

## 'Een volmaekte schildery is als een spiegel van de natuer': spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw

Vele Nederlandse schilders in de zeventiende eeuw moeten gefascineerd zijn geweest door het beeld van de spiegel. Men maakte in die tijd weleens de vergelijking dat een schilderij als een spiegel van de natuur is. Dit betekende echter méér dan dat het slechts als een afspiegeling van de werkelijkheid werd gezien. De houding die men innam ten opzichte van het schilderij als beeld, heeft dikwijls vele punten van verwantschap met de symbolische associaties die het spiegelbeeld kan oproepen. Het is een houding die voor ons nogal dubbelzinnig lijkt en die samenhangt met toenmalige ideeën over het 'zien': als bron van kennis en waarheid, maar ook van misleiding en 'bedrog' (uiterlijke schijn). Nabootsing en illusie, schijn en werkelijkheid, het spel met verschillende lagen van 'schijnwerkelijkheid' zijn facetten van de schilderkunst die kunstenaars en hun publiek zeer hebben beziggehouden en die veel te maken hebben met gedachten over de spiegel en het 'zien'.

### Weerspiegelingen in het schilderij

Meer dan in bij voorbeeld Italië lijkt men in Nederland geboeid door bepaalde optische fenomenen die samenhangen met spiegeleffecten. Vooral in stillevens en genrestukken uit de zeventiende eeuw kunnen wij talloze spiegels en spiegelende oppervlakken aantreffen, terwijl de schilderijen ook dikwijls zelf glad en glanzend als een spiegel zijn; door talrijke schilders werd, in een uiterst verfijnde techniek, de penseelstreek vaak zoveel mogelijk onzichtbaar gemaakt. In vele stillevens zien wij in glazen vazen, zilveren kannen en andere spiegelende oppervlakken, dingen gereflecteerd. Dikwijls worden niet slechts objecten weerspiegeld die op het schilderij zijn weergegeven, maar ook zaken die zich als het ware bevinden in de ruimte vóór het in het schilderij uitgebeelde. Zo aanschouwen wij bij voorbeeld in de vele glazen vazen op bloemstillevens, naast reflecties van objecten die op het schilderij staan, bijna altijd de weerspiegeling van ramen van het atelier. In diverse stillevens van onder andere Pieter Claesz. (afb. 1), Abraham van Beyeren (afb. 2), Pieter van Roestraten en Maria van Oosterwijck valt zelfs de schilder



1 Pieter Claesz., Vanitas-stillevens, ca. 1635

zelf, gezeten achter de ezel, duidelijk te ontwaren. Hiermee wordt dus geïmpliceerd dat de wereld van het schilderij en de ruimte daarvóór, die als het ware buiten de op het schilderij uitgebeelde ruimte bestaat, een eenheid vormen en tevens wordt daarmee de illusie gewekt dat op het schilderij een ruimte is vastgelegd die daar ook werkelijk was. Dit wil overigens geenszins zeggen dat men inderdaad letterlijk schilderde wat men voor zich zag als ware het een *snapshot*—het tegendeel is waar—maar wel dat zo'n schilderij de toeschouwer de indruk wilde geven een nauwkeurige 'afspiegeling' van een zichtbare werkelijkheid te zijn.

Overigens was dit niet iets nieuws in de schilderkunst van de Nederlanden. Verwante verschijnselen zien wij reeds in de Vlaamse kunst van de vijftiende eeuw. De eerste die zich intens geboeid toonde door spiegelende effecten en het beeld in de spiegel—en die deze meteen met een ongelooflijke virtuositeit wist weer te geven—was Jan van Eyck: in zijn uitbeelding van de huwelijksceer van Giovanni Arnolfini en Giovanna Cenami uit 1434 (zie p. 56), gaf hij een spiegel op de achterwand weer waarin zowel de ruimte in het schilderij, met Arnolfini en zijn bruid, is weerspiegeld, als de ruimte daarvóór, waar twee getuigen (van wie er een Jan van Eyck zelf zal zijn) in de deuropening staan. Afgezien van de symboliek waar deze spiegel naar kan verwijzen, functioneert het schilderij hierdoor op geraffineerde wijze als dubbele getuigenis: het kan worden gezien als een getuigenis van het afleggen van de huwelijksceer, dus van het vastleggen van deze gebeurtenis, terwijl



2 *Abraham van Beyeren, Pronkstilleven, ca. 1660*

daarbij ook de aanwezigheid van getuigen—waaronder de schilder zelf—via de spiegel is vastgelegd. In Van Eycks schilderij van de Madonna met kanunnik Van der Paele zien wij, bij goed kijken, de kunstenaar zelf in het glanzende harnas van Sint Joris gereflecteerd. Schilders als Robert Campin (de meester van Flémalle), Hugo van der Goes, Hans Memling, Petrus Christus en Kwinten Metsijs zouden hem in het weergeven van dergelijke 'spiegelbeelden' volgen (zie p. 58). Zulke effecten komen wij in de Italiaanse kunst van de vijftiende eeuw nooit tegen, en in die van de zestiende en zeventiende eeuw slechts zeer zelden.

Maar laten wij terugkeren naar de reeds genoemde zeventiende-eeuwse stillevens waarin eveneens de illusie werd gewekt dat de ruimte van het schilderij en de ruimte waarin zich de schilder bevond, onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden.

### *Spiegelbeeld en ijdele schijn*

Weerspiegelingen van de schilder zelf achter de ezel komen wij vooral tegen in stillevens waaraan de vanitas-gedachte—de gedachte omtrent de vergankelijkheid van alle aardse zaken—inherent is. Soms betreft het zeer nadrukkelijk vanitas-stillevens, waarin alle objecten naar de vergankelijkheid verwijzen en waarvan de reflectie van de schilder in zijn atelier dan zelf onderdeel is.



3 *Anonim, Spiegel met vanitas-stilleven, ca. 1675*

Met de spiegel als vanitas-symbool zal de lezer ook in andere bijdragen in deze bundel zijn geconfronteerd: de spiegel die vanwege het spiegelbeeld als vluchtige, ijdele schijn kan functioneren als symbool van schijn en bedrog en van de vergankelijkheid en ijdelheid van al het aardse en van alle zichtbare schoonheid. Anderzijds kon de spiegel als symbool van (zelf)kennis en moraal worden opgevat, in welke hoedanigheid wij haar eindeloos in het zeventiende-eeuws taalgebruik tegenkomen (men denke ook aan de talloze boektitels van werken met een didactisch-moraliserende strekking, die beginnen met 'Spiegel der...'); ook in ons taalgebruik kennen wij dit nog zeer goed in uitdrukkingen als 'iemand een spiegel voorhouden', 'laat dit je tot een spiegel dienen' enzovoort. Karel van Mander (1604) omschreef de symboliek van de spiegel bij voorbeeld als volgt: 'Den Spieghel houden wy veel voor de kennis onses self: doch wort hy van outs ghehouden voor valsheyt, vertoonende slechts den schijn van t'waer wesen, maar de waerheyt selfs niet.'

Een vanitas-stilleven als dat van Pieter Claesz. kan zowel gezien worden als een beeld van aardse vergankelijkheid dat de toeschouwer als een spiegel wordt voorgehouden, maar ook is het schilderij zelf slechts ijdele schijn. Het schilderij overstijgt echter het vluchtige spiegelbeeld omdat het het zichtbare vastlegt en vasthoudt; maar het heeft evenmin het eeuwige leven en zal door de tand des tijds worden aangetast, terwijl het uiteindelijk evenzeer schijn is als het spiegelbeeld—slechts verf op paneel of doek. De maker van het schilderij, de schilder, die nastreeft het tijdelijke vast te leggen, jaagt in feite een ijdel doel na. Door de weerspiegeling van zichzelf schilderend in zijn atelier weer te geven, benadrukt hij enerzijds het 'net echte' van het stilleven op het schilderij, en anderzijds toont hij zich bewust van de ijdelheid van zijn streven (en van zijn eigen vergankelijkheid): zijn eigen weerspiegeling is een beeld van ijdele schijn bij uitstek in een schilderij dat op zichzelf reeds een schijnwerkelijkheid is en waarvan bovendien de voorstelling, waarvan de schilder deel uitmaakt, als geheel naar de vergankelijkheid verwijst.

Verwante gedachten zien wij in een zeer verrassende en letterlijke vorm verenigd in een spiegel met een vanitas-stilleven erop geschilderd (afb. 3). Daar wordt het vluchtige, ijdele beeld van degene die erin kijkt onderstreept door het stilleven. De spiegel die ons wordt voorgehouden is letterlijk de spiegel zelf; deze leidt degene die erin kijkt nadrukkelijk tot overdenking van vergankelijkheid en zelfkennis. Uit de Middeleeuwen stammende denkbeelden die in die tijd geheel als symbool fungeerden, komen nu in een onverbreekelijke samenhang bijeen, waarbij de grenzen tussen symboolwaarde en realiteitswaarde en tussen schijn en werkelijkheid zeer problematisch zijn geworden—en als probleem worden gegeven—en de begrippen waar de spiegel voor staat geheel in elkaars verlengde komen te liggen. De spiegel is niet meer het symbool van zelfkennis, hoogmoed of vergankelijkheid, het spiegelbeeld toont die betekenis zelf, zowel in zulke schilderijen als in extreme vorm in de echte spiegel.

## De schilder en zijn spiegelbeeld

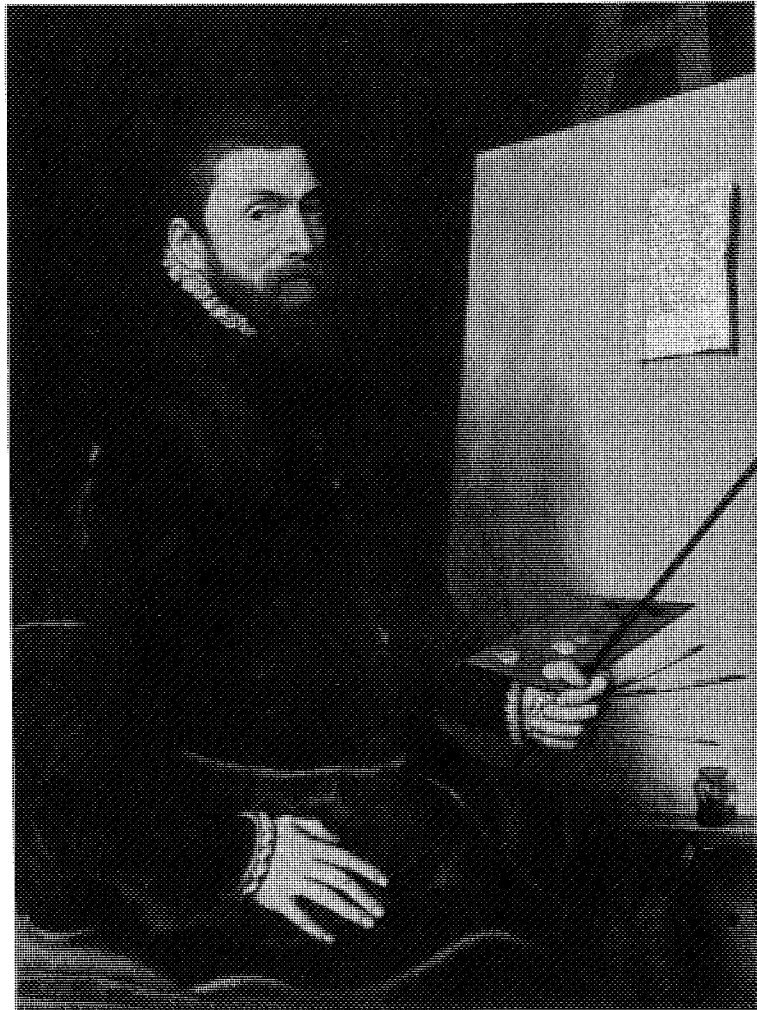
De gefascineerdheid met het spiegelbeeld, zowel als een aantal andere aspecten die hierboven reeds werden aangeduid, kunnen wij ook aantreffen in zelfportretten van schilders. Het zelfportret kon natuurlijk slechts bestaan bij de gratie van de spiegel; de mens kon immers zijn eigen uiterlijk alleen door het spiegelbeeld kennen. Het vastleggen van het eigen uiterlijk betekende dus in feite het vastleggen van een beeld dat men in de spiegel zag. De eerste verwijzing naar het schilderen van een zelfportret, uiteraard met behulp van een spiegel, is te vinden in een uit de Oudheid stammende anekdote (opgetekend door Plinius de Jonge), over een zekere Lala van Kyzikos, een Grieks



4 Catharina van Hemessen, Zelfportret, 1548

schilderes. Daarop geïnspireerd is Boccaccio's verhaal over de non Marcia, dat in verschillende handschriften van diens *De claris mulieribus* (*Over beroemde vrouwen*), geïllustreerd werd (zie p. 58).

Een van de vroegste zelfportretten van een schilder achter de ezel aan het werk, is dat van Catharina van Hemessen uit 1548 (afb. 4). Dat het juist een vrouw is die zich zo uitbeeldt, lijkt geen toeval en kan wellicht als een soort emulatie van het bovengenoemde verhaal worden gezien. Catharina legt zichzelf vast door middel van de spiegel, en plaatst zich daarmee tevens in de traditie van Lala van Kyzikos en Marcia, als 'beroemde vrouw'. In het schilderij suggereert zij dat de toeschouwer haar spiegelbeeld aanschouwt en hetzelfde ziet wat zij in de spiegel zag: zij zit achter de ezel te schilderen, terwijl zij kijkend in de spiegel haar eigen spiegelbeeld (spiegelbeeldig) op



5 Anthonie Mor, Zelfportret, 1558

het paneel zet. Zij wijst de toeschouwer daarbij tevens op verschillende lagen van illusie: wij zien haar 'echt', als vrouw die voor ons zit, en wij zien haar gezicht als een uitbeelding op het paneel waar zij aan werkt. Terwijl verschillende suggesties worden gewekt zijn zij beiden slechts verf op paneel en in dezelfde mate schijn.

In een zelfportret van de befaamde portretschilder Anthonie Mor uit 1558 (afb. 5) zit de schilder voor een leeg doek waarop een papiertje zit geprikt met een gedicht in het Grieks door de humanist Lampsonius; in dat gedicht wordt Mor met de Griekse schilders Apelles en Zeuxis vergeleken, zoals zo vaak in lofdichten gebeurde, maar tevens wordt gesteld dat het in de macht van de schilder ligt de toeschouwer te misleiden door een treffende gelijkenis, die hij hier met behulp van een spiegel heeft vastgelegd. Er wordt



6 Isaac Claesz. van Swanenburgh, Zelfportret, 1568

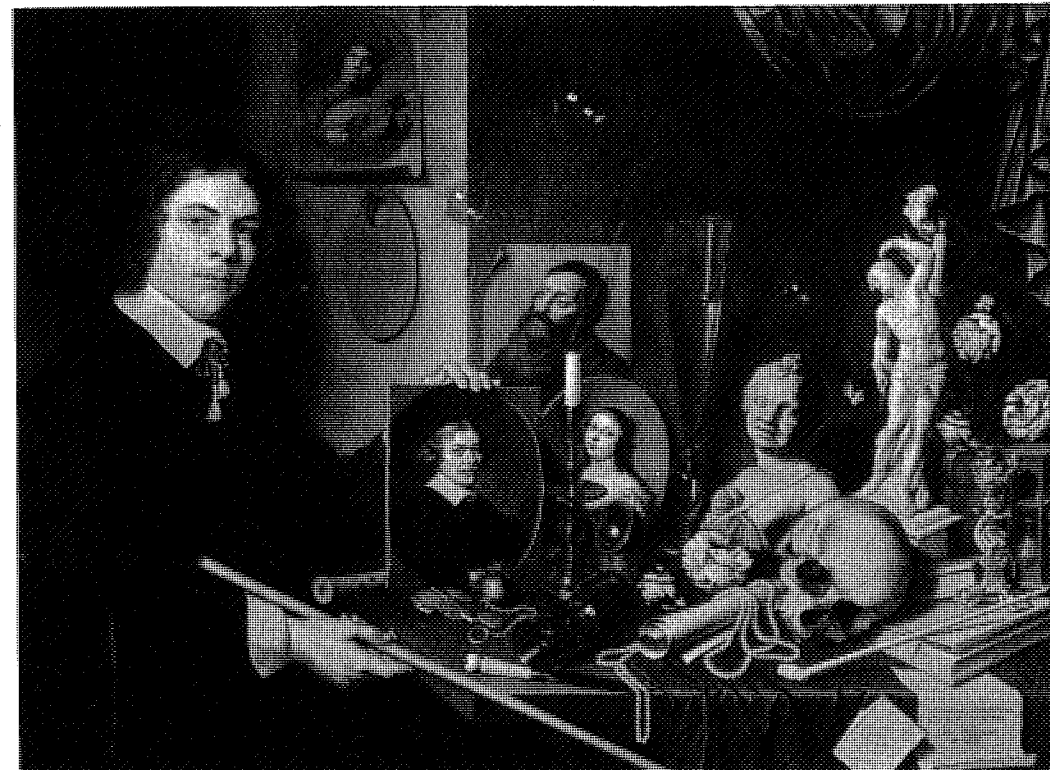
dus nadrukkelijk op de spiegel gewezen om de 'net echtheid' te benadrukken en te suggereren dat wij naar zijn spiegelbeeld kijken; het schilderij lijkt net zo echt, maar is ook net zozeer schijn en misleiding. Opvallend is de nadruk op de spiegel als 'garantie' voor levensechtheid en gelijkenis, en de nadruk op de macht van de schilderkunst die deze illusie van een schijnwerkelijkheid kan oproepen.

Dergelijke suggesties treffen wij ook aan in een fraai zelfportret van de Leidse schilder Isaac Claesz. van Swanenburgh uit 1568 (afb. 6). Het familiewapen van deze schilder is in spiegelbeeld weergegeven, wat een verwijzing lijkt naar het feit dat wij naar zijn 'spiegelbeeld' kijken. Ik ben er bovendien van overtuigd dat hij zichzelf schildert, maar dan op oudere leeftijd. Daarmee benadrukt hij enerzijds de vergankelijkheidsgedachte, en anderzijds de macht van de schilderkunst die de tijd kan manipuleren en daarmee ook het beeld van de spiegel overstijgt, en die ook kan uitbeelden wat niet zichtbaar is. Het spel met verschillende lagen van illusie dat wij reeds bij Catharina van Hemessen aantreffen, wordt op deze wijze gecompliceerd. Tevens komt weer de vanitas-gedachte te voorschijn.

### *De schilder, illusie en vergankelijkheid*

Hiervoor werd reeds gewezen op vanitas-stilleven waarin wij de schilder gereflecteerd zien, maar ook in vele echte zelfportretten van schilders komen wij veelvuldig vanitas-symboliek tegen. Dat hoeft ons niet te verbazen want, zoals reeds werd opgemerkt, de schilder is immers degene die vergankelijke, aardse uiterlijkheid probeert vast te houden, degene die bovendien in een zelfportret zijn eigen (spiegel)beeld vastlegt (denk aan de spiegel als symbool van hoogmoed!), die met een beeld dat 'schijn' is de toeschouwer 'bedriegt' en degene die tevens de toeschouwer een 'spiegel kan voorhouden'. Hier zal ik mij beperken tot het meest uitvoerige voorbeeld, een schilderij uit 1651 door de eveneens Leidse schilder David Bailly, die vrijwel alles wat men zich aan vanitas-elementen kan denken in een groots stilleven bijeenvoegde, terwijl op het papier rechts de woorden *vanitas vanitatum et omnia vanitas* zijn te lezen (afb. 7).

Hij beeldde voorts een jonge schilder af die een portret van een oudere man vasthoudt. Het portretje toont Bailly op oudere leeftijd (in 1651 was Bailly 67 jaar oud), terwijl wij in de jeugdige schilder de gelaatstreken van de jonge Bailly herkennen; degene die het meest 'echt' lijkt is dus de schilder zoals hij er vroeger uitzag, het mansportret in het paneeltje dat de jeugdige Bailly vasthoudt is hijzelf (weliswaar geflatteerd), zoals hij eruit zag toen hij dit grote doek schilderde. In nog complexere vorm dan bij Van Swanenburgh wordt hier een spel gespeeld met het schilderij als superieure spiegel, waarin tijd en werkelijkheid kunnen worden gemanipuleerd, en met verschillende lagen van illusie. Bailly stelt op deze wijze met een duidelijke trots een monument voor zichzelf en de schilderkunst die dit alles vermag. Hij geeft tevens



7 David Bailly, Vanitas-stilleven met zelfportret(ten), 1651

als het ware een opsomming van alle materialen—vaste en vluchtige—en van alle vormen van uitbeeldingen, zoals schilderijen, beeldhouwwerken, prenten en tekeningen, die de schilderkunst vast kan leggen en ons voor ogen kan stellen als ware zij 'net echt'. Maar hij toont zich tegelijkertijd bewust dat dit alles slechts schijn en 'bedrog' is en het streven van de schilder ijdel en hoogmoedig, omdat ook hij slechts tijdelijk deze vergankelijke zaken, waaronder zijn eigen beeltenis, kan vasthouden; ook het paneel zal eens vergaan.

### *De spiegel en het zintuig van het gezicht*

De twee polen die de spiegel als symbool kon vertegenwoordigen, enerzijds als beeld van ijdele schijn en vergankelijkheid, anderzijds van (zelf)kennis en waarheid konden, zoals wij zagen, ook met het beeld van het schilderij worden verbonden. Dezelfde tweeledigheid, de positieve en de negatieve houding, treffen wij ook ten opzichte van het zintuig van het gezicht aan: het hoogste zintuig en bron van kennis en waarheid, maar ook het meest bedrieglijke zintuig dat alleen de uiterlijke, aardse schijn ziet. Bovendien werd het beschouwd als het gevaarlijkste zintuig. Men was van mening dat wat de ogen zien het meest direct op de zinnelijkheid inwerkt en de mens het makkelijkst

tot de zonde verleidt: aardse schoonheid en zinnelijke verleiding dringen via de ogen tot ons door en wekken zo de lusten op. Die gedachte is in vele toonaarden eindeloos herhaald in zestiende- en zeventiende-eeuwse literatuur en werd ook dikwijls in verband gebracht met het zien van 'onzedelijke' schilderijen die de mens kunnen verleiden en aanzetten tot wellust. Coornhert schreef bij voorbeeld in een didactisch-moraliserend geschrift (1561), dat het aanschouwen van schilderijen 'vande naeckte Venus' slechts 'vierighe onkuysheyd, brandende begheerten ende heette minne' tot gevolg heeft.

In een prent uit een reeks van uitbeeldingen van de zintuigen, rond 1600 ontworpen door Goltzius, zien wij bij voorbeeld het Gezicht verbeeld door een jong, amoureuus paar met—zoals traditioneel was bij een allegorische uitbeelding van het Gezicht—een spiegel (afb. 8). De tekst luidt (vertaald uit het Latijn): 'Wanneer de tomeloze ogen niet beteugeld worden, stort de roekelo-



8 Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius (gravure), Het gezicht (uit reeks van de vijf zintuigen), ca. 1598

ze jeugd zich halsoverkop in de ondeugd.' In een andere, veel complexere prent naar Goltzius (1616) met een allegorie op het Gezicht, wordt de voorstelling tevens tot een allegorie op de schilderkunst (afb. 9). Hierin is de ambivalente houding ten opzichte van het zien, het schilderij, aardse schoonheid en genot, tegelijkertijd verbeeld, waarbij de spiegel weer een centrale rol speelt. In de prent zijn verschillende kwaliteiten van het zien weergegeven, van het laagste, zinnelijke zien waarvoor de kat staat, tot het hogere zien, het zien van de waarheid, dat door de naar de zon opstijgende adelaar wordt verbeeld. Verder zijn allerlei mogelijkheden van het zien voor ogen gesteld, de actie van het zien zelf (de vrouw, Venus, die haar spiegelbeeld ziet; de schilder die zijn model, Venus, aanschouwt; de arts die een urinaal bekijkt; de astronoom die de hemelglobe bestudeert).

Door het feit dat wij tegelijkertijd drie aspecten van Venus zien: 'in het



9 Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius (gravure), Het gezicht (Visus), 1616



10 Jacob de Gheyn II (gravure), 'Vanitas' met in spiegel kijkende jonge vrouw, ca. 1600

echt', in een spiegel en op het paneel van de schilder (waarmee tevens drie verschillende lagen van illusie zijn weergegeven), worden wij herinnerd aan een in die tijd bekende anekdote die iets zegt over een bepaalde schildersideologie. Dit verhaal (voor het eerst verteld door Paolo Pino en daarna in iets gewijzigde vorm herhaald door Vasari en Karel van Mander), gaat over een (niet meer bestaand?) schilderij van Giorgione, dat deze zou hebben vervaardigd naar aanleiding van de in die tijd veel bediscussieerde vraag wat superieur was, de schilderkunst of de beeldhouwkunst (het zogenaamde *parago-*

*ne*-debat). Tegenover het argument van de beeldhouwers dat hun kunst van verschillende zijden kon worden bekeken, zou Giorgione een schilderij gesteld hebben, waarin een figuur met behulp van spiegelende oppervlakken (een spiegel, een vijver en een harnas) van vier zijden te zien was. Hiermee wilde hij de superioriteit van de schilderkunst tonen: ook de schilder kon op deze wijze verschillende kanten van een figuur laten zien, die men bovendien in een blik tegelijk kon vangen. Hieraan wordt ongetwijfeld door Goltzius gerefereerd.

Voorts wordt het schilderij op de ezel, waarop de schilder Venus' beeltenis vastlegt, geplaatst tegenover het 'vluchtige' spiegelbeeld. Daarnaast wordt Venus, de schoonste der vrouwen en de verleidster bij uitstek, een spiegel voorgehouden als symbool van zelfkennis, terwijl tevens de combinatie van een vrouw met een spiegel staat voor het toppunt van vergankelijke, ijdele schijn, van de aardse schoonheid en verleiding. (In allegorische voorstellingen—met name in zestiende-eeuwse prenten—konden immers zowel de Waarheid en de Verstandigheid—met de spiegel van de zelfkennis—als de Ijdelheid, de Hoogmoed en de Wellust, door middel van een (naakte) vrouw



11 Jan Miense Molenaer, 'Vanitas' met jonge vrouw die gekapt wordt, 1633

met een spiegel worden weergegeven.) Ten slotte wordt door de schilