuur en cultuur.

De hond op het schilderij van Potter staat stil, maar toch is er potentieel beweging aanwezig. De achterpoten staan iets open en naar achter, de hond kijkt geconcentreerd met een kleine beweging naar links. Hij lijkt iets te ruiken in de wind. Kracht en emotie zijn ingetoomd (aan de ketting, gecoupeerd), maar er zit duidelijk leven in dit dier. Het lijkt alsof de hond het zeventiende-eeuwse zelfbewustzijn weerspiegelt. In elk geval is de zoekende verhouding tussen mens en dier in dit

---

<sup>40</sup> De schouders van een hond vormen de schoft.

<sup>41</sup> Buijsen, & Walsh, 1994, p. 141.

<sup>42</sup> <https://www.trouw.nl/cultuur-media/honden-lijken-wel-van-elastiek-b921bed9/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

schilderij voelbaar. Het dier poneert zich als dier, en wordt toch gezien door een mens. De blik van de hond, gevangen in zijn eigen wereld, is weemoedig en ontoegankelijk voor het cartesische denken<sup>43</sup>.

Het zijn deze weemoedigheid en ontoegankelijkheid van het dier die op dit schilderij zo nadrukkelijk weergegeven zijn, die volgens mij de hedendaagse kijker nog altijd aanspreken.

### 2.3.3 *Een ram in een bosrijk landschap* – Lambert Doomer

Lambert Doomer, *Een ram in een bosrijk landschap*, 1635 – 1665, olieverf op doek, 102,5 cm x 126,4 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston. Afbeelding 13.

Het Agnes Etherington Art Centre schrijft dit werk toe aan Lambert Doomer (Amsterdam, 11 februari 1624 gedoopt – Amsterdam, 2 juli 1700). Voordien werd dit werk eerst toegeschreven aan Abraham Begeyn (1637 – 1697) en daarna aan Jan Baptist Weenix (1640 – 1719).

Lambert Doomer was een in Duitsland geboren Nederlandse schilder en tekenaar. Zijn vader Herman Doomer was meubelmaker en specialiseerde zich in de bewerking van ebbenhout. Hij maakte onder meer lijsten voor Rembrandt van Rijn<sup>44</sup>. Lambert Doomer voltooide eerst zijn opleiding tot meubelmaker, waarna hij in 1644 leerling van Rembrandt werd<sup>45</sup>. Doomer is vooral bekend van zijn tekeningen van landschappen en vergezichten die hij maakte tijdens zijn vele buitenlandse reizen naar bijvoorbeeld Frankrijk, Engeland en Zwitserland. Ook maakte hij een aantal schilderijen en tekeningen van dieren. Naast schilderen en tekenen verzamelde Doomer zelf kunst. Zo kon hij in 1657 – 1658 op een veiling naar aanleiding van het faillissement van zijn voormalige leermeester Rembrandt een groot aantal van diens tekeningen en schetsboeken kopen<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Eskens, 2015, p. 196.

<sup>44</sup> Herman Doomer liet omstreeks 1640 twee schilderijen van zichzelf en zijn vrouw maken door Rembrandt. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenaars/herman-doomer>

<sup>45</sup> <https://rkd.nl/nl/explore/artists/23808>

<sup>46</sup> Schulz, 1974, pp. 3-8.

Het schilderij *Een ram in een bosrijk landschap* geeft levensgroot en ongeveer doekvullend een ram weer. De ram staat met zijn achterhand naar de toeschouwer, maar om zichzelf te kunnen krabben met zijn linker-achterpoot draait hij zijn kop naar de toeschouwer<sup>47</sup>. Op de rechterhelft van het schilderij achter de ram is er een donker bos te zien. Aan de linkerkant bevindt zich een dreigende wolkenlucht. In de verte zie je een landschap met koeien en linksboven is een opklaring te zien.

De horizon in het schilderij ligt ter hoogte van de onderkant van de buik van de ram. Hierdoor sta je als toeschouwer wat lager dan de ram zelf, wat voor een kikvorsperspectief zorgt. Het licht in het schilderij komt van links bovenaan, te zien aan de schaduw van de poten. De ram wordt fel uitgelicht, alsof er een spot op staat. Ook in het bos zijn lichtvlekken zichtbaar, maar het blijft overwegend donker waardoor er een sterk contrast is.

In het bos is een pad te zien, dat de rand van het bos volgt. De bomen aan de rechterkant langs het pad staan schuin ingeplant alsof ze op een berghelling staan. De lichtvlekken die door de bomen op de grond vallen, verlichten het pad lichtjes. De grillige vormen van de takken en bladeren versterken de dramatiek van de lucht.

De ram is natuurgetrouw afgebeeld en is erg in detail geschilderd. Je kunt de vacht echt voelen. De vacht is niet alleen een chaos van haren maar kent ook structuur. Zo is een deel van de staart weergegeven als een gedraaid touw. De structuur van de vacht komt tot uiting door het schaduwspel. De ribbels in de imposante hoorns zijn tastbaar, net als de uitstekende plukjes in de nek en de kroezels op de kop.

Door de gedraaide houding van de ram en de opgetrokken linkerachterpoot worden de testikels zichtbaar. Door deze gedraaide houding is er ook op filmische manier beweging. De hoorns van de ram en de zichtbare testikels symboliseren kracht, mannelijkheid en agressie. Toch wordt deze mannelijke dominantie afgezwakt door de ineengedoken houding van de ram. Een deel van de hoorns verdwijnt in de vacht en de opgetrokken poot is niet meteen een manifestatie van manhaftigheid. Er kan zelfs een

---

<sup>47</sup> De achterhand is het achterste derde deel van het lichaam, het bekken en achterbenen samen.

associatie gemaakt worden met de kwetsbaarheid en gewilligheid van de in de struiken verstrikte ram die door Abraham geofferd wordt<sup>48</sup>.

Eenzelfde dualiteit is terug te vinden in de plaats van de ram: tussen de open velden en het donkere bos. Een bos is een plek van gevaar en onheil (hulè), zeker in de zeventiende eeuw, waar groepen huurlingen ronddoelden. Oorlog en militarisme zijn in dit schilderij aanwezig, niet alleen gesymboliseerd door de ram, maar ook door het bos. Toch is er een opklaring in de verte, die de kop van het dier fel verlicht en scherp verdeelt in twee helften, een donkere en een lichte zijde.

De compositie van het schilderij is gericht op het capteren van een bepaald moment, namelijk het krabben met de achterpoot. Door die instinctieve reactie komt de dubbelheid van krachtige aanwezigheid en achteloosheid tot uiting. Door die instinctieve reactie draait de ram zijn kop naar de toeschouwer en kijkt hem aan. Zelfs zijn blik komt tot stand door een reflex en is niet doelbewust. Oogcontact tussen mens en dier heeft altijd iets problematisch. Het is immers onduidelijk welke soort ontmoeting er plaatsvindt. Tussen twee subjecten? Doordat de blik van de ram op dit schilderij kortstondig is en het resultaat van een reflex, wordt het problematische karakter van de relatie tussen mens en dier onderstreept.

Dat dit accidentele van de situatie (het krabben) juist iets essentieels weergeeft over het dierlijke, maakt dit schilderij voor mij zo overtuigend en intrigerend.

#### 2.3.4 *De bedreigde zwaan* – Jan Asselijn

Jan Asselijn, *De bedreigde zwaan*, circa 1650, olieverf of doek, 144 cm x 171 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Afbeelding 14.

Jan Asselijn (Dieppe, ca. 1610 – Amsterdam, ca. 1 oktober 1652) was een Nederlandse schilder en tekenaar. Vanaf 1621 woonde hij in Amsterdam waar hij leerling was van Jan Martszen de Jonge (ca.1609 – na 1647) en Esaias van de Velde (gedoopt in mei 1587 – 1630). Van ca.1635 tot ca.1644 woonde Asselijn in Rome. Van 1644 tot 1645 verbleef hij in de Franse stad Lyon, waar hij trouwde met de Antwerpse Antoinette Huwaart. In 1647 keerde hij terug naar Amsterdam waar hij leermeester was

---

<sup>48</sup> Genesis 22:13-15.



van Frederik de Moucheron (1633 – 1686) en kennis maakte met Rembrandt. Asselijn was een italianisant. Er zijn genre-, landschaps- en dierschilderijen van hem bekend<sup>49</sup>.

Het schilderij *De bedreigde zwaan* geeft een op ware grootte geschilderde zwaan en hond weer. De zwaan is doekvullend en erg in detail weergegeven. Van de hond is enkel de donkere kop linksonder in het schilderij zichtbaar. De zwaan wordt dreigend met uitgespreide vleugels afgebeeld. Rechts, op gelijke hoogte naast de zwaan, is een nest met enkele eieren te zien. Rechts boven de zwaan komt een roze-oranje stapelwolk tevoorschijn. Links en vóór de zwaan is er water. Rondom de zwaan is een duinlandschap uitgebeeld. Het voorste duin is als een burcht waarin zich het nest bevindt.

De horizon in het schilderij ligt ter hoogte van de onderkant van de borst van de zwaan. De zwaan wordt vanuit kikvorspectief weergegeven waardoor zij nog agressiever overkomt. Het licht komt van linksboven en zet de zwaan in de schijnwerpers. De vleugels volgen de hellingen van de duinen. De witte veren van de zwaan staan in scherp contrast met de diepblauwe achtergrond. Door het felle licht zijn sommige veren doorzichtig. De borst is donzig, bijna aaibaar geschilderd en krijgt reliëf door het schaduwspel en de lichtaccenten. De donkere onderkant van de rechtervleugel contrasteert met de witte bovenkant van de linkervleugel. Zwart en wit contrasteren in de kop en de blazende snavel is opengesperd. Losse veertjes fladderen rond. Druppels water glinsteren op de modderige aarde, waarop uitwerpselen liggen, en op de vliezen van de zwanepoten. Dat doet vermoeden dat de zwaan zopas uit het water werd opgeschrikt door de hond en naar het nest is gevluht. De hond is in ruwe trekken geschilderd en bevindt zich in een donkere hoek van het schilderij.

De zwaan is natuurgetrouw afgebeeld. De poten staan open en vormen diagonalen met de vleugels. De borstkas is naar voren gericht. De lange hals kronkelt sierlijk eerst naar achter en steekt dan aanvallend naar voren, wat de angst en de woede versterkt. Naast de diagonalen is er een cirkelbeweging vanaf het hoofd over de borstkas tot het uiteinde van de staart. De linkervleugel hangt hoger dan de rechtervleugel en beschermt het nest.

---

<sup>49</sup> Wepler, Lisanne, 2014.

Onder de zwaan staat de inscriptie 'DE RAAD=PENSIONARIS', boven de hond 'DE VIAND VAN DE STAAT', en op het voorste ei 'HOLLAND'. De zwaan stelt raadpensionaris Johan de Witt (1625 – 1672) voor<sup>50</sup>. Johan de Witt werd samen met zijn broer Cornelis vermoord door een woedende mensenmenigte. Na zijn dood werd hij echter meer en meer geprezen vanwege zijn loyaliteit en moed. Men ging hem zien als de verdediger van Holland. In de zeventiende eeuw werden bestuurders vaker vergeleken met dieren. De zwaan en haar witte veren staan symbool voor zuiverheid. Asselijn overleed echter twintig jaar voor Johan de Witt. De inscripties op het schilderij zijn dan ook veel later aangebracht.

Toch had Asselijn waarschijnlijk een symbolische bedoeling met het schilderij. Het schilderij is mogelijk een sollicitatie om een opdracht te krijgen voor het nieuwe stadhuis van Amsterdam. Voor die opdracht moesten schilders zich wenden tot Cornelis de Graeff wiens familie een zwanenfokkerij had en op wiens wapen zwanen stonden afgebeeld. De Graeff stond bekend als voorvechter van het algemeen welzijn. Asselijn heeft wellicht een voor deze persoon verheerlijkende allegorie willen maken. In het nieuwe stadhuis kregen vele dierallegorieën een plaats. Asselijn heeft de opdracht echter nooit gekregen door zijn overlijden in 1652<sup>51</sup>.

Fabels vormden vaak een inspiratiebron voor zeventiende-eeuwse schilders. Wellicht heeft Asselijn zich gebaseerd op een fabel van Eduard De Dene (1505 – 1578) waarin de moed van een vogel centraal staat die zijn familie tegen aanvallers beschermt<sup>52</sup>. Ook het schilderij van Frans Snyders *Een broedhen verdedigt haar jongen tegen een havik* uit 1646 (afbeelding 15) was geïnspireerd op diezelfde fabel<sup>53</sup>.

De zwaan is realistisch afgebeeld, maar het tafereel is duidelijk gecomponeerd om de fabel te kunnen vertellen. De zwaan is een personage en wordt gebruikt omwille van een aantal toegeschreven karaktereigenschappen, die in de zeventiende-eeuwse burgerlijke en politieke context belangrijk werden geacht. Een dergelijke zienswijze op dieren houdt het gevaar in dat niet meer naar het dier zelf gekeken wordt. Maar ondanks de symbolische aard van de zwaan heeft Asselijn die toch natuurlijk en levensecht kunnen weergeven.

---

<sup>50</sup> Wepler, Lianne, 2014, p. 8.

<sup>51</sup> Wepler, Lianne, 2014, pp. 42 – 45.

<sup>52</sup> Wepler, Lianne, 2014, p. 32.

<sup>53</sup> Wepler, Lianne, 2014, p. 38.

Of ze nu symbolisch is of levensecht, ik vind de voorstelling vooral monumentaal en overweldigend.

### 2.3.5 *Adelaars* – Joannes Fijt

Joannes Fijt, *Adelaars*, datum onbekend, olieverf op doek, 169 cm x 118.5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen. Afbeelding 16.

Joannes Fijt (Antwerpen, 15 maart 1611 – Antwerpen, 11 september 1661) was een Antwerpse schilder. Als zoon van een rijke koopman was hij leerling van onder andere Frans Snyders. Na even in Parijs gewoond te hebben, reisde hij in 1634 naar Italië. Hij werkte een tijd in Venetië en woonde vanaf 1635 in Rome. Daar trad hij toe tot de “Bentvueghels”, een vereniging van voornamelijk Nederlandse en Vlaamse kunstenaars die in Rome werkten. In 1641 kwam Fijt terug naar Antwerpen, waar hij een gevestigde waarde werd. Joannes Fijt staat vooral bekend voor zijn verfijnde afbeeldingen van dieren en weelderige jachtstukken. Leerlingen van hem waren onder andere Pieter Boel (1622 – 1674) en Jacob van der Kerckhove (1636 – 1712)<sup>54</sup>.

Op het schilderij *Adelaars* zijn twee adelaars te zien. De adelaars zitten op rotsen. De rechter adelaar, die iets hoger zit dan de linker, eet van een eend. De linker adelaar kijkt met opengesperde snavel toe en zit half op een uitstekend rotsblok. De dode eend met bebloede borst wordt door de linkerklauw van de adelaar op de rotsen geduwd. De horizon in het schilderij ligt ter hoogte van de onderkant van de rechtervleugel van de linker adelaar. De adelaars bevinden zich iets hoger dan de toeschouwer, wat voor een kikkorsperspectief zorgt. De rotsen versterken het gevoel van het ‘naar omhoog kijken’ bij de toeschouwer. Adelaars en rotsen vormen een diagonaal van linksonder naar rechtsboven. Het licht komt van links in het schilderij. Links van de linker adelaar verschijnt een vergezicht met een berglandschap. Onder de adelaars is het donker, maar op de rotsen zie je nog een dood stuk hout liggen. De lucht wordt gevuld met donkere wolken. Tussen de wolken zijn er enkele opklaringen met een blauwe hemel. Vooral links hebben de wolken een roze schijn van de ondergaande zon.

---

<sup>54</sup> <https://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/kunstenaar/joannes-fijt>

De adelaars zijn met ruwe penseelstreken geschilderd, maar minder ruw dan de rotsen en het berglandschap. Toch zijn veren en haren te onderscheiden. Uitstekende veertjes in de nek en op de rug van de rechter adelaar geven een tactiele indruk. Je voelt de kille bries op de ijle hoogte van de bergtop. De linkervleugel van de rechter adelaar beschermt de prooi en de rechtere vleugel weert de linker adelaar af. Het zichtbare oog van de rechter adelaar kijkt bloeddorstig en gulzig. De linker adelaar zit ineengedoken, weggejaagd door de rechter, en houdt zijn linkervleugel beschermend tegen zich aan. Hij heeft de blik van een hongerige bedelaar. De kop van de eend hangt naar beneden. De dieprode hals en borst geven een bebloede indruk. De witte schijn geeft de vochtigheid van het bloed weer. De glinstering in het oog van de eend suggereert de recente dood van het beest. Het witte veertje aan de linkerkant van de eend bevindt zich centraal in het schilderij.

De agressie spat van het schilderij af. Het gaat om een geëxalteerde voorstelling van dierlijk gedrag en van de hiërarchische verhouding tussen dieren. De adelaar wordt beschouwd als de heerser van de vogels en wordt geassocieerd met de adel. Of dit schilderij een politieke betekenis had, is onduidelijk, maar de zeventiende-eeuwse toeschouwer voelde zich wellicht onmiddellijk aangesproken door de machtsstrijd die in het schilderij verbeeld wordt.

Ondanks de onduidelijke politieke achtergrond bevat het schilderij een enorme dreiging. Deze dreiging is zelfs vandaag nog sterk voelbaar voor de toeschouwer.

### 2.3.6 *Hert lastiggevalen door een roedel honden* – Paul de Vos

Paul de Vos, *Hert lastiggevalen door een roedel honden*, 1637 – 1640, olieverf op doek, 212 cm x 347 cm, Museo del Prado, Madrid. Afbeelding 17.

Paul de Vos (Hulst, 1591-92, of 1595 – Antwerpen, 30 juni 1678) was een Vlaamse schilder die vooral bekend was om zijn composities van dieren, jachtaferelen en stillevenen. Paul de Vos was in zijn jonge jaren leerling van verschillende, eerder onbekende Antwerpse schilders. Zijn zus Margaretha trouwde in 1611 met Frans Snyders. Paul de Vos trad in 1620 toe tot het St. Lucasgilde. Hij werkte voor een elite-klantkring en werkte regelmatig samen met beroemde schilders als Antoon van Dyck

en Peter Paul Rubens. De Vos kreeg tal van opdrachten van de Spaanse elite en gezagvoerders<sup>55</sup>.

Het schilderij *Hert lastiggevalen door een roedel honden* geeft een levensgroot jachttafereel zonder menselijke figuren weer. Een hert wordt aangevallen door elf honden. Het hert staat op zijn achterste poten en wordt door vijf honden gebeten. Eén hond bijt in de rechterachterpoot, één in de linkerachterpoot, twee in de onderrug en één in de nek van het hert. De overige honden zijn in aanvalshouding, klaar om mee toe te slaan. Achter dit tafereel spreidt zich een open landschap uit met hier en daar wat bomen en struiken, een waterpartij en een blauwe hemel met witte stapelwolken. Links en rechts duiken donkere wolken op.

De horizon ligt halverwege het schilderij. Er is een sterke diagonaal aanwezig in het schilderij, van linksonder met enkele aanvallende honden naar rechtsboven naar de kop van het hert. De diagonaal wordt versterkt door de linker rechtopstaande hond en de houding van het hert. De diagonaal zorgt voor een sterke dynamiek in het schilderij. Het licht komt niet van een specifieke kant, het volledige tafereel is belicht, en er valt niet uit de schaduwen af te lezen hoe de lichtinval is. Toch is er net boven de horizon een opklaring aanwezig.

De kop van het hert is naar boven gericht. De mond is opengesperd en het zichtbare oog puilt uit, wat angst en pijn verraadt. Het gewei steekt af tegen de lucht. De voorpoten lopen min of meer parallel met het gewei. De pels in de hals is tactiel weergegeven. De honden zijn in volle actie afgebeeld. De agressie van de honden komt vooral tot uiting in hun ogen en bek. Elke hond is verschillend. Eén hond ligt getormenteerd op zijn rug, andere komen toegesneld en springen, de gevlekte hond vooraan bijt en trekt naar achter, andere klimmen op de rug van het hert en één hond hangt in diens nek. De verschillende acties van de honden zorgen voor veel beweging in het beeld.

Alle honden dragen een halsband. Ze maken deel uit van een jachtpartij. De jacht op een edelhert was iets bijzonders. Weinig dieren kenden zoveel mythologische eigenschappen en spreken zo tot de verbeelding als het edelhert. Denk bijvoorbeeld aan de Sint-Hubertusverering. De grote bewondering voor het edelhert kwam voort uit

---

<sup>55</sup> Snoeck-Ducaju, 1992, p. 322.

zijn kracht, uithoudingsvermogen, machtige gewei en moedige karakter, wat het dier tot een waardige tegenstander voor de jager maakte. Bij de jacht was het niet de bedoeling dat de honden het wild aanvielen. Die eer kwam de jager toe. Toch zien we in jachttafereelen vaak dat het wild juist wel door de honden wordt aangevallen. Dit versterkt het heroïsche en gevaarlijke karakter van een jachtpartij<sup>56</sup>. De voorstelling van honden die de prooi bijten, beantwoordde wellicht niet aan de realiteit maar werd door Paul de Vos geënceneerd.

De jacht was een tijdverdrijf van de aristocratie, adel en vorsten. Hun geliefkoosd wild was het hert, vandaar de naam edelhert. Schilderijen met een jachttafereel dankten hun bestaan aan de maatschappelijke context (2.1) en werden er grotendeels door bepaald. Die context bestond uit de Spaanse overheersing en de adellijke elite die het gezag vertegenwoordigde<sup>57</sup>. Het jachttafereel geeft hun leefwereld weer. Dit schilderij gaat uit van de betekenis die de jacht voor de aristocratie heeft. Het neemt het standpunt van de jager in. Het hert is herleid tot prooi. De voorstelling vraagt van de toeschouwer geen empathie voor de pijn en angst van het hert. En van de honden gaat er geen echte bedreiging uit. Men kon het tafereel geamuseerd bekijken. Ondanks de afstandelijkheid van de afbeelding vind ik dat het toch gaat om een levendige voorstelling. De drukte en het lawaai van de roedel honden zijn meer voelbaar dan het lijden van het hert. Je hoort als het ware de honden blaffen, hijgen en grommen.

### 2.3.7 *Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur* – Frans Snyders

Frans Snyders, *Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur*, circa 1640-1649, olieverf op doek, 177,8 cm x 137,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Afbeelding 18.

Frans Snyders (Antwerpen, 11 november 1579 – Antwerpen, 19 augustus 1657) was een Antwerpse schilder. In 1593 werd hij leerling van Pieter Brueghel de Jonge, waarna hij in 1602 toegelaten werd tot het Antwerpse Sint-Lucasgilde. In 1608-09

---

<sup>56</sup> Liesenborghs, 2004-2005.

<sup>57</sup> Paul de Vos kreeg bijvoorbeeld de opdracht van Philippe-Charles, derde graaf van Arenberg, die toen in Madrid woonde, om ten minstens 36 schilderijen van vogels, jachten en fabels te schilderen.

bezocht hij Italië, onder meer Rome, en werkte tijdelijk voor kardinaal Federico Borromeo (1564 – 1631) in Milaan. In 1611 trouwde hij met Margaretha de Vos, zus van Paul de Vos. Snyders werd benoemd tot de eerste schilder aan het hof van Albrecht van Oostenrijk. Ook werkte hij voor aartshertog Leopold Willem van Oostenrijk (1614 – 1662), die eveneens landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden is geweest. Snyders stond in zijn tijd al bekend als specialist van dierschilderingen, jachtaferelen en stillevens. Peter Paul Rubens vroeg Snyders vaak om in zijn werken de dieren te schilderen. Leerlingen van Snyders waren onder andere Nicasius Bernaerts (1608 – 1678), Paul de Vos en Jan Fijt<sup>58</sup>.

*Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur* is een van de vele stillevens van Frans Snyders. Prominent aanwezig in het schilderij is de dode ree die aan haar linkerachterpoot opgehangen is aan een vleeshaak en op een tafel rust. De buik is opengesneden, de ingewanden zijn er wellicht uitgehaald. De ree is omringd door tal van andere karkassen: aan de vleeshaken hangen twee reekalfjes (waarvan een gevild en de ingewanden zichtbaar), een hoen, elf leeuweriken en een tweetal patrijzen. Op de tafel liggen achter de reeënkop artisjokken, perziken en een everzwijnkop die naar de toeschouwer kijkt, en daarvoor staat een porseleinen bord met Delfts blauwe tekening waarop een kreeft ligt. Links van de ree staat een overvolle fruitmand met onder meer appels, perziken, pruimen, witte en blauwe druiven, granaatappels en druivenblad. Rechts daarvan grijpt een aapje met een oorbel naar een tros druiven en neemt hierdoor een onnatuurlijke houding aan. Daarboven bevindt zich een raam waar een tweede aapje aan een loshangende ketting zit, eveneens met een druiventros in de handen en een druif in de mond. Het schilderij heeft opvallende kleurvlakken: het witte laken onderaan, de blauwe hemel in het raam boven links, de rood-oranje kreeft rechts onder, de donkergrijze muur rechts boven en daarvoor de rood-roze vleeskleur van het reeënjong met het wit van vet, vliezen en ribben. De fruitmand heeft bonte kleuren met donkerblauw, rood en groen. In de compositie is min of meer een diagonaal van links onder naar rechts boven te herkennen.

De ree was de buit van een jacht, maar kon ook een stroopvangst zijn. In de nek is immers een strop te zien. De ree ligt als een omgekeerd Sint-Anthoniuskruis. Haar bijna dubbel geplooid rug geeft het schilderij een grote dynamiek, maar maakt de ree ook erg dood. De rechterachterpoot bungelt naar beneden. De witte borst staat in

---

<sup>58</sup> Snoeck-Ducaju, 1992, pp. 317 – 318.

sterk contrast met de donkerrode en zwarte opengesneden holte in de buik. De pluizige staart staat recht omhoog. De haren van de pels zijn gedetailleerd weergegeven. Door schaduwen zijn de welvingen van botten en spieren zichtbaar. De witte kin vormt een contrast met de donkere binnenkant van de open mond. De witte vlekjes op de neus geven de textuur van de vochtige snoet weer. Links in het halfopen oog zorgt een witte veeg voor de verre en dode blik van het beest. Opmerkelijk is het spierwitte, vlekkeloze laken, alsof het om een offeraltaar gaat.

In dit pronkstilleven is het vanitasthema zeker aanwezig. Het tafereel straalt rijkdom en overvloed uit. Er wordt gepronkt met duur eten. De overvloed, de vruchten en de houding van de ree (met de holte) hebben seksuele connotaties. De aanwezigheid van de aapjes getuigt van interesse voor het exotische. Het bezit van zo'n dier was een luxe. Maar de aap is eveneens symbool voor ijdelheid, begeerte en onkuisheid. Vooral de geketende aap verwijst naar de zondige mens die zich door zijn lusten laat regeren<sup>59</sup>.

De voorstelling van een gedood dier verenigt de verhouding tussen mens en dier tot het uiterste: het dier is voor de mens louter voedsel geworden. In dit schilderij wordt het dode dier bovendien gebruikt om rijkdom te etaleren. Het leven van een dier wordt hier opgeofferd voor de menselijke praalzucht. De volledig lijdzame aanblik van de ree vormt een treffende tegenstelling met de uitgestalde weelde. Ook in de Noordelijke Nederlanden kwamen veel voorstellingen voor met opgehangen wild en gevogelte, bijvoorbeeld bij Gabriël Metsu (1629 – 1667), die een dode haan heeft geschilderd, opgehangen aan een poot (afbeelding 19). Dat werk straalt een geheimzinnige sfeer uit. Het is onzeker of deze voorstelling bij de zeventiende-eeuwse toeschouwer het beeld oproep van een opgehangen geëxecuteerde. Zo is het ook onzeker of het beeld van de geëxecuteerde gebroeders de Witt, opgehangen aan de voeten (uitgebeeld door Jan de Baen (1633 – 1702), afbeelding 20), geassocieerd werd met een opgehangen stuk wild. Naar verluidt deden omstaanders in razernij zich te goed aan de ingewanden van de broers. De zeventiende-eeuwse beschaving kende momenten van ontwrichting waarop mensen een dergelijk beestachtig gedrag vertoonden dat alleen aan sommige roofdieren wordt toegeschreven<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/onderwerpen/apen>

<sup>60</sup> Gemert, 1984, p. 273.



Ondanks de uitgestalde rijkdom blijft de ree het onderwerp, meer dan enig ander element in het schilderij van Snyder. Alle andere dieren en vruchten staan in functie van dit centrale beeld. Dat is zelfs vandaag fascinerend.

## 2.4 Conclusie

In alle schilderijen van mijn selectie werden de dieren realistisch en anatomisch correct in beeld gebracht. Ook minder vanzelfsprekende houdingen werden natuurgetrouw, bijna fotografisch afgebeeld. Toch werd er niet alleen geschilderd naar waarneming, maar ook naar voorbeelden van andere schilders. Exotische dieren (zoals de aapjes in 2.3.7) zijn echter minder natuurlijk weergegeven. Bij de meeste dierafbeeldingen is de clair-obscurtechniek nadrukkelijk aanwezig. De dieren zijn vaak uitgelicht alsof er een spot op staat. Bij schilderijen waar dit minder uitdrukkelijk is, worden licht en schaduw gebruikt om reliëf te brengen in bijvoorbeeld de vacht. Eenheid in het beeld was steeds belangrijk gebleken. Bij alle zeven schilderijen werd het beeld doelbewust gecomponeerd of geënceneerd en om een letterlijke weergave van een reële situatie ging het nooit. Bijna altijd werd het kikvorsperspectief gebruikt, mijn selectie toont slechts één uitzondering. De dieren worden hierdoor imposanter en de toeschouwer wordt meegetrokken in het beeld. Samen met het licht zorgt het perspectief mee voor de eenheid in het beeld. Beweging is nooit helemaal afwezig. In de meest dynamische voorstellingen is de compositie diagonaal opgevat. Ook emoties zijn altijd aanwezig, ofwel ingetogen, maar dan met een sterke onderhuidse spanning, ofwel uitbundig. Door de actie en emotie zijn de schilderijen narratief, en meestal is er bovendien een symbolische betekenis aanwezig.

De taferelen worden heel dicht bij de kijker gebracht, op een brutale wijze. Bloed, ingewanden, testikels en uitwerpselen worden zonder schroom getoond. De schilderijen stralen een grote tactiliteit uit en geven texturen gedetailleerd weer.

De verschillen tussen de zeven schilderijen zijn voor een deel te herleiden tot verschillen tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. De Zuid-Nederlandse schilderijen vertonen een grotere dramatiek. Met uitzondering van *De bedreigde zwaan* van Jan Asselijn zijn de Noord-Nederlandse ingetogener en tactieler, wat niet inhoudt dat het om een paradijselijke toestand gaat.

De verbeelding van het dier en de setting waarin het afgebeeld wordt, worden in sterke mate bepaald door de maatschappelijke context (2.1). In de Noord-Nederlandse schilderijen werd de kijk op dieren van de burgerlijke samenleving weerspiegeld, die gekenmerkt werd door verstedelijking, rijkdom door handel, politiek bewustzijn, godsdienstige tolerantie, wetenschappelijke interesse en internationale spanning en

oorlog. Deze schilderijen laten zich maar interpreteren met deze context voor ogen. De context van de drie Zuid-Nederlandse schilderijen leunde meer aan bij de aristocratie en adel. De Spaanse overheersing speelde hierin mee.

Ondanks de realistische weergave werd er niet alleen uitgegaan van de waarneming, maar in zekere zin ook nog van een idee, een schema en van voorbeelden uit andere schilderijen en literatuur. Dit gold voor de fysieke weergave van het dier, maar zeker ook voor de karaktereigenschappen die het dier toegeschreven kreeg. Toch slaagden vooral de vier Noord-Nederlandse schilders erin om het dier als dier voor te stellen en levensecht af te beelden. Het dier werd echter beschouwd als werkdier, als prooi van de jacht, als voedsel of als symbool. Het dier werd nauwelijks als een subject met eigenwaarde en bewustzijn gezien.

## 3 Hedendaagse tijd

### 3.1 Hedendaags denken over dieren

Maatschappelijke context en zelfbeeld beïnvloeden de uitbeelding of verbeelding van het dier. Vandaag leven we in een tijd van globalisering en neoliberalisme (alles is koopwaar), waarin dieren op grote schaal bestemd zijn voor de vleesindustrie, een tijd van verlies aan biodiversiteit, ontbossing en klimaatopwarming. Tegelijk leven we in een digitaal tijdperk met sociale media en een rijke beeldcultuur, die ons ver van de natuur brengen. Toch kent onze tijd ook een grote gevoeligheid voor de eigenwaarde van dieren, die zich uit in bewegingen die opkomen voor dierenrechten, dierbeschermingswetgeving, wetenschappers die interesse hebben in de cognitieve en empathische vaardigheden van dieren, enz. Vandaag wordt er in elk geval heel uiteenlopend over dieren gedacht.

In de zeventiende eeuw scheidde Descartes op een radicale manier lichaam en geest. Bij Descartes was het geestelijke voorbehouden aan de mens, het dier was slechts een machine. Door de scheiding van lichaam en geest zijn er vanaf Descartes ruwweg twee ontwikkelingen in de geschiedenis van de filosofie waar te nemen, gebaseerd op enerzijds het bewustzijn en geestelijke, en anderzijds op het lichamelijke of materiële. Descartes zelf stimuleerde als bewustzijnsfilosoof een rationalistische zienswijze, maar toch maakte hij door de scheiding ook het materialisme mogelijk. Empirie en wetenschappelijke observatie van de materiële werkelijkheid werden niet alleen belangrijk, maar meer en meer werd alles herleid tot het materiële. Verklaringen van fenomenen werden uitsluitend gezocht in het materiële zelf. Dat was in het positivisme het geval (alles is te verklaren door exacte wetenschappen), maar bijvoorbeeld ook in het marxisme<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 170-171, 221-224.

In dit denkkader ontstond ook het darwinisme, dat een algemeen besef creëerde van de verwantschap tussen mens en dier. De psychoanalyse van Sigmund Freud (1856 – 1936) past eveneens in dit denkkader: de individuele (geestelijke) ontwikkeling wordt gestuurd door de biologische of lichamelijke ontwikkeling. Het lichamelijke, dat geassocieerd kan worden met het biologische en dierlijke, werd een dominant aspect van het 'zichzelf verstaan'<sup>62</sup>. Dit uit zich in de kunst, bij onder meer Francis Bacon, die de menselijke figuur bijzonder vleeselijk voorstelt. Zoals in *From Muybridge 'The human Figure in Motion: Woman Emptying a Bowl of Water/Paralytic Child Walking on All Fours'* (afbeelding 21), waar een moeder, die water uit een emmer giet, en een kind op een dierlijke wijze bewegen en gevangen lijken te zitten in een eeuwige kringloop<sup>63</sup>. Ook de neurowetenschappen situeren zich in dit materialistische denkkader. Ze herleiden denken, voelen en gedrag tot neurale netwerken, alsof het *geestelijke* erin gevangen zit en volledig gevat is door die materiële (elektrische of chemische) eeuwige kringlopen, zoals in het schilderij van Bacon<sup>64</sup>. In de zeventiende-eeuwse kunst zag ik een element van rauwheid. Die rauwheid wordt in de hedendaagse kunst - in het spoor van Bacon - uitvergroot. Door de nadruk op het lichamelijke in het hier geschetste denkkader wordt weliswaar het besef van onze verwantschap met dieren versterkt, toch is dit denken vatbaar voor minachting van het leven door het te herleiden tot lichamelijke of materiële processen. Dit materialistische denken kan er bijvoorbeeld toe leiden dat dieren louter als vleeswaren worden gezien.

Vanuit Descartes is tevens een andere ontwikkeling in de filosofie ontstaan dan het materialisme, namelijk een denken dat de klemtoon juist legde op het geestelijke en rationele. Dit kwam vooral tot uiting in het idealisme, dat het geestelijke verhief tot iets absoluuts, zoals Hegel deed (1770 – 1831)<sup>65</sup>. Dit denken beschouwt dieren eveneens als minderwaardig. Toch was er binnen deze evolutie die het accent legde op het geestelijke en het bewustzijn, een denkrichting die een oud probleem van de rationalisten oploste. De rationalisten konden immers niet verklaren hoe wij de

---

<sup>62</sup> Eskens, 2015, p. 33. Eskens verwijst naar de metafoer van Plato voor de drie delen van de ziel: de ziel is als een span paarden, met een zwart paard (het driftige dier), een wit paard (het sociale dier) en de wagenmenner (het intellect). Hij gebruikt deze metafoer om de geschiedenis in te delen: van 800 voor onze jaartelling tot 1500 (de tijd van de wagenmenner), van 1500 tot 1719 (de tijd van het witte paard) en van 1719 tot nu (de tijd van het zwarte paard). "In het tijdperk van het zwarte paard (1719 tot heden) staat de waarheid van het lichaam centraal".

<sup>63</sup> <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/1885-francis-bacon-from-muybridge-%27the-human-figure-in-motion:-woman-emptying-a-bowl-of-water-paralytic-child-walking-on-all-fours%27>

<sup>64</sup> <https://www.nrc.nl/nieuws/2010/04/14/de-vrije-wil-bestaat-niet-zegt-de-neurowetenschap-11876317-a759272>

<sup>65</sup> Eskens, 2015, p. 273.

materiële wereld kunnen kennen, aangezien materie en geest (kennen) gescheiden zijn. Voor de existentialistische fenomenologen daarentegen is de mens niet opgesloten in een geestelijke wereld of in zijn bewustzijn, maar is de mens fundamenteel *intentioneel* op de (buiten)wereld gericht<sup>66</sup>. De mens staat open voor de wereld, de wereld ontstaat zelfs pas door zijn waarneming en interactie<sup>67</sup>. Die intuïtie van een fundamentele openheid heeft velen geïnspireerd. Martin Heidegger (1889 – 1976) verwoordde ze als *in-de-wereld-zijn*<sup>68</sup>. Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) vatte die interactie op als *vernietigen*, het objectiveren (herleiden tot objecten) van mensen en dingen<sup>69</sup>. Een aantal filosofen combineerden die intentionaliteitsgedachte met de klemtoon op het lichaam, zoals Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961)<sup>70</sup>. Wij zijn gericht op de wereld via ons lichaam. Hierdoor komen de twee denkrichtingen opnieuw samen.

Emmanuel Levinas (1906 – 1995) neemt bij de existentialistische fenomenologen een bijzondere plaats in. De openheid confronteert ons met de *ander*, die erkenning afdwingt<sup>71</sup>. Die confrontatie vindt bij uitstek plaats door het gelaat van de ander, de blik, en Levinas noemt die confrontatie *epifanie*. De ander, het andere, de Ander en het Andere zijn belangrijke begrippen in de hedendaags filosofie. Levinas denkt bij de Ander in de eerste plaats aan de medemens, maar recent zijn er filosofen die ook dieren als de *ander* beschouwen<sup>72</sup>. Het innerlijke van dieren is voor de mens volstrekt onbekend, maar door hen onder het begrip van de ander te brengen (in de zin van Levinas), dwingen ze erkenning en respect af<sup>73</sup>. Er heerst vandaag een grotere sensibiliteit voor de eigenwaarde van dieren. Dieren worden rechten toegekend, men is gevoeliger voor dierenleed, er is sprake van om hen als rechtspersoon te erkennen, en

---

<sup>66</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, p. 203.

<sup>67</sup> Toegepast op de kunsten: in de denkwereld van Descartes gaat het in de kunst om de representatie (afspiegeling, mimesis) van de werkelijkheid. In de nieuwe gedachtegang gaat het in de kunst niet om representatie, maar om presentatie of aanwezigheid, om creatie van werkelijkheid.

<sup>68</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 211-216.

<sup>69</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 216-218. Door het *vernietigen* of objectiveren wordt de werkelijkheid kenbaar gemaakt en zelfs gecreëerd.

<sup>70</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 218-219.

<sup>71</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 258-261.

<sup>72</sup> Eskens, 2015, p. 353. Zie echter over de problematische blik bij het dier de bespreking van *Een ram in een bosrijk landschap* van Lambert Doomer in 2.3.3. De uitdrukking 'de blik van de ander' wijst bovendien op de dominantie van het visuele bij mensen. Bij dieren kunnen andere zintuigen dominant zijn. De uitdrukking 'de blik van de ander' toepassen op dieren zou dan ook opgevat kunnen worden als een antropomorfisme.

<sup>73</sup> Precht, 2017, p. 141.

zoals racisme verworpen wordt, wordt ook speciesisme aangeklaagd<sup>74</sup>.

Wetenschappers en filosofen, zoals Peter Singer (1946) en Tom Regan (1938 – 2017) hebben aan deze groeiende sensibiliteit bijgedragen<sup>75</sup>. De studies van Frans de Waal (1948) met mensapen tonen aan dat deze dieren niet alleen een bewustzijn en emoties hebben, maar bovendien een moraal kennen en zelfs empathisch kunnen zijn, hoe moeilijk het ook is om deze eigenschappen niet van een menselijk standpunt te bekijken en te beoordelen<sup>76</sup>. Het besef is in elk geval doorgedrongen dat dieren een veel rijker, maar voor ons onbekend bewustzijn of innerlijk leven kennen. Precht pleit daarom om in onze omgang met dieren respectvol te zijn en uit te gaan van een “ethiek van het niet-weten”<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> <https://www.encyclo.nl/begrip/Speciesisme>

<sup>75</sup> Precht, 2017, pp. 89-132.

<sup>76</sup> Eskens, 2015, pp. 350-353. De Waal, 2016.

<sup>77</sup> Precht, 2017, p. 145.

### 3.2 Aanloop naar de hedendaagse dierkunst

In de achttiende eeuw verscheen het dier eigenlijk alleen nog maar per toeval op een schilderij. Het werd dan vaak op een academisch realistische manier afgebeeld. Een uitzondering hierop zijn de jachtaferelen die erg populair waren in die periode. Eens de romantiek haar weg vond in de kunstgeschiedenis werden dieren verheerlijkt, natuur was voor de romantici erg belangrijk<sup>78</sup>. We vinden dieren terug in bijvoorbeeld schilderijen van Théodore Géricault (1791 – 1824) en Eugène Delacroix (1798 – 1863). In de tweede helft van de negentiende eeuw en in het begin van de twintigste eeuw spitsten de *animaliers* zich toe op het zo realistisch en levendig mogelijk weergeven van dieren. Onder hen Antoine-Louis Barye (1795 – 1875), François Pompon (1855 – 1933) en Rembrandt Bugatti (1884 – 1916). Sinds de avant-garde van het kubisme, volgde de verbeelding van het dier de lotgevallen van de versnipperde kunststromingen. Dit maakt het moeilijk om een globaal overzicht van de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse dierenkunst te geven. Dieren vinden we terug bij kunstenaars als Henri Matisse (1869 – 1954), Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938), Oskar Kokoschka (1886 – 1980), Joan Miro (1893 – 1983), Alberto Giacometti (1901 – 1966), Jean Dubuffet (1901 – 1985), Marino Marini (1901 – 1980), Louise Bourgeois (1911 – 2010), César Baldacchini (1921 – 1998), Andy Warhol (1928 – 1987), Jannis Kounellis (1936 – 2017), David Hockney (1937-), en talloze anderen.

Enkelen van hen wil ik hier toch kort toelichten omwille van hun cruciaal belang voor de moderne dierenkunst (hoewel zo'n beperkte keuze altijd arbitrair is). Deze kunstenaars benadrukken het materiële en lijfelijke, telkens op een heel eigen wijze. Het is hen niet te doen om een getrouwe afbeelding van de realiteit, maar om een kijk op de werkelijkheid die deze werkelijkheid zelf mee tot stand lijkt te brengen. Hun verhouding tot dieren vertelt iets over de wijze waarop zij in-de-wereld-zijn.

Franz Marc (1880 – 1916) legde zich uitdrukkelijk toe op het dierenthema. Onder invloed van het kubisme hanteerde hij verschillende perspectieven in eenzelfde schilderij en brak hij de voorstelling op in verschillende fragmenten, zoals in het werk *Der Turm der blauen Pferde* (afbeelding 22). De felle kleuren beantwoorden niet aan de realiteit maar trachten de essentie van het dier te vatten.

---

<sup>78</sup> Eskens, 2015, pp. 233-250.



Van Pablo Picasso (1881 – 1973) zijn onder meer zijn stiertekeningen bekend (afbeelding 23), die de kracht van een stier brutaal weergeven, maar tevens zoeken naar de essentiële lijnvoering. Zijn erotische tekeningen van de minotaurus verbinden het menselijke met het lichamelijke en dierlijke (afbeelding 24). Zij verbeelden niet alleen mythologische figuren, maar ook het eigentijdse zelfbeeld.

Henry Moore (1898 – 1986) kon dierlijke kracht tot uiting brengen in de monumentaliteit van zijn beeldhouwwerk, zelfs in kleinere werken zoals *Animal Head* (afbeelding 25) waarvan de vorm gestileerd is tot het essentiële.

Joseph Beuys (1921 – 1986) zocht naar een nieuwe verhouding tot dieren en de natuur, die sjamanistisch geduid werd. Hij gebruikte natuurlijke elementen zoals vilt, honing, dierenhuiden, stro, enz. In *I Like America and America Likes Me* uit 1974 (afbeelding 26), liet hij zich opsluiten met een coyote, die voor natuurlijke oerkracht en gevaar stond.

Jeff Koons (1955) vergrootte in zijn dierenbeelden de kitscherigheid uit. In zijn *Balloon Dog (Orange)* (afbeelding 27) is een hond tot enkele elementaire vormen herleid. De glanzende in roestvijstaal gefabriceerde ballonvormen verbinden het monumentale met het alledaagse.

### 3.3 Analyse van hedendaagse werken

In dit deel zal ik een aantal werken van nog levende kunstenaars bespreken. De gekozen kunstenaars en hun werk zijn stuk voor stuk een inspiratie voor mijn artistieke praktijk. Ik geef over hen beknopte informatie. Van elk van hen heb ik één werk geselecteerd waarvan ik vermoedde dat het op een of andere manier verwant is met mijn selectie uit de zeventiende eeuw. Dit was slechts een intuïtie, die ik wilde testen. Ik ben op zoek gegaan naar symbolische en formele parallellen. In tegenstelling tot de besproken zeventiende-eeuwse werken, gaat het in dit deel niet om uitsluitend olieverfschilderijen, maar komen ook andere media zoals beeldhouwkunst, installatiekunst en fotografie aan bod. Wel gaat het steeds om werken waarin het dier het hoofdthema is, een zoogdier of een vogel, sterk vergelijkbaar met mijn selectie van zeventiende-eeuwse werken. Ook in deze hedendaagse werken worden geen mensen afgebeeld en vertoont elk werk uitgesproken stijlkenmerken.

#### 3.3.1 *Zwaan* – Stephan Vanfleteren

Stephan Vanfleteren, *Zwaan - Nature Morte*, foto, 2016, ca. 80 cm x 100 cm, bewaarplaats onbekend. Afbeelding 28.

Stephan Vanfleteren (Kortrijk 1969) is een Belgische fotograaf. Hij studeerde fotografie aan de hogeschool Sint-Lukas in Brussel en werkte onder andere voor de Vlaamse krant *De Morgen*. Zijn foto's zijn overwegend zwart-wit, wat voor een zekere soberheid en eerlijkheid zorgt. Hij is vooral bekend voor zijn portretten en reportages van steden of landen<sup>79</sup>. Vanfleteren won al meerdere prijzen waaronder in 2009 de Louis Paul Boonprijs<sup>80</sup> en in 2011 de Henri Nannen Preis<sup>81</sup>.

De *Zwaan* is een van de twintig foto's uit de serie *Nature Morte* uit 2016. Elke foto van de reeks beeldt een dood dier uit (een egel, ree, meeuw, lam, enz.), in eenzelfde soort setting<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Vanfleteren, *Present*, 2019.

<sup>80</sup> Een Belgische kunstprijz die wordt uitgereikt aan de kunstenaar die uitblinkt in maatschappelijke betrokkenheid en zijn binding met de mens centraal stelt.

<sup>81</sup> De belangrijkste onderscheiding voor fotografie in Duitsland.

<sup>82</sup> <https://www.stephanvanfleteren.com/nature-morte>

De foto van de zwaan geeft een op een tafel liggende, dode witte knobbelzwaan weer<sup>83</sup>. Over de tafel ligt een grijs laken dat opgaat in de donkere achtergrond.

De horizon in de foto ligt vrij hoog. Vanfleteren maakte hier gebruik van een vogelperspectief. Het licht komt van rechtsboven in de foto. De zwaan wordt sterk uitgelicht en steekt af tegen de overwegend zwartgrijze achter- en ondergrond. Er is duidelijk gebruik gemaakt van de clair-obscurtechniek. Het lichtpuntje in de rode snavel van de zwaan weerspiegelt de lichtbron. De tafel met de zwaan deelt de foto in drie horizontale delen in. Een donker onderste deel – de voorkant van de tafel – waar de beschaduwde vleugels en de staart van de zwaan overheen hangen. Het middelste deel is het belichte tafelblad, waar de zwaan op ligt. De rechterrands van de tafel is duidelijk afgetekend en rechts daarvan is er een lege donkere ruimte. Het bovenste deel van de foto – de achtergrond – is opnieuw overwegend donker, maar geeft rechts subtiel de lichtbron weer.

De dode zwaan ligt in profiel, met uitgestrekte nek van links naar rechts op de grijze tafel. Het uiteinde van de rode snavel komt voorbij de tafelrand. De witte veren van de zwaan kennen een sterke kleurschakering, van wit naar beige, lichtblauw, lichtbruin en grijs. De veren zijn afzonderlijk van elkaar te onderscheiden. Het schaduwspel in de veren geeft reliëf en zorgt voor een tactiele weergave. Je kan bijna het verschil voelen tussen de zachte veertjes in de nek en de eerder grote stugge veren van de vleugels. De nek van de zwaan is gericht naar de voorste rechterhoek van de tafel. De ogen van de zwaan zijn intens zwart en verdwijnen in het zwart van het voorhoofd en de knobbel van de zwaan. In de donkere knobbel is een lichtreflectie te zien. De overwegend rode snavel bevat verschillende kleuren, namelijk lichtrood, donkerrood, zwart en grijs.

Vanfleteren heeft veel zorg besteed aan de tactiele weergave van details, kleurschakeringen, compositie en lichtinval. De achtergrond en het tafellaken bestaan bijvoorbeeld niet uit egale grijze vlakken, maar vertonen bijzonder veel reliëf en textuur. De *Zwaan* roept heel wat reminiscenties op aan zeventiende-eeuwse schilderijen. Vanfleteren verwijst trouwens zelf expliciet naar de zeventiende-eeuwse

---

<sup>83</sup> De knobbelzwaan is een witte zwaan met een oranje snavel en een zwarte voorhoofdknobbel. Hier is hij de meest bekende zwanensoort.

schilderkunst<sup>84</sup>. Hij gaat op een *schilderkunstige* manier te werk. De weergegeven structuren van de veren doen bijvoorbeeld denken aan de vacht van de ram van Lambert Doomer (afbeelding 13). De snavel die over de tafelrand ligt vertoont gelijkenis met de staart van de slapende hond van Gerrit Dou (afbeelding 9) waarvan het uiteinde ook over de rand van een tafelblad ligt. Het gebruik van de clair-obscurtechniek verwijst uiteraard heel uitdrukkelijk naar de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Terwijl Vanfleteren schilderkundig te werk gaat, kan van zeventiende-eeuwse schilders retroactief gesteld worden dat zij fotografisch werkten.

Het werk van Vanfleteren roept de vraag op naar de verhouding tussen fotografie en schilderkunst en verder naar wat de artistieke relevantie van de afbeelding van dode dieren is. Volgens Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) komt waarnemen neer op het *verstenen* van het waargenomene. Sartre spreekt van *vernieten*: het herleiden van het *pour soi* naar het *en soi*, of van een subject tot een object. Zelf zijn we ook onderworpen aan die *vernietende* blik. Vandaar de uitspraak van Sartre ‘*de hel, dat zijn de anderen*’: in de blik van de ander wordt ons onze subjectiviteit ontnomen en worden we teruggebracht tot een beeld alsof we een ding zijn<sup>85</sup>. In fotografie komt de *vernietende* aard van het kijken wellicht het sterkst tot uiting. In de *Zwaan* van Vanfleteren wordt dit gesymboliseerd in het feit dat het om een dode zwaan gaat. Het leven is niet te vatten. Fotografie doodt het. Toch schiet deze analyse volgens mij tekort. In zijn foto's gebeurt meer dan alleen maar *vernieten*. Op een of andere manier sacraliseert Vanfleteren<sup>86</sup>.

Vanfleteren verwijst niet enkel naar de zeventiende-eeuwse kunst maar impliciet eveneens naar het vanitasthema. De eeuwen na de zeventiende eeuw spelen echter ook mee in de beeldvorming. Andere symbolische betekenissen die de zwaan kreeg in de kunstgeschiedenis zinderen mee in de dode zwaan van Vanfleteren, onder meer de “stervende zwaan” uit het romantische ballet<sup>87</sup>. De romantische idee van de ondergang van het avondland is misschien eveneens aanwezig in de foto van Vanfleteren. Die

---

<sup>84</sup> In deze reeks *Nature Morte* fotografeerde hij ook een lam (afbeelding 29) dat letterlijk verwijst naar het schilderij *Agnus Dei* (1635 – 1640) van Francisco de Zurbarán (1598 – 1664) (afbeelding 30).

<sup>85</sup> Delfgaauw & van Peperstraten, 1998, pp. 216-218.

<sup>86</sup> In die zin spreekt dit ook Walter Benjamins stelling tegen dat het aura in de fotografie verdwijnt.

<sup>87</sup> Bijvoorbeeld *Het zwanenmeer* van Vladimir Begitsjev en Vasily Geltser of *De stervende zwaan* van Michele Fokine.

idee karakteriseert mede onze omgang met dieren. Van een levende relatie met dieren, of zelfs van een functionele relatie - het dier als werkdier, huisdier of voedselbron - blijft alleen nostalgie over, wat hier expliciet wordt gemaakt met de door Vanfleteren geësthetiseerde dood van de zwaan. De zwaan van Asselijn (afbeelding 14), die zich in een bedreigde situatie bevond, vertolkt daarentegen de weerbaarheid en levenskracht van de zeventiende-eeuwse maatschappij. De foto van Vanfleteren vormt hier een sterk contrast mee.

### 3.3.2 *Hirsch II* – Gerhard Richter

Gerhard Richter, *Hirsch II*, 1966, olieverf op doek, 130 cm x 150 cm, bewaarplaats onbekend. Afbeelding 31.

Het schilderij *Hirsch II* werd op 5 december 1991 geveild bij Sotheby's, maar het is niet duidelijk wie dit aankocht en waar het zich nu bevindt<sup>88</sup>.

Gerhard Richter (Dresden 1932) is een Duitse kunstschilder. Na het einde van zijn studies in 1961 verhuisde hij naar West-Duitsland. Richter wordt beschouwd als een belangrijke naoorlogse vernieuwer van de schilderkunst. Zijn werk is gebaseerd op experiment, twijfel en toeval en levert telkens opnieuw het bewijs dat een schilderij niet in staat is om de realiteit weer te geven of te vervangen. "I never wanted to capture and hold reality in a painting. Maybe at a weak moment I did, but I don't remember. However, that was never my intention. But I wanted to paint the appearance of reality. That is my theme or my job"<sup>89</sup>. Richter vertegenwoordigde Duitsland op de 36ste Biënnale van Venetië in 1972 en hield retrospectieve tentoonstellingen in talrijke topmusea over de hele wereld<sup>90</sup>. In zijn zwart-wit geschakeerde schilderijen komen vooral menselijke figuren en portretten voor, maar hij creëerde ook een aantal dierafbeeldingen.

Richter's schilderij *Hirsch II* is een in grijstinten en zwart geschilderd hert dat tot zijn schoft in het hoge gras ligt. Boven de horizon bevindt zich een groot zwart vlak, waar de imposante hoorns tegen afsteken.

---

<sup>88</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/animals-2/deer-ii-5128>

<sup>89</sup> Storr, 2013, p. 172.

<sup>90</sup> <https://smak.be/nl/tentoonstelling/10969>

De horizon ligt hoog in het schilderij. Het hert is doekvullend weergegeven en zorgvuldig gekadreed. Het ligt vrij vooraan in beeld en het gewei raakt bijna de bovenkant van het schilderij. De kop bevindt zich rechts en onder het midden van het schilderij. Het is aan de hand van schaduw niet af te leiden waar het licht vandaan komt. Het gras is vooraan met groot contrast weergegeven. Meer in de achtergrond vervaagt het landschap en vertoont hier en daar lichtvlekken die diepte weergeven. De witte lichtvlekken lijken aangebracht te zijn door het wegvegen van de verf. Ook vooraan zijn er stukken weggeveegd die onscherpte veroorzaken. De vage horizon gaat over in het zwart van de bovenkant, dat een bosrand maar evengoed de lucht kan zijn. De donkere bovenkant is drukkend en bedreigend.

Ook het hert zelf is onscherp. De linkerkant van de nek is zwart en contrasteert met het wit van de borst en de kaken. De oren zijn duidelijk afgelijnd en gespitst. De hoorns zijn vooral zwart met enkele lichtvegen. Het gedeelte van de hoorns dat boven de horizon uitsteekt, vangt een grijs licht op, wat een geheimzinnige sfeer creëert. De snuit is niet nauwkeurig weergegeven. Diepzwarte vlekken vormen de ogen die de toeschouwer aankijken.

Richter heeft dit schilderij gemaakt op basis van een foto (afbeelding 32). Ondanks de onscherpte van het beeld geeft dit schilderij een fotografische indruk. Het beeld doet denken aan een negatief (maar dat is het niet) of aan een beeld van een nachtcamera. Wellicht is de foto waarop Richter zich heeft gebaseerd genomen met een telelens. Ook bij Richter gaat het om de verhouding tussen fotografie en schilderkunst. Volgens hem kan een schilderij de realiteit niet afbeelden. Deze onmogelijkheid wordt voelbaar gemaakt door de letterlijke gelaagdheid: een foto van een hert, een schilderij daarvan, waarvan vervolgens verflagen werden afgehaald.

De safarifotograaf van vandaag is de jager van vroeger. Het schilderij herinnert aan een beeld in een vizier. Het shot is weliswaar niet dodelijk maar legt een moment onbeweeglijk vast. Bij Paul de Vos (afbeelding 17) ging het nog om de letterlijke jacht. Het opgejaagde hert kijkt met doodsangst en uitpuilende ogen de verte in. Bij Richter is het hert alert en staart vanuit de verte naar de toeschouwer. Net zoals bij de ram van Lambert Doomer (afbeelding 13) gaat het om een kort intiem moment waarop een dier rechtstreeks contact maakt. Maar de afstand is groot, wat versterkt wordt door het idee van de telelens, de onscherpte en het wegvegen van verflagen. Mens en dier kunnen

elkaar maar ontmoeten vanuit twee verschillende werelden, die ver van elkaar staan. Toch zijn de ogen van het hert indringend en spreken ze de toeschouwer aan als een verre echo. Gaat het hier om een vorm van epifanie, zoals Levinas die opvat?

Richter heeft een gevarieerd oeuvre. Hij behandelde ook politiek geladen onderwerpen, bijvoorbeeld het portret van nazimisdadiger *Herr Heyde* (afbeelding 33), of van leden van de Baader/Meinhof groep<sup>91</sup>. Richter tematiseert de moeilijke Duitse geschiedenis en identiteit. Met die Duitse identiteit kunnen tal van elementen worden geassocieerd, zoals het bos en het hert. In 2012 vond er een tentoonstelling plaats in Berlijn: "Die Deutschen und der Wald". In het keizerrijk, maar ook tijdens de periode van het nationaalsocialisme werd het woud gebruikt om de Duitse identiteit te versterken. Het bos of het woud kreeg vele betekenissen. Het was een plaats van gevaar (hulè), een plaats voor reflectie en het heilige. Een van de meest populaire iconen was het hert<sup>92</sup>. Alleen de adel mocht op dit edelste dier jagen. Toen de adel in 1918 werd afgeschaft, ging dit privilege over naar de nieuwe machthebbers en later naar de nationaalsocialistische leiders<sup>93</sup>. Het schilderij van Richter *Hirsch II* heeft een donkere bosrand of hemel. Het roept het donkere bos op van *Een ram in een bosrijk landschap* door Lambert Doomer (afbeelding 13). Het is alsof het drukkende of de zwaarte van de Duitse geschiedenis op dit beeld weegt. Dit beeld van het hert is complex en gelaagd. Tegelijk kijkt het hert de toeschouwer onschuldig aan en straalt instinctieve puurheid uit.

### 3.3.3 *Grace* – Charlotte Dumas

Charlotte Dumas, *Grace - Animaserie*, 2012, foto, 90 cm x 120 cm, bewaarplaats onbekend. Afbeelding 34.

Charlotte Dumas (Vlaardingen 1977) is een Nederlandse fotografe. Naast foto's maakt ze ook video's. Dumas studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie (1996-2000) en de Rijksacademie van beeldende kunsten (2000-2001) in Amsterdam. In het werk van Dumas staan dieren waar de mens een bijzondere relatie mee heeft centraal, voornamelijk paarden en honden. Essentieel in het werk van Dumas is het idee dat de

---

<sup>91</sup> <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56>

<sup>92</sup> De roman *Bambi (een levensgeschiedenis uit het bos)* werd in 1923 door de Duitser Felix Salten geschreven en in 1942 verfilmd door Walt Disney.

<sup>93</sup> Deutsches Historisches Museum, 2011 – 2012.

toestand van de mensheid kan worden gelezen en bestudeerd aan de hand van de manier waarop we ons tot dieren verhouden. Met haar foto's en video's wil Dumas het karakter van een dier blootleggen<sup>94</sup>.

De foto van mijn keuze hoort thuis in de fotoreeks *Anima* uit 2012. Voor die reeks ging Dumas naar het Arlington National Cemetery in de Verenigde Staten (de nationale begraafplaats waar Amerikaanse militairen begraven liggen). Die reeks toont de traditionele caisson-paarden die in de negentiende eeuw gebruikt werden voor oorlogsdoeleinden. Deze paarden worden vandaag niet meer ingezet voor hun oorspronkelijke doel maar leiden elke dag processies op deze begraafplaats en brengen gesneuvelde militairen naar hun laatste rustplaats. Dumas maakte samen met de fotoreeks ook een video met de gelijknamige titel *Anima*.

Op de foto van Dumas (afbeelding 34) is een schimmel te zien. Het paard ligt in een stal op een ondergrond van zaagsel en hooi. Het paard ligt geknield en buigt het hoofd richting de borst. Rechts achter het paard is een houten wand zichtbaar.

De horizon ligt ter hoogte van twee derde van de foto. We zien het paard enigszins van boven. Het licht in de foto komt van links. Dit valt onder meer af te leiden uit de schaduw van de knie en het hoofd. Het linker gedeelte van de foto blijft echter in het donker. Het paard wordt sterk uitgelicht en steekt af tegen de overwegend zwarte achtergrond. Ook de houten wand rechts achter het paard die slijtage vertoont, wordt verlicht. Zowel in het oog van het paard als in het hoefijzer weerspiegelt de lichtbron.

De lichaamsbouw van het paard is dankzij de clair-obscurlichtwerking sterk uitgesproken, vooral de gespierde nek. Het skelet is zichtbaar in de benen en de kaak. Het tactiele van de huid is voelbaar. De vacht heeft geen egale kleur maar kent een rijke schakering. De witte vacht op het hoofd van het paard loopt over in grijze, zwarte, beige of bruine vlekjes. De donkere huid van het paard is zichtbaar in de snuit. Ook het oog en de hoef zijn diepzwart. De manen zijn afgeknipt. De geplooidde huid in de hals en achter de elleboog valt op. Vanuit het oog loopt een ader als een traan. Het voorhoofd is erg getekend. De oren zijn eerder klein en het rechteroor is gericht naar de toeschouwer.

---

<sup>94</sup> <https://hollandsemeesters.info/posts/show/8015>



Het paard bevindt zich in een stal, wat bij andere foto's van de reeks nog duidelijker is. De schaduwen van de stal zorgen voor een sterke kadrering. Hier en daar ligt wat hooi, vooral vooraan aan de hoef.

De houding van het paard doet min of meer denken aan de "rollkur", een techniek in de dressuur waarbij door agressieve kracht een buiging van de nek van het paard wordt afgedwongen. De nek van het paard is tijdens de "rollkur" sterk gebogen en de neus wordt tot op de borst gedrukt. Toch is er geen agressie aanwezig in het beeld. Het paard lijkt eerder in te dommelen en werd gefotografeerd op het moment dat het zich op zijn zij laat vallen. Dumas fotografeerde de paarden nadat hun werkdag voorbij was, terwijl ze voor haar ogen en de camera in slaap vielen. Dit toont het groot vertrouwen tussen mens en dier aan: paarden zijn vluchtdieren, terwijl ze zich toch konden overgeven aan de slaap in aanwezigheid van de fotografe. De paarden zijn kwetsbaar en weerspiegelen het verlies van bewustzijn. "Terwijl ik 's nachts tijd met hen doorbracht, voelde ik dat dit misschien een van de meest intieme en privé-momenten was om te zien: de kloof tussen waken en sluimeren, een ruimte voor dromen en mijmering"<sup>95</sup>. Deze foto roept *Slapende hond* van Gerrit Dou (afbeelding 9) op, niet alleen omdat ze beide een moment tussen waken en slapen afbeelden, maar ook omwille van gelijkaardige tactiliteit en lichtgebruik in het beeld.

Bij beide – Dou en Dumas – is de dood op een of andere manier aanwezig. Bij Dou als vanitasthema, bij Dumas omdat de paarden ingezet worden bij begrafenissen. De paarden in haar reeks representeren de Amerikaanse geschiedenis. Ze refereren aan de Amerikaanse burgeroorlog en aan militaire trots en patriotisme. Dit staat in sterk contrast met de kwetsbaarheid van de paarden op het moment dat ze in slaap vallen. Dumas kijkt naar de dieren vanuit een historische context. Paarden kunnen dan wel symbool staan voor heerschappij en heroïek, maar waren ook het slachtoffer van oorlogsgeweld. Dumas slaagt er in om bij de toeschouwer empathie op te roepen voor dit paard, juist omdat het wordt afgebeeld op het moment dat het door vermoeidheid in slaap valt. De toeschouwer wordt binnengetrokken in dat intieme moment – zoals Dumas het noemt – van bewustzijnsverlies. Het gaat om een onbewaakt revelerend moment, zoals bij de ram van Lambert Doomer (afbeelding 13). Dumas toont hier een bijzondere gevoeligheid en benadering van het innerlijke leven van dieren. Toch blijft

---

<sup>95</sup> <https://www.charlottedumas.nl/portfolio/uncategorized/nog-een-project/>

het bewustzijn van het dier voor ons een onbereikbare wereld, zoals bij de hond van Paulus Potter (afbeelding 11).

### 3.3.4 *Lost I* – Berlinde De Bruyckere

Berlinde De Bruyckere, *Lost I*, 2006, mixed media (paardenhaar, paardenhuid, ijzer, epoxy), 480 cm x 203 cm x 251 cm, David Roberts Collection, Londen. Afbeeldingen 35 en 36.

Berlinde De Bruyckere (Gent 1964) is een Belgische kunstenares. Ze is bekend voor haar installaties, beeldhouwwerken en tekeningen. In 1986 studeerde ze af aan Sint-Lucas in Gent waar ze 'monumentale kunsten' studeerde. Grote thema's in haar werk zijn onder andere het menselijk lichaam, eenzaamheid en kwetsbaarheid. Ook installaties met bomen en vervormde paardenlichamen komen vaak terug in haar oeuvre. In 1999 vertegenwoordigde De Bruyckere België op de Biënnale van Venetië, waarna ze internationaal doorbrak. In 2013 mocht ze opnieuw in het Belgisch paviljoen tentoonstellen. De Bruyckere won al verschillende prijzen waaronder de Vlaamse Cultuurprijs voor Beeldende Kunsten in 2009<sup>96</sup>.

De Bruyckeres sculptuur *Lost I* is een van haar monumentale 'paardensculpturen'. Ze toont een bijna amorfe vorm van een paard dat aan een been met een wit lint aan een ijzeren staketsel is opgehangen. De achterbenen van het paard rusten op een sokkel.

Door de verticale lijn van de sculptuur wordt de blik omhooggetrokken. Het voorbeen waaraan het paard is opgetrokken hangt ver boven de toeschouwer. De sokkel waarop het paard rust bestaat uit twee tegen elkaar geplaatste bakken. Die grijskleurige bakken vertonen hier en daar rossige en blauwe vlekken en hebben patronen van gaten en gleuven. Het ijzeren staketsel waaraan het paard is opgehangen en dat vastgemaakt is aan de sokkel kadreert het beeld. Het geheel geeft een industriële indruk.

Het paard hangt volkomen weerloos, opgehangen aan een voorbeen. Het andere voorbeen hangt doelloos opzij, het hoofd en de hals naar beneden. Hals en rechtersvoorbeen vormen een kruis met de verticale lijn van linkervoorbeen en romp. De

---

<sup>96</sup> <http://www.tento.be/nl/tentoonstellingen/berlinde-de-bruyckere>

achterbenen raken weliswaar de sokkel, maar het paard rust er niet op. De zachte tactiliteit van manen en huid vormt een contrast met het harde materiaal van de sokkel en het ijzeren staketsel. Ook de gebogen lijnen van onder meer de hals en de borst vormen een tegenstelling met de strakke, rechte lijnen van het staketsel. De buik vertoont een grote open holte, de mond van het paard valt open en de ogen zijn niet zichtbaar (of zijn er niet). De hoeven zijn zwart en glimmen. Het witte lint steekt hier tegen af. De huid bestaat uit aan elkaar genaaide stukken paardenhuid. De naden zijn zichtbaar.

De gecomponeerde samenstelling van het paard met aaneengenaaide stukken paardenhuid herinnert aan de wolfshond van Potter (afbeelding 11). Ook die was mogelijk samengesteld. De houding van het dode lichaam en de open buik doen dan weer denken aan de ree van Snyders (afbeelding 18). Beide dieren zijn opgehangen aan een poot en bij beide zijn de weerloze kop en hals treffend. Ondanks het amorphe is het paard toch vrij realistisch. Ook de rauwheid en brutaliteit waarmee de toeschouwer geconfronteerd wordt, herinneren aan zeventiende-eeuwse schilderkunst.

De Bruyckere verwijst zelf soms expliciet naar de zeventiende eeuw. Haar werk *to Zurbaran* (afbeelding 37) is daar een duidelijk voorbeeld van. Hierin refereert ze aan het werk *Agnus Dei* uit 1635 – 1640 (afbeelding 30) van Francisco de Zurbarán (1598 – 1664). Het lam dat bij Zurbarán Christus symboliseert, is bij De Bruyckere vervangen door een veulen. De verwijzing naar christelijke iconografie is in haar werk vaak aanwezig. Het gaat om een iconografie van het lijden. Zoals bij Francis Bacon wordt het lijden rauw, lichamelijk en zelfs vleselijk weergegeven. Paarden werden door De Bruyckere voor het eerst als motief gebruikt in haar werk *In Flanders Fields* (1999 – 2000) (afbeelding 38), dat geïnspireerd was door oorlogsfoto's van dode paarden op het slagveld. Volgens Bart Verschaffel is het paard bij De Bruyckere een personage: "Het paard is een waardig en edel dier. Het is een dier waarop niet gejaagd wordt en dat geslacht wordt, maar dat de mens draagt en met hem meevecht. [...] Met het paard wordt bovendien niet zomaar een personage, maar vooral een rol en een welbepaald verhaal geïntroduceerd: de rol van slachtoffer en een lijdensverhaal. Het werk gaat nu niet meer algemeen over voelen en gevoeligheid, maar over invoelbare pijn, over lijden en empathie. Het paard wordt door De Bruyckere *gecast* in een geloofwaardige rol. Het paard is immers een vriend van de mens. Het crepeert niet maar sneuvelt. [...] [De paarden] zijn in de beeldwereld van De Bruyckere de eerste *identificatiefiguren*. [...] Anders dan collegas zoals Maurizio Cattalan of Damien Hirst,

die met opgetilde paardenlijven bewust brutale, choquerende installaties gemaakt hebben, enceneert De Bruyckere deze lichamen als stichtende *memento tangi*. Wees *indachtig...*<sup>97</sup>.

Verschaffel ziet ondanks de verwantschap tussen De Bruyckere en Bacon, ook verschillen. Bacons beelden zijn op een directe manier agressief. Bij hem gaat het eerder om de open wonde, om de schreeuwende opengesperde mond die de dierlijke binnenkant van de mens laat zien. Bij De Bruyckere gaat het over “kwetsbaarheid, maar zeker niet over de wonde. De wonde maakt immers het lichaam open en confronteert met de binnenkant, met het vlees, bloed en vocht, of met het functionerende lichaam van de organen. De lichamen van De Bruyckere daarentegen zijn droog en hol”<sup>98</sup>. Bij haar is het lijden af te lezen uit de littekens op de huid. In *Lost I* is de wonde – de open buik – nochtans duidelijk aanwezig. Toch is het *innerlijke* van het paard afgesloten. Ogen zijn er niet en de huid vertoont, behalve voor de wonde, nauwelijks openingen en geen geslacht. De open buik laat geen ingewanden zien. Deze afgeslotenheid van het *innerlijke* maakt het lijden in zekere zin dof, maar zeker niet minder invoelbaar. Die geslotenheid verheft dit beeld tot een bijna mystieke voorstelling.

De titel *Lost I* roept vele associaties op: verlies, gemis, verspilling, verlorenheid, lost paradise. De nummering suggereert bovendien dat er een reeks van verliezen is. De Bruyckere heeft effectief meerdere “Losses” gemaakt. In de mystiek gaat het fundamenteel om een gemis: gemis van de geliefde. De scheiding met de geliefde, het verlies van de paradijselijke toestand, is haar voedingsbodem. Bij De Bruyckere voelt dit eveneens aan als de teloorgang van de paradijselijke harmonie tussen mens en dier.

### 3.3.5 *Mother and Child (Divided)* – Damien Hirst

Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, mixed media (glas, geverfd staal, siliconen, acryl, monofilament, roestvrij staal, koe, kalf en formaldehyde-oplossing). Koe: twee delen elk 190 cm x 322,5 cm x 109 cm, kalf twee delen elk: 102,9 x 168,9 cm x 62,5 cm, Astrup Fearnley Museet, Oslo. Afbeeldingen 39, 40, 41 en 42.

---

<sup>97</sup> Verschaffel, 2015, p. 7.

<sup>98</sup> Verschaffel, 2015, p. 8.

Dit werk werd voor het eerst tentoongesteld als onderdeel van de tentoonstelling 'Aperto 93' op de Biennale van Venetië in 1993. Hirst won met dit werk de Turner Prize in 1995.

Damien Hirst (Bristol 1965) is een Britse kunstenaar en kunstverzamelaar. Hij studeerde aan Goldsmiths College te Londen waar hij meteen begon met het verzamelen van kunstwerken van zijn medestudenten. De meest bekende werken van Hirst zijn dieren die in een aquarium op sterk water staan. Hij gebruikt hiervoor dieren zoals haaien, schapen, koeien, ... De kunstverzameling van Hirst bevat enkele duizenden stukken, van onder meer Andy Warhol, Banksy, Pablo Picasso, Jeff Koons en Francis Bacon<sup>99</sup>.

Het werk *Mother and Child (Divided)* bevat vier sculpturale delen: een in twee helften gesneden koe en een in twee helften gesneden kalf. De koe en het kalf zijn werkelijke kadavers. De vier delen zijn apart verdeeld over aquaria met witte profielen. De twee helften van de beesten staan steeds naast elkaar, met een afstand ertussen zodat het voor de toeschouwer mogelijk is er tussen te wandelen.

De levensgrote koe en kalf zitten vervat in imposante op maat gemaakte bakken die volledig gesloten zijn. De vier aquaria staan op de grond en zijn monumentaal. De toeschouwer kan niet over de aquaria van de koe kijken, maar wel over die van het kalf. Koe en kalf (moeder en dochter) kijken beide dezelfde richting uit. Tussen de bakken met de koe en het kalf is er eveneens een ruimte gelaten waartussen de toeschouwer kan wandelen. De stevige kaders van de aquaria zijn glanzend wit en het glas is ingezonken in de zware profielen. De bovenplaat springt iets uit het kader. De formaldehyde-oplossing en het glas hebben een blauwgroene schijn. Het glas weerspiegelt koe en kalf. Het geheel geeft een cleane, laboratoriumachtige indruk.

De koeien behoren tot het roodbonte ras. De koe is overwegend donker met witte poten en witte buik. Het kalf is overwegend wit met donkere hals, kop en vlekken op de flanken. De haren van de vacht van het kalf zijn langer en pluiziger dan die van de koe. Doordat de dieren zich in een vloeistof bevinden waaieren de haren uit elkaar. Ook de snorharen zijn nog intact. Het ooglid van de koe is open, bij het kalf zijn de ogen dicht.

---

<sup>99</sup> Bonami, Karroum, Craig-Martin, & Serota, 2013.

De tong van het kalf hangt opvallend naar buiten (zoals bij een pasgeboren kalf). De oren van beide dieren zijn naar achter gestrekt. Een transparante plaat is aan de opengesneden kant van de helften bevestigd. Skelet en ingewanden zijn zichtbaar en hebben een vaalwitte kleur. De uier van de koe is weggenomen. De poten zijn intact, maar de staart is doormidden gesneden. Beide dieren lijken te zweven in de vloeistof met de schoft als hoogste punt. Ook de voorpoten lijken opwaarts te gaan. De koppen zijn naar voor gestrekt alsof ze klagen of loeien. Hun houding lijkt een natuurlijke, drijvende beweging in vloeistof, maar aangezien de helften vastgemaakt zijn aan platen gaat het om een doelbewuste compositie.

Hirst verwijst met dit werk naar Rembrandt's *Geslachte os* uit 1640 (afbeelding 43)<sup>100</sup>. In dit schilderij wordt een geslachte os opengesperd tentoongesteld. Het werk *Figure with Meat* uit 1954 (afbeelding 44) van Francis Bacon refereert aan het zelfde schilderij van Rembrandt. De toeschouwer wordt geconfronteerd met het vleselijke. Deze confrontatie werd in de zeventiende eeuw meer dan voordien zonder terughoudendheid opgezocht, in bijvoorbeeld *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* van Rembrandt (afbeelding 6) en het *Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur* van Snyder (afbeelding 18). Diezelfde zeventiende-eeuwse rauwheid is terug te vinden in dit provocerend werk van Damien Hirst. Toch wordt de gruwel van een opengesneden lichaam gemilderd door de technische en afstandelijke aanpak van de formaldehyde-oplossing en het glazen omhulsel. Het beeld wordt door de kadrering op afstand geplaatst. Het opensnijden in de zeventiende eeuw en het doormidden zagen door Hirst suggereren een zoektocht naar het innerlijke, naar het geheim van het leven. Het innerlijke leven van dieren is voor mensen een enigma. Maar zoals het opensnijden van mensen hun ziel niet blootlegt, zo wordt bij Hirst het geestelijk leven van dieren niet geopenbaard. "Cut us all in half, we're all the fucking same"<sup>101</sup>. Uiteindelijk gaat het om een beeld van de dood en niet van het leven. Het doodse van de koe en het kalf, maar ook hun weerloosheid en bijna smekende houding zijn treffend. Hun geloei is gedoofd, maar imaginair aanwezig.

Door de titel *Mother and child (Divided)* verwijst Hirst daarenboven naar de vele beelden van Maria en Jezus uit de middeleeuwen, renaissance en zeventiende eeuw. Volgens de psychoanalyse van Sigmund Freud (1856 – 1939) is de scheiding tussen

---

<sup>100</sup> Bonami , Karroum , Craig-Martin, & Serota, 2013, p. 15.

<sup>101</sup> Hirst & Burn, 2001, p. 228.

moeder en kind van cruciaal belang voor de individuele ontwikkeling van het kind en zelfs voor de cultuur. Aanvankelijk vertoef een baby in een symbiose met de moeder, die de basis is voor een omvattend narcisme. Een baby gaat op in de omringende werkelijkheid. Pas door de scheiding (die ervaren kan worden als een innerlijke splitsing) ontstaat de mogelijkheid om de werkelijkheid objectief en afstandelijk te benaderen. Maar daarmee is het directe contact definitief verloren. Mensen kunnen alleen bemiddeld door de taal, symbolisch, met de realiteit omgaan. Dit symbolische maakt cultuur mogelijk, maar cultuur houdt altijd een gemis in, het verlies van het aards paradijs of direct contact. Freud spreekt van onbehagen van de cultuur<sup>102</sup>. Het is dit onbehagen dat voelbaar wordt gemaakt in het werk van Damien Hirst. Het directe contact met de natuur en met dieren is onmogelijk geworden. Cultuur en taal hebben een steriliserend effect op het leven. We kunnen dieren alleen maar bekijken vanuit bepaalde kaders. Het aquarium dat gewoonlijk leven toont, is bij Hirst een weckpot van de dood. Doordat de koe en het kalf zich in een vloeistof bevinden, heeft de zwaartekracht er minder vat op. Ze lijken te zweven, in het ijle, zonder natuurlijke context zoals weiden of een stal. Ze worden als curiosa uit een rariteitenkabinet gepresenteerd.

### 3.3.6 *Head on* – Cai Guo-Qiang

Cai Guo-Qiang, *Head on*, 2006, 99 levensgrote replica's van wolven, mixed media (gaas, hars en geverfde huid); een glazen wand, variabele afmeting, ontworpen voor de Deutsche Bank Collection, Berlijn. Afbeeldingen 45, 46 en 47.

Cai Guo-Qiang (Quanzhou 1957) is een Chinese kunstenaar die leeft en werkt in New York. In 1985 studeerde hij af aan de Shanghai Theatre Academy in podiumontwerp. Van 1986 tot 1995 leefde en werkte hij in Japan. In zijn werk gebruikt hij verschillende media waaronder tekeningen, installaties, video en performances. Zijn werken baseren zich op de oosterse filosofie en thematiseren hedendaagse sociale kwesties, cultuur en geschiedenis. Cai Guo-Qiang ontving al meerdere prijzen zoals de Gouden Leeuw in 1999 op de Biënnale van Venetië<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Eskens, 2015, pp. 281-282.

<sup>103</sup> <https://caiguoqiang.com/about-the-artist/>

De installatie *Head On*, tentoongesteld in 2006 in het Duitse Guggenheim in Berlijn, bestaat uit 99 levensgrote replica's van wolven en een glazen wand. De wolven stormen af op de glazen wand waar ze na een grote sprong tegenaan botsen.

De wolven bevinden zich dicht bij elkaar. Ze vormen een lange rij die begint met een aantal wolven die nog vrij rustig aangestapt komen. Vervolgens maken ze een sprong van enkele tientallen meters, waarbij ze toenemende agressie vertonen alsof ze achter een prooi aanzitten. Ten slotte storten ze tegen de glazen wand neer. De wand is in deze eerste versie van het werk een langwerpige, doorzichtige container. De sprong die de wolven maken vertoont een sierlijke curve, een boog waaronder de toeschouwer door kan wandelen. Het hoogtepunt van de sprong ligt hoger dan de glazen wand. De springende wolven zijn opgehangen aan draden.

Alle wolven hebben een individuele houding en uitdrukking. De vacht is op het hoofd, de rug en de staart bruin, grijs of zwart en op de hals, borst en buik hoofdzakelijk wit. De vacht geeft een tactiele en zachte indruk. Het verschil tussen de eerder stugge haren op hun ruggen tegenover de meer pluizige haren op hun buiken is treffend. De wolven zijn van schapenvacht gemaakt. De dieren achteraan zijn rustig en komen nieuwsgierig aangelopen. De oren staan spits, hun staart richt zich naar achter. Zij zijn al snel alert. De wolven in de sprong hebben vaak hun bek open, hun oren liggen plat naar achter. De houding bij de sprong geeft een natuurlijke en realistische indruk. Op het einde van de sprong slaan de wolven pijnlijk tegen de glazen wand te pletter. De harde slag is in hun nek zichtbaar. De wolven die op de grond neerkomen, soms met de poten in de lucht, lijken te kermen van de pijn, maar vertonen geen zichtbare wonden. Enkele dieren lijken al terug recht te krabbelen. In latere opstellingen van dit werk, waaronder in het Guggenheim Museum in Bilbao in 2009, keerden sommige wolven terug om opnieuw achteraan aan te sluiten (afbeelding 48).

De westerse toeschouwer interpreteert het werk van Cai Guo-Qiang anders dan de Chinese toeschouwer<sup>104</sup>. Het is juist met dit dubbel perspectief dat Cai Guo-Qiang ook in dit werk speelt. Hij refereert vaak aan elementen uit de Chinese cultuur, terwijl het ambigu blijft of hij die elementen bekritiseert of niet, zelfs als het gaat om elementen uit de culturele revolutie (1966 – 1976). Cai Guo-Qiang zou beïnvloed zijn door een groot aantal schrijvers en kunstenaars die, na de golf van verwestering begin jaren 1980,

---

<sup>104</sup> Wedell-Wedellsborg, 2010.



opnieuw naar de Chinese identiteit en inheemse tradities zochten. Tegelijk is Cai Guo-Quiang een exponent van de internationalisering, globalisering en het postmodernisme, waardoor zijn werk in relatie staat met de westerse kunstgeschiedenis.

De wolf heeft specifieke betekenisconnotaties in zowel de Chinese als de westerse cultuur. Bij beide staat de wolf symbool voor gevaar en agressie, maar tegelijk voor moed en kracht. Er is bijvoorbeeld de boze wolf in de sprookjes van de gebroeders Grimm, maar ook de wolvin die Romulus en Remus voedt. De wolf staat dicht bij de natuur, hij is nog niet gedomesticeerd zoals de hond<sup>105</sup>. In 2004 verscheen in China het controversiële en populaire boek *Wolf Totem* van Jiang Rong. Het lokte in de Chinese media een debat uit over kwesties als ecologie en natuur, het individuele tegenover de groep, de Chinese identiteit en de plaats van China in de wereld. Het verhaal speelt zich af in Mongolië tijdens de culturele revolutie en stelt de wolf voor als een heroïsch ideaal. De wolf speelt een rol in de complexe relatie tussen mens en natuur. Volgens de auteur is de Chinese identiteit te vergelijken met zwakke schapen die een gemakkelijke prooi zijn van moedige en genadeloze wolven. China moet leren van de wolf, anders verliest het de competitie in de geglobaliseerde wereld<sup>106</sup>.

Toch is *Head On* van Cai Guo-Quiang eveneens het ultieme beeld van kuddementaliteit, die tot de gruwelen en catastrofes van de moderniteit leidt, voor China het communisme, voor het westen het nazisme<sup>107</sup>. In hun blindheid en kuddegeest storten de wolven zich te pletter op de wand die zich gemakkelijk laat associëren met de Chinese of Berlijnse muur. In de Chinese cultuur betekent negenennegentig zo iets als *zeventig maal zeven* in de Bijbel, of veel. Het getal roept daarenboven de ene uitzondering van de honderd op, die tegen de groep in gaat. In de opstelling van *Head On* te Bilbao, keren de wolven terug naar hun beginsituatie: een eeuwige terugkeer van hetzelfde. De titel *Head On* bevat de associaties met volharding, (blinde) vooruitgang, koppigheid, en *met de kop tegen de muur lopen*.

*Head On* kan op vele manieren geïnterpreteerd worden, zelfs dubbelzinnig of tegenstrijdig, wat typisch is voor het oeuvre van deze kunstenaar. Zijn werk *Borrowing*

---

<sup>105</sup> Zo wordt de terugkeer van de wolf in België gezien als herstel van de natuur.

<sup>106</sup> Wedell-Wedellsborg, 2010, p. 15.

<sup>107</sup> Charles Jencks geciteerd Wedell-Wedellsborg, 2010, p. 14.

*Your Enemy's Arrows* (afbeelding 49) bestaat uit het met drieduizend pijlen doorboorde opgehangen frame van een oude Chinese vissersboot en evoceert zo de slachtoffers van een vijandige aanval. Cai Guo-Quiang verwijst tevens naar een oud Chinees verhaal waarin de vijand op sluwe wijze wordt misleid om zijn pijlen af te schieten op een onbemande strooien boot. Een gelijkaardige omkering is van toepassing op *Head On*: de wolven zijn gemaakt van schapenvacht, het schaap ontleent daaraan de kracht en agressie van de wolf. Hetzelfde geldt voor zijn werk *Inopportune: Stage Two* (afbeelding 50), dat bestaat uit negen tijgers die doorboord worden door honderden pijlen. De tijger is hier het slachtoffer van een aanval, maar de pijlen kunnen gezien worden als acupunctuurnaalden die voor heling zorgen. Ze refereren bovendien aan de pijlen in *Borrowing Your Enemy's Arrows*. Betekenissen worden overgedragen van het ene werk op het andere zodat *Head On* ook verband houdt met *Inopportune: Stage Two*. Want zowel de tijgers als de wolven zijn opgehangen en vertonen geen verwondingen.

Het is misschien niet evident om in dit werk parallellen met de zeventiende-eeuwse westerse kunst te vinden, maar toch zijn die aanwezig<sup>108</sup>. Zo zijn er overeenkomsten met het schilderij *Hert lastiggevallen door een roedel honden* van Paul de Vos (afbeelding 17). Beide werken ontleen hun dynamiek aan een opwaartse beweging met een sierlijke curve. Zowel de wolven- als de hondenroedel kunnen aan macht gelinkt worden: de honden bij Paul de Vos aan de adel, de wolven bij Cai Guo-Quiang aan de communistische partij. Een andere, minder expliciete overeenkomst is het gebruik van het licht. De Vos gebruikte in vergelijking met de andere zeventiende-eeuwse werken van mijn selectie weinig clair-obscur-techniek. Het licht is eerder egaal aanwezig. Ook bij Cai Guo-Quiang baadt het werk in een egaal licht. Dit maakt het clean en is daarom verwant met *Mother and Child (Divided)* van Damien Hirst. Beide werken tonen "the angry serene"<sup>109</sup>. Bij beide vertoeven de dieren in het ijle, zonder context en achtergrond. Beide werken lijken de zwaartekracht te tarten. Bij Cai Guo-Quiang heeft dit een magisch effect. Dit magische laat zich verbinden met de inheemse, oude cultuur. Maar de geïsoleerde, contextloze setting creëert een afstand met zowel de oude cultuur, de natuur, als de dieren. De transparante wand kan daarom evenzeer gezien worden als een muur tussen mens en dier.

---

<sup>108</sup> Wedell-Wedellsborg, 2010, p. 11.

<sup>109</sup> Wedell-Wedellsborg, 2010, p. 14.

### 3.3.7 *Musk ox* – Jimmie Durham

Jimmie Durham, *Musk ox*, 2017, mixed media (muskusosschedel, muranoglas, hout, staal, divers textiel als katoen, leer, wol), 328 cm x 123 cm x 190 cm, eigendom van de kunstenaar. Afbeeldingen 51 en 52.

Jimmie Durham (Houston 1940) beweert dat hij in een Cherokee-reservaat werd geboren, één van de weinige plekken die de Amerikaanse overheid vrijhoudt voor de inheemse bevolking. Zijn etnische afkomst staat ter discussie<sup>110</sup>. Momenteel leeft en werkt hij in Berlijn. Voordien woonde hij in New York, Napels, Cuernavaca (Mexico), en elders. Zijn werk bestaat voornamelijk uit sculpturen, maar hij is eveneens bekend voor zijn tekeningen, schilderijen, installaties, enkele video's en teksten. Sinds 1973 is Jimmie Durham een actief lid van de American Indian Movement. Deze beweging behartigt de rechten van alle indianen bij de nationale regering. Durham werd voorzitter van de International Indian Treaty Council en vertegenwoordiger hiervan bij de Verenigde Naties. Sedert de jaren 1980 focust Jimmie Durham zich op het kunstenaarschap. Zijn werk heeft altijd een expliciete politieke achtergrond. In 1992 nam hij deel aan Documenta 9, waarna zijn internationale faam aanzienlijk is gegroeid. Ook in België had hij grote tentoonstellingen, onder meer in het M HKA en het S.M.A.K. Durham won verschillende grote prijzen waaronder in 2019 de *Golden Lion for Lifetime Achievement* van de 58<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië<sup>111</sup>.

De door Durham afgebeelde muskusos bestaat uit een constructie van stellingbuizen die de basis vormt voor het lichaam van een dier. Over de stelling liggen dekens en kledingstukken die vorm en volume geven. De kop, een muskusosschedel, bevat maar één hoorn en is door Durham bewerkt.

Als toeschouwer sta je op gelijke hoogte met de muskusos. Je kunt hem daardoor bij wijze van spreken recht in de ogen kijken. De stelling heeft een industrieel karakter en is kil en hard. Op de stelling liggen enkele houten planken ter ondersteuning van de stukken textiel. Van de achterste dwarse steigerbuizen is de onderste aan de binnenkant bevestigd en de bovenste aan de buitenkant. Daardoor suggereren de

---

<sup>110</sup> De Cherokeees ontkennen zijn etnische afkomst.

<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/12/07/twijfelen-aan-jimmie-durham-a1583950>

<sup>111</sup> <http://ensembles.mhka.be/actors/jimmie-durham>

achterste steigerbuizen de vorm van de achterhand. Het zachte textiel vormt een contrast met het metaal. Het dier is volledig bedekt met lagen dekens en jassen, en de schoft bestaat uit een hogere stapel jassen en truien. Elk kledingstuk heeft een andere textuur en tactiliteit (wol, leer, katoen, ...). De patronen in de dekens en kledingstukken zijn erg gevarieerd: jacquard, bloemetjes, strepen, tweed, ruiten. Franjes suggereren de langharige pels. Er is duidelijk gekozen voor een bepaald kleurenpalet. De metaalkleur van de stelling komt terug in de blauwe en grijze stukken textiel. Andere kleuren zoals bruin, zwart, groen, oranje en rood zijn dan weer terug te vinden in de schedel. Deze heeft een grauwe kleur met toch veel variatie. Ook is er veel reliëf in het schedelbot en de hoorn. De mond is open, de onderkaak bestaat uit een verweerd stuk hout. De boventanden zijn nog intact, de neusholte is groot en de oogkassen steken uit. In één oogholte is muranoglas aangebracht. De overgebleven hoorn heeft bovenaan diepe kerven en maakt een sierlijke kromming.

De muskusos leeft in het Arctisch gebied van Groenland en Alaska. Het is een imposant dier. Durham heeft het meer dan levensgroot uitgebeeld. Uiteraard gaat het hier om een samengesteld beeld – een assemblage – wat doet denken aan de werkwijze van Potter om de *Wolfshond* te *componeren* (afbeelding 11). De muskusos van Durham zit op een zelfde manier weemoedig gevangen in zijn eigen wereld, zoals de wolfshond. Beide dieren zijn erg aanwezig, zoals ook de adelaars van Fijt (afbeelding 16) overweldigend present zijn. Die aanwezigheid wordt mede door de monumentaliteit van deze werken veroorzaakt. Zij heeft iets magisch en werkt als een prehistorische grotschildering. Het is niet onwaarschijnlijk dat de eerste bewonderaars van de grotschilderingen met grote dieren die leken te bewegen door het flakkerend licht van toortsen, de effectieve aanwezigheid van deze dieren voelden, een gevoel dat misschien nog versterkt werd door rituelen. Durham zegt uitdrukkelijk dat zijn beelden meer sculpturaal zijn dan representatief<sup>112</sup>. Het gaat niet om een afbeelding of mimesis, maar om aanwezigheid, niet om representatie maar om presentatie. Zoals orthodoxe iconen niet het goddelijke afbeelden, maar het tegenwoordig maken.

De lagen van kleren en dekens bieden warmte en beschutting. Ze laten zich associëren met daklozen die vaak met trui over trui, jas over jas, deken over deken ontheemd rondlopen. Dit beeld resoneert ook met de linker adelaar op het schilderij van Fijt (afbeelding 16) en vindt aansluiting bij het gebruik van dekens en textiel door

---

<sup>112</sup> Migros Museum für Gegenwartskunst, 2017, p. 11.

Beuys en De Bruyckere. De dekens roepen een connectie op met de natuur en met menselijke nabijheid, maar tevens met de afwezigheid daarvan. Onder de lagen, binnenin de stellage, is er een leegte, die zich gemakkelijk spiritueel laat interpreteren. Zoals het *niets* fungeert in de middeleeuwse mystiek, in het Boeddhisme of in rituelen<sup>113</sup>. De leegte is de plaats van de ziel. De paradox dat de afwezigheid aanwezigheid oproept, of de dood het leven, vinden we terug in de schedel van de muskusos. En uiteraard doet de schedel ook denken aan de rauwheid en het vergankelijkheidsthema van de zeventiende eeuw. De muskusos met slechts één hoorn geeft een gehavende indruk en straalt *tristesse* uit.

Elke laag dekens of kledij staat voor de menselijke of antropocentrische en antropomorfe benadering van dieren. Wij verzachten dieren, domesticeren ze, maken ze knuffelbaar, menselijk. Hoe dieren werkelijk zijn, hoe ze denken en voelen, weten we niet. Die antropocentrische en antropomorfe benadering is diep geworteld. Ons idee van een dier zou je laag per laag kunnen *ontmenselijken*, maar uiteindelijk blijft er een onbekende over. Een niets. Durham bekritiseert fel de antropocentrische, rationele benadering en het gebrek aan *lichamelijke* kennis of de fysieke ervaring van de wereld<sup>114</sup>. Hij weigert om een dier realistisch af te beelden. Hij kiest voor een schematische voorstelling. Daarmee keert hij op een bepaalde manier terug naar een middeleeuwse denkwijze over dierafbeeldingen<sup>115</sup>. Een dier kan niet mooi of levensecht worden uitgebeeld. Daarmee beklemtoont Durham dat het dier de “Andere” is die respect afdwingt, maar ongekend en vreemd is. Uiteindelijk is *Musk ox* een kwetsbaar beeld. Als de toeschouwer niet wil meegaan in Durhams benadering kan die gemakkelijk als banaal of nietszeggend worden beschouwd, zoals in het verhaal over de nieuwe kleren van de keizer<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Veer, 1988, p. 16.

<sup>114</sup> Migros Museum für Gegenwartskunst, 2017, p. 12.

<sup>115</sup> Zie hoofdstuk 2.1.1.

<sup>116</sup> Sprookje uit 1837 van Hans Andersen.

### 3.4 Conclusie

De geanalyseerde hedendaagse kunstwerken verwijzen in mindere of meerdere mate doelbewust naar de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Soms zijn er treffende (vorm)overeenkomsten, maar altijd zijn er minstens zwakke reminiscenties. Zo doet het lichtgebruik door Vanfleteren en Dumas onvermijdelijk denken aan de clair-obscurtechniek van de zeventiende eeuw. Aandacht voor tactiliteit is zowel in de actuele werken aanwezig als in mijn selectie van zeventiende-eeuwse dierschilderijen. De graad van realistische weergave van het dier in de hedendaagse werken is wisselend. Maar ook in de zeventiende-eeuwse dierschilderijen ging het bijna altijd om een gefingeerde situatie en een geësceneerd of gecomponeerd beeld. Bij de bespreking van de zeventiende-eeuwse schilderijen onderstreepte ik de eenheid van het beeld, bewerkstelligd door lichtgebruik en perspectief. Die eenheid blijkt bij mijn hedendaagse selectie ook belangrijk, vooral bij Richter, De Bruyckere en Hirst, onder meer door de kadrering. Door dit alles lijkt het alsof de hedendaagse kunstenaars het *schilderkunstige* van de zeventiende eeuw importeerden in andere, door hen gebruikte media. Lichtgebruik, perspectief, kleurgebruik, aandacht voor het tactiele, kadrering, compositie, enz. sluiten nauw aan bij de aanpak van zeventiende-eeuwse schilders.

Dit deel begon met de schets van een hedendaags denkkader (3.1) waarin aandacht voor het lichamelijke belangrijk is. Die aandacht is duidelijk terug te vinden in de geselecteerde werken, het sterkst in *Lost I* van De Bruyckere, en bij *Mother and Child (Divided)* van Hirst. De denkrichting die uitgaat van intentionaliteit, het gericht zijn op de wereld, en “het andere” leidt bij de hedendaagse kunstenaars niet zozeer tot een realistische weergave, maar tot een poging om verder te gaan dan de *uiterlijke* beelden waarmee dieren meestal worden geïdentificeerd. Bij Richter, Dumas en Durham gaat dit hand in hand met het vatten van het dier in een onverwacht, al dan niet intiem, maar in elk geval revelerend moment. Het herinnert aan het toevallige, instinctieve moment dat Lambert Doomer heeft gecaptureerd in *Een ram in een bosrijk landschap*. De uitwisseling van blikken tussen mens en dier die hierdoor ontstaat, kan dankzij de “epifanie” van Levinas geduid worden.

Het valt op dat in de selectie van de hedendaagse werken erg veel dode dieren aanwezig zijn. Zegt dit iets over de complexe relatie die de mens vandaag met dieren heeft? Het tentoonstellen van de kwetsbaarheid van het dier is voor mij de sterkte van deze kunstwerken. Die kwetsbaarheid en eindigheid verwijzen naar het zeventiende-

eeuwse vanitasthema, maar overstijgen het omdat ze zich bovendien laten associëren met de menselijke kwetsbaarheid.

## 4 Algemeen besluit

De studie van twee keer zeven kunstwerken betekende voor mij een boeiende tocht door de zeventiende-eeuwse en hedendaagse kunstgeschiedenis. De analyses van mijn selectie zeventiende-eeuwse dierschilderijen brachten gemeenschappelijke kenmerken aan het licht inzake perspectief, tactiliteit, lichtgebruik, compositie, enz. hoewel op een gevarieerde manier. Daarenboven kwamen er verschillen tussen de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden tot uiting. De Noordelijke dierafbeeldingen waren doorgaans ingetogener, tactieler en realistischer. De Zuidelijke dierafbeeldingen kenden meer dynamiek en dramatiek. De zeventiende-eeuwse kenmerken speelden intuïtief een rol in mijn keuzebepaling van de hedendaagse kunstwerken. De analyses bleken inderdaad parallellen aan te tonen. Ondanks de verschillende media kan er bij de geselecteerde hedendaagse werken (voorzichtig) gesproken worden van een *schilderkunstige* benadering, in het bijzonder die van de zeventiende-eeuwse meesters.

Het meest opvallend vond ik de sterke mate waarin de maatschappelijke context meeklonk in de dierafbeeldingen, zowel in de zeventiende-eeuwse werken als in de hedendaagse. Het innerlijke leven van dieren is voor mensen onbekend en prikkelt dan ook de fantasie. Bij de uitbeelding van dieren speelt altijd de verbeelding mee die gevormd en gevoed wordt door denkkaders en maatschappelijke context. Bij de veertien analyses van dierafbeeldingen kwamen sociale en politieke achtergronden in grote mate aan bod. Hierdoor vertelt de verbeelding van het dier veel over het menselijk zelfbeeld. In de zeventiende eeuw was dat in de Noordelijke Nederlanden vooral het burgerlijke zelfbewustzijn, beïnvloed door de grote groei en rijkdom van de koopvaardij en door de politieke zelfstandigheid. In de Zuidelijke Nederlanden sloot dit zelfbeeld vooral aan bij adel en aristocratie onder invloed van de Spaanse overheersing. Vandaag hebben de globalisering en zoektocht naar identiteit tot meerdere eigentijdse zelfbeelden geleid waarvan sporen terug te vinden zijn in de dierafbeeldingen. In het huidige denkkader wordt het accent gelegd op het lichamelijke en ook dat bepaalt mee het zelfbeeld en de verbeelding van het dier.



Voordat ik mijn scriptie aanvatte, werd ik getriggerd door de rauwheid van sommige zeventiende-eeuwse schilderijen. Die rauwheid kwam ik weer tegen bij een aantal werken van mijn beide selecties. In sommige hedendaagse werken was deze rauwheid zelfs uitvergroot. De aandacht voor het lichamelijke is daar niet vreemd aan. De rauwheid uit zich onder meer in de uitbeelding van dode dieren. In de zeventiende eeuw was dit verbonden met het vanitasthema, vandaag meer met kwetsbaarheid.

Het blijft een open vraag wie het meeste recht doet aan het *dier als dier*, de zeventiende-eeuwse of de hedendaagse kunstenaars. Kunnen we het dier als dier wel treffen? Enkelen hebben het dier gevat in een onbewaakt, instinctief moment, in een kort oogcontact tussen mens en dier. Soms leek het mij dat het dierlijk bewustzijn effectief kon worden gevat en aanwezig gesteld, net als bij de diergrotschilderingen van Font-de-Gaume in de Dordogne.

## Bibliografie

- Alloa, E., Carrion-Marayari, G., Coetzee, J., Lamarche, C., Mengoni, A., & Van Cauteren, P. (2014). *Berlinde De Bruyckere*. Brussel: Mercatorfonds.
- Baer, R. (2000). *Gerrit Dou 1613-1675*. New Haven: Yale University Press.
- Balis, A. (1982). *Het Aards paradijs: dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*. Koninklijke maarschappij voor Dierkunde van Antwerpen, in samenwerking met Standaard Uitgeverij.
- Battistini, M., & Impelluso, L. (2012). *Het boek der symbolen : De verborgen betekenis van de westerse schilderkunst*. België: Ludion.
- Bayer-Wermuth, M., & Johnston, H. (2018). *Jimmie Durham*. Opgeroepen op januari 31, 2020, van Tate.org.uk: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jimmie-durham-11953>
- Berger, J. (1997). *Anders zien*. Nijmegen: SUN.
- Bonami, F., Karroum, A., Craig-Martin, M., & Serota, N. (2013). *Damien Hirst : Relics*. Milaan: Skira editore.
- Broos, B., Buijsen, E., & Walsh, A. (1994). *Paulus Potter : schilderijen, tekeningen en etsen*. Zwolle: Waanders Uitgevers.
- Delfgaauw, B., & van Peperstraten, F. (1998). *Beknopte geschiedenis van de wijsbegeerte*. Den Haag: Kok Agora, DNB/Pelckmans.
- Depoorter, M. (z.d.). *Joannes Fijt*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be](http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be): <https://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/nl/kunstenaar/joannes-fijt>
- Deutsches Historisches Museum. (2011 - 2012). *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*. Opgeroepen op februari 2, 2020, van [dhm.de](http://dhm.de): <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/unter-baeumen/ausstellung.html>
- Dumas, C. (z.d.). *Anima*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [charlottedumas.nl](http://charlottedumas.nl): <https://www.charlottedumas.nl/portfolio/uncategorized/nog-eeen-project/>
- Encyclo. (z.d.). *Speciesisme*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [encyclo.nl](http://encyclo.nl): <https://www.encyclo.nl/begrip/Speciesisme>
- Eskens, E. (2015). *Een beestachtige geschiedenis van de filosofie*. Leusden: ISVW uitgevers.

- Gemert, L. v. (1984). De Haagsche Broeder-Moord: Oranje ontmaskerd. *Literatuur*, 273.  
Opgeroepen op maart 24, 2020, van  
[https://www.dbnl.org/tekst/\\_lit003198401\\_01/\\_lit003198401\\_01\\_0039.php](https://www.dbnl.org/tekst/_lit003198401_01/_lit003198401_01_0039.php)
- Giltaij, J. (2013). *Het grote Gouden Eeuw boek*. Zwolle: wbooks.
- Guo-Quiang, C. (z.d.). *Artist's Bio*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [caiguoquiang.com](http://caiguoquiang.com):  
<https://caiguoquiang.com/about-the-artist/>
- Hall, J. (1992). *Hall's Iconografisch Handboek : onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. Leiden: Primavera Pers.
- Hartog, H. d. (2017, december 7). *Ineens zijn er twijfels over kunstenaar Jimmie Durham*.  
Opgeroepen op mei 11, 2020, van [nrc.nl](http://nrc.nl):  
<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/12/07/twijfelen-aan-jimmie-durham-a1583950>
- Haywood, J., Catchpole, B., Hall, S., & Barratt, E. (1998). *Atlas van de wereldgeschiedenis*.  
Leuven: Uitgeverij Uniepers, Abcoude, Davidsfonds Uitgeverij N.V.
- Hellinga, G. G. (2007). *Geschiedenis van Nederland : De canon van ons vaderlands verleden*. Zutphen: Walburg Pers.
- Hirst, D., & Burn, G. (2001). *On the Way to Work*. Faber & faber.
- Huizinga, J. (1941). *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem: H.D. Tjeenk  
Willink & zoon n.v.
- Huizinga, J. (1984). *Herfsttij der middeleeuwen*. Groningen: Wolters-Noordhoff bv.
- Ijpmā, F., van de Graaf, R., Nicolai, J.-P., & Meek, M. (2007, januari). *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp door Rembrandt (1632) en de bevindingen bij de dissectie van de onderarm van een kadaver: anatomische discrepanties*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [ntvg.nl](http://ntvg.nl): <https://www.ntvg.nl/artikelen/de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp-door-rembrandt-1632-en-de-bevindingen-bij-de/ingezonden-mededelingen>
- Jongh, E. d. (1995). *Kwesties van betekenis : thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers.
- Laarhoven, J. v. (1992). *De Beeldtaal van de christelijke kunst : geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen: SUN.
- Lange, H. D. (2013, mei 02). *Train het kind gelijk een hond*. Opgehaald van [trouw.nl](http://trouw.nl):  
<https://www.trouw.nl/nieuws/train-het-kind-gelijk-een-hond~b899c06d/>
- Liesenborghs, P. (2004-2005, / /). *Het edele vermaak: De jacht in de Spaanse Nederlanden onder de Aartshertogen*. Opgeroepen op december 30, 2019, van [ethesis](http://ethesis.net):  
[http://www.ethesis.net/jacht/jacht\\_inhoud.htm](http://www.ethesis.net/jacht/jacht_inhoud.htm)
- Locht, M. (2013). *Dieren in de kunst*. Alkmaar: nr58 / uitgeverij.
- M HKA Ensembles. (z.d.). *Jimmie Durham*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [ensembles.mhka.be](http://ensembles.mhka.be): <http://ensembles.mhka.be/actors/jimmie-durham>

- Migros Museum für Gegenwartskunst. (2017). *God's Children, God's Poems*. Zurich: JRP|RINGIER.
- Museo Nacional del Prado. (sd). *museodelprado*. Opgeroepen op mei 12, 2020, van Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/en>
- Museum het Rembrandthuis. (z.d.). *DE ANATOMISCHE LES VAN DR NICOLAES TULP*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van <https://www.rembrandthuis.nl/>: <https://www.rembrandthuis.nl/ontmoet-rembrandt/rembrandt-de-kunstenaar/belangrijkste-werken/de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp/>
- Oomen, M. (z.d.). *Het Gouden Eeuw Gevoel*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [historischnieuwsblad.nl](http://historischnieuwsblad.nl): Het Gouden Eeuw Gevoel
- Openbaar Kunstbezit Vlaanderen. (z.d.). *Berlinde De Bruyckere*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [okv.be](http://okv.be): <https://okv.be/nl/tentoonstellingen/berlinde-de-bruyckere>
- Precht, R. D. (2017). *Denken over dieren : Waar ligt de grens van de mens?* (R. Schipper, Vert.) Utrecht: Uitgeverij Ten Have.
- Richter, G. (z.d.). *Baader-Meinhof*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [gerhard-richter.com](http://gerhard-richter.com): <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56>
- Richter, G. (z.d.). *Deer II*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [gerhard-richter.com](http://gerhard-richter.com): <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/animals-2/deer-ii-5128>
- Rijksmuseum. (z.d.). *Apen*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [rijksmuseum.nl](http://rijksmuseum.nl): <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/onderwerpen/apen>
- Rijksmuseum. (z.d.). *Herman Doomer*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [rijksmuseum.nl](http://rijksmuseum.nl): <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenaars/herman-doomer>
- RKD. (2019, augustus 05). *Lambert Doomer*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [rkd.nl](http://rkd.nl): <https://rkd.nl/nl/explore/artists/23808>
- Rynck, P. D. (2004). *De kunst van het kijken : Iconografie van de Europese schilderkunst 14de-18de eeuw*. Gent - Amsterdam : Ludion Gent - Amsterdam.
- S.M.A.K. (sd). *Gerhard Richter .Over Schilderen*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [smak.be](http://smak.be): <https://smak.be/nl/tentoonstelling/10969>
- Schmit, H. (2002, augustus 02). *'Honden lijken wel van elastiek'*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van [trouw.nl](http://trouw.nl): <https://www.trouw.nl/cultuur-media/honden-lijken-wel-van-elastiek~b921bed9/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Schulz, W. (1974). *Lambert Doomer: sämtl. Zeichn*. Berlijn: Walter de Gruyter.
- Snoeck-Ducaju. (1992). *Van Bruegel tot Rubens : De Antwerpse schilderschool 1550-1650*. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

- Stedelijk Museum Amsterdam. (z.d.). *HUMAN FIGURE IN MOTION: WOMAN EMPTYING A BOWL OF WATER / PARALYTIC CHILD WALKING ON ALL FOURS*!. Opgeroepen op mei 11, 2020, van stedelijk.nl: <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/1885-francis-bacon-from-muybridge-%27the-human-figure-in-motion:-woman-emptying-a-bowl-of-water-paralytic-child-walking-on-all-fours%27>
- Stokman, W. (z.d.). *Charlotte Dumas*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van hollandsemeesters.info: <https://hollandsemeesters.info/posts/show/8015>
- Storr, R. (2013). *Gerhard Richter : Doubt and Belief in Painting*. New York: The Museum of Modern Art.
- Timmers, J. J. (1947). *Symboliek en iconographie der christelijke kunst*. Roermond-Maaseik: J.J. Romen & zonen - Uitgevers.
- Vanfleteren, S. (2019). *Present*. CANNIBAL HANNIBAL PUBLISH.
- Vanfleteren, S. (z.d.). *Nature Morte*. Opgeroepen op mei 11, 2020, van stephanvanfleteren.com: <https://www.stephanvanfleteren.com/nature-morte>
- Veer, P. v. (1988). Frits Staal in de provincie. *Hollands Maandblad*. Opgeroepen op maart 21, 2020, van [https://www.dbnl.org/tekst/\\_hol006198801\\_01/\\_hol006198801\\_01\\_0047.php](https://www.dbnl.org/tekst/_hol006198801_01/_hol006198801_01_0047.php)
- Verbraeken, P. (1985 - 86). *Dieren als model - Het dier in de Vlaamse schilder- en beeldhouwkunst*. (Openbaar kunstbezit in Vlaanderen) Opgeroepen op februari 14, 2020, van tento.be: <http://www.tento.be/nl/OKV-artikel/dieren-als-model-het-dier-de-vlaamse-schilder-en-beeldhouwkunst>
- Verschaffel, B. (2015, januari - februari). Indachtigheid : De stichtelijke lichaamsbeelden van Berlinde De Bruyckere. *De Witte Raaf*, pp. 7-9.
- Vlieghe, H., Kieft, G., & Wansink, C. (2007). *De schilderkunst der Lage Landen : de zeventiende en achttiende eeuw* (Vol. 2). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Waal, F. d. (2016). *Zijn we slim genoeg om te weten hoe slim dieren zijn?* Zutphen: Atlas Contact Amsterdam Antwerpen.
- Wedell-Wedellsborg, A. (2010). *Contextualizing Cai Guo-Qiang*. Opgeroepen op maart 14, 2020, van kontur.au.dk: [https://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur\\_20/Microsoft\\_Word\\_-\\_VAM-WEDELL\\_MOD2.pdf](https://kontur.au.dk/fileadmin/www.kontur.au.dk/Kontur_20/Microsoft_Word_-_VAM-WEDELL_MOD2.pdf)
- Wepler, Lianne. (2014). *De bedreigde zwaan*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Wijnberg, R. (2010, april 14). *De vrije wil bestaat niet, zegt de neurowetenschap*. Opgeroepen op mei 12, 2020, van nrc.nl: <https://www.nrc.nl/nieuws/2010/04/14/de-vrije-wil-bestaat-niet-zegt-de-neurowetenschap-11876317-a759272>
- Yotova, R. (2019). *Maerten De Vos: Drawings & Paintings (Annotated)*. Publisher S13381.







Afbeelding 2. Maerten de Vos, *Hert liggend in een landschap*, 1572, olieverf op paneel, 135 cm x 135 cm, Landesmuseum Mainz, Mainz.

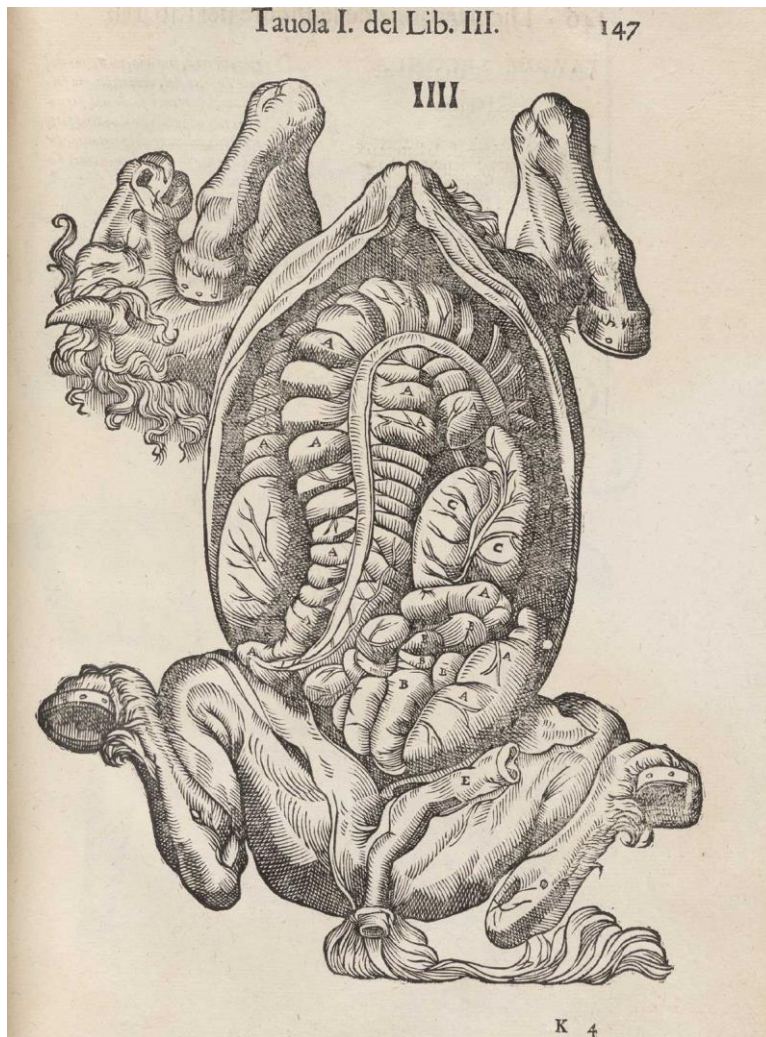




Afbeelding 3. Jan Brueghel, *Maria en kind omringd door bloemen en fruit (detail)*, 1617-1620, olieverf op paneel, 79.7 cm x 63.7 cm, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 4. Peter Paul Rubens en Frans Snyders, *Het hoofd van Medusa (detail)*, 1617-1618, olieverf op doek, 68.5 cm x 118 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



Afbeelding 5. Afbeelding uit Dell' Anatomia e dell' infermita del cavallo van Carlo Ruini uit 1598.



Afbeelding 6. Rembrandt van Rijn, *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, olieverf op doek, 169,5 cm x 216,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Afbeelding 7. Toegeschreven aan Johan Stefan van Kalkar, *Andreae Vesali*, ca. 1543, inkt op papier, 19.7 cm x 14.6 cm, The British Museum, Londen.



Afbeelding 8. Peter Paul Rubens, *De kindermoord te Bethlehem*, ca. 1610, olieverf op paneel, 142 cm x 182 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.



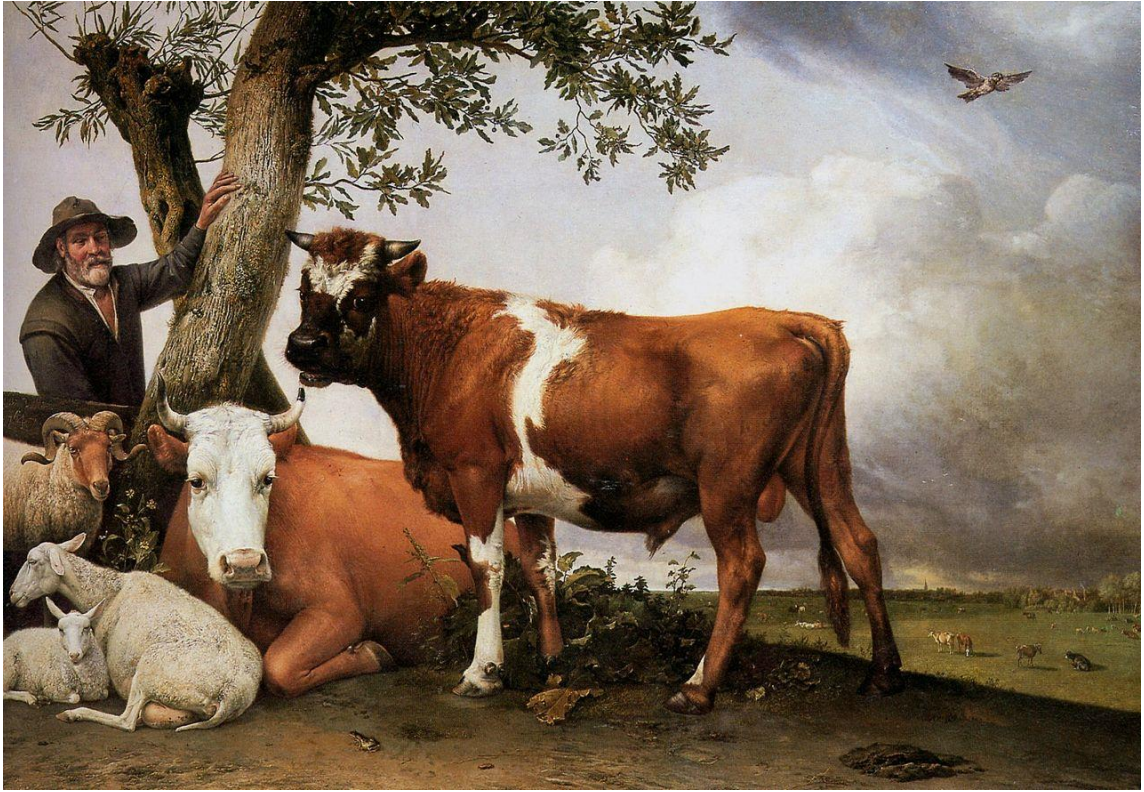
Afbeelding 9. Gerrit Dou, *Slapende hond*, 1650, olieverf op paneel, 16.5 cm x 21.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Afbeelding 10. Rembrandt van Rijn, *Slapend hondje*, 1638 – 1642, inkt op papier, 39mm x 81mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 11. Paulus Potter, *Wolfshond*, 1650 - 1652, olieverf op doek, 97 cm x 132 cm, Hermitage, St. Petersburg.



Afbeelding 12. Paulus Potter, *De stier*, 1647, olieverf op doek, 235,5 x 339 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Afbeelding 13. Lambert Doomer, *Ram, zich krabbend, op een boomrijk erf*, 1635 – 1665, olieverf op doek, 102,5 cm x 126,4 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston.





Afbeelding 14. Jan Asselijn, *De bedreigde zwaan*, circa 1650, olieverf of doek, 144 cm x 171 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 15. Frans Snyders, *Een broedhen verdedigt haar jongen tegen een havik*, 1646, olieverf op doek, 113 cm x 158 cm, Museum of Fine Arts, Boedapest.



*Afbeelding 16. Joannes Fijt, Aderlaars, datum niet gekend, olieverf op doek, 169 cm x 118.5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen.*



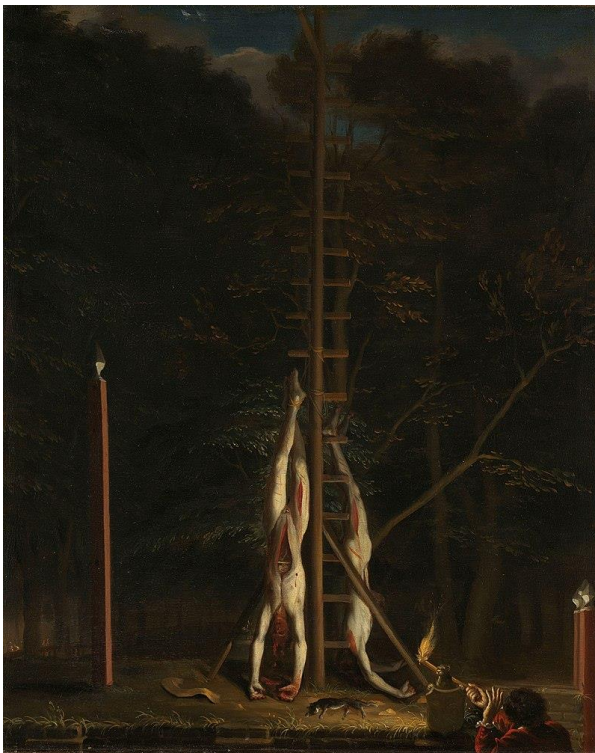
Afbeelding 17. Paul de Vos, *Hert lastiggevalen door een roedel honden*, 1637– 1640, olieverf op doek, 212 cm x 347 cm, Museo del Prado, Madrid.



Afbeelding 18. Frans Snyders, *Stilleven met jachtbuit, fruit, groente, kreeft en levende aapjes in een interieur*, circa 1640-1649, olieverf op doek, 177,8 cm x 137,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal.



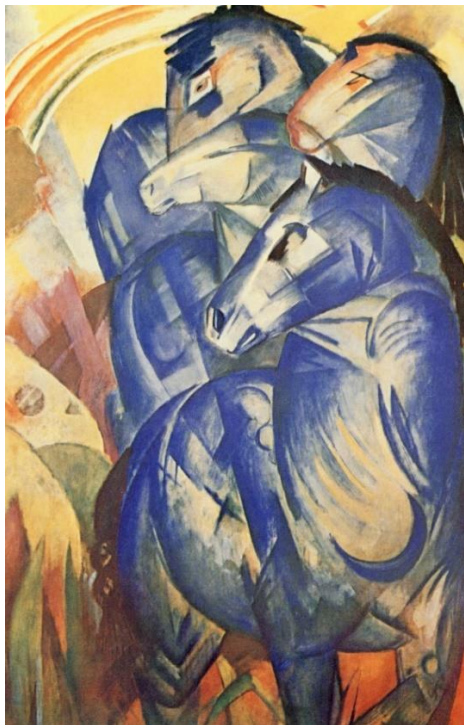
Afbeelding 19. Gabriël Metsu, *Dode haan*, 1659 – 1660, olieverf op paneel, 57 cm x 40 cm, Museo del Prado, Madrid.



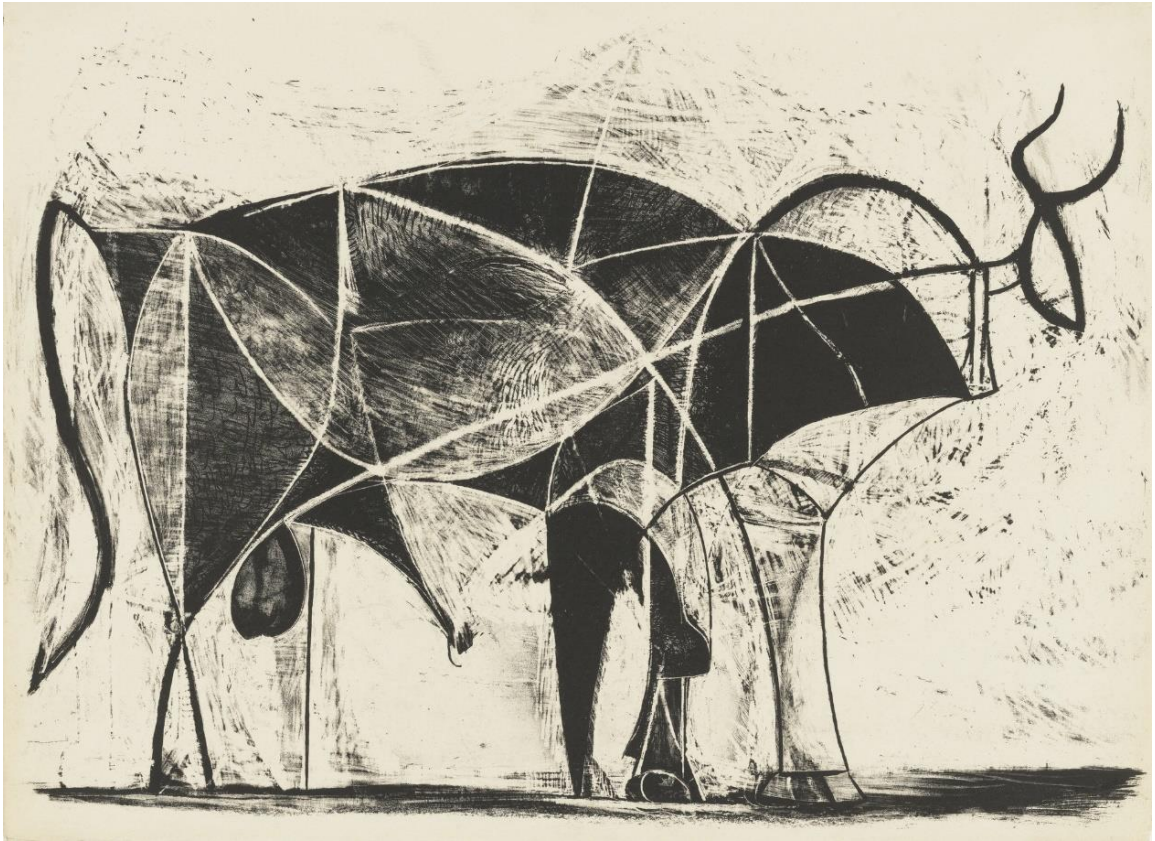
Afbeelding 20. Jan de Baen, *De lijken van de gebroeders De Witt*, 1672-1675, olieverf op doek, 69,5 cm x 56 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 21. Francis Bacon, *From Muybridge 'The human Figure in Motion: Woman Emptying a Bowl of Water/Paralytic Child Walking on All Fours'*, 1965, olieverf op doek, 198 cm x 147.5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Afbeelding 22. Franz Marc, *Der Turm der blauen Pferde*, 1913, olieverf op doek, 200 cm x 130 cm, bewaarplaats onbekend.



Afbeelding 23. Pablo Picasso, *The Bull (Le Taureau) state VII*, 1945, inkt op papier, 32,8 cm x 44,4 cm, MoMA, New York.



Afbeelding 24. Pablo Picasso, *Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse*, 1933-34, inkt op papier, 33,9 cm x 44,4 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston.



Afbeelding 25. Henry Moore, *Animal Head*, 1957-62, brons, 57 cm x 15,5 cm x 29 cm, Tate, Londen.



Afbeelding 26. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974, performance in een galerij, New York.





*Afbeelding 27. Jeff Koons, Balloon Dog (Orange), 1994-2000, roestvrijstaal, 307,3 cm x 363,2 cm x 114,3 cm, in privebezit.*



*Afbeelding 28. Stephan Vanfleteren, Zwaan - Nature Morte, 2016, foto, ca. 80 cm x 100 cm, bewaarplaats onbekend.*



Afbeelding 29. Stephan Vanfleteren, *Lam - Nature Morte*, 2016, foto, ca. 80 cm x 100 cm, bewaarplaats onbekend.



Afbeelding 30. Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, 1635 – 1640, olieverf op doek, 37.3 cm x 62 cm, Museo del Prado, Madrid.



*Afbeelding 31. Gerhard Richter, Hirsch II, 1966, olieverf op doek, 130 cm x 150 cm, bewaarplaats onbekend.*



Afbeelding 32. Fragment uit krantenknipsels van Gerhard Richter. (<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/newspaper-photos-11591/?&artworkid=3&referer=search-art&title=Zeitungsfotos&p=1&sp=32>)



Afbeelding 33. Gerhard Richter, *Herr Heyde*, 1965, olieverf op doek, 55 cm x 65 cm, Dallas Museum of Art, Dallas.



*Afbeelding 34. Charlotte Dumas, Grace – Animaserie, 2012, foto, 90 cm x 120 cm, bewaarplaats onbekend.*



*Afbeelding 35. Berlinde De Bruyckere, Lost I, 2006, mixed media (paardenhaar, paardenhuid ijzer, epoxy), 480 cm x 203 cm x 251 cm, David Roberts Collection, Londen.*



Afbeelding 36. Berlinde De Bruyckere, *Lost I*, 2006, mixed media (paardenhaar, paardenhuid ijzer, epoxy), 480 cm x 203 cm x 251 cm, David Roberts Collection, Londen.





Afbeelding 37. Berlinda De Bruyckere, *To Zurbaran*, 2015, mixed media (paardenhuid, stof, houd, ijzer, polyester), 116.8 cm x 160 cm x 127 cm, Hauser & Wirth, New York.



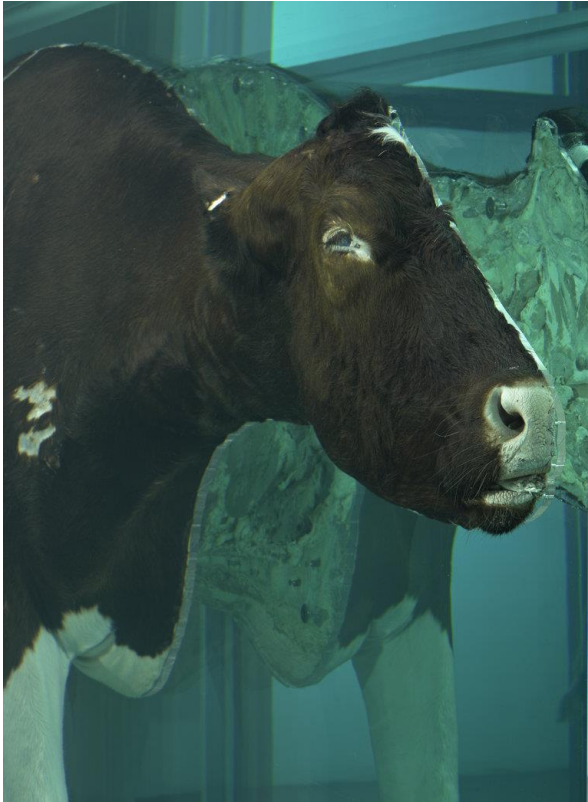
Afbeelding 38. Berlinda De Bruyckere, *In Flanders Fields*, 2000, mixed media (paardenhuid, polyester, metaal, kunststof, dekens), variabele afmetingen, MuHKA, Antwerpen.



*Afbeelding 39. Damien Hirst, Mother and Child (Divided), 1993, mixed media (glas geverfd staal, siliconen, acryl, monofilament, roestvrij staal, koe, kalf en formaldehyde-oplossing), koe: twee delen elk 190 cm x 322,5 cm x 109 cm, kalf twee delen elk: 102,9 x 168,9 cm x 62,5 cm, Astrup Fearnley Museet, Oslo.*



Afbeelding 40. Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, mixed media (glas geverfd staal, siliconen, acryl, monofilament, roestvrij staal, koe, kalf en formaldehyde-oplossing), koe: twee delen elk 190 cm x 322,5 cm x 109 cm, kalf twee delen elk: 102,9 x 168,9 cm x 62,5 cm, Astrup Fearnley Museet, Oslo.



Afbeelding 41. Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, mixed media (glas geverfd staal, siliconen, acryl, monofilament, roestvrij staal, koe, kalf en formaldehyde-oplossing), koe: twee delen elk 190 cm x 322,5 cm x 109 cm, kalf twee delen elk: 102,9 x 168,9 cm x 62,5 cm, Astrup Fearnley Museet, Oslo.



Afbeelding 39. Damien Hirst, *Mother and Child (Divided)*, 1993, mixed media (glas geverfd staal, siliconen, acryl, monofilament, roestvrij staal, koe, kalf en formaldehyde-oplossing), koe: twee delen elk 190 cm x 322,5 cm x 109 cm, kalf twee delen elk: 102,9 x 168,9 cm x 62,5 cm, Astrup Fearnley Museet, Oslo.



Afbeelding 40. Geslachte os, Rembrandt van Rijn, 1640, olieverf op doek, 53 cm x 44 cm, Museum of Fine Arts, Budapest.



Afbeelding 41. *Figure with Meat*, Francis Bacon, 1954, olieverf op doek, 129.9 cm x 121.9 cm, Art institute of Chicago, Chicago.



Afbeelding 42. Cai Guo-Qiang, *Head on*, 2006, 99 levensgrote replica's van wolven mixed media (gaas, hars en geverfde huid); een glazen wand, variabele afmetingen, ontworpen voor de Deutsche Bank Collection, Berlijn.



Afbeelding 43. Cai Guo-Qiang, *Head on*, 2006, 99 levensgrote replica's van wolven mixed media (gaas, hars en geverfde huid); een glazen wand, variabele afmetingen, ontworpen voor de Deutsche Bank Collection, Berlijn.



Afbeelding 44. Cai Guo-Qiang, *Head on*, 2006, 99 levensgrote replica's van wolven mixed media (gaas, hars en geverfde huid); een glazen wand, variabele afmetingen, ontworpen voor de Deutsche Bank Collection, Berlijn.



Afbeelding 45. Cai Guo-Qiang, *Head on*, 2006, 99 levensgrote replica's van wolven mixed media (gaas, hars en geverfde huid); een glazen wand, variabele afmetingen, ontworpen voor de Deutsche Bank Collection, Berlijn, opstelling in Guggenheim Museum Bilbao, 2009.





Afbeelding 46. Cai Guo-Qiang, *Borrowing Your Enemy's Arrows*, 1998, mixed media (houten boot, canvas zeil, pijlen, metaal, touw, Chinese vlag, elektrische ventilator), boot: ca. 152.4 cm x 720 cm x 230 cm, pijlen: ca. 62 cm elk, Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 47. Cai Guo-Qiang, *Inopportune: Stage Two*, 2004, mixed media (tigers: papier-maché, gips, glasvezel, hars en beschilderde huid; pijlen: messing, bamboe schacht met schroefdraad en veren; en podiumsteun: piepschuim, hout, canvas en acrylverf), variabele afmetingen, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Afbeelding 48. Jimmie Durham, Musk ox, 2017, muskusoschedel, Murano-glas, hout, staal, divers textiel (katoen, leer, wol) 328 cm x 123 cm x 190 cm, in eigendom van de kunstenaar.



Afbeelding 49. Jimmie Durham, Musk ox, 2017, muskusoschedel, Murano-glas, hout, staal, divers textiel (katoen, leer, wol) 328 cm x 123 cm x 190 cm, in eigendom van de kunstenaar.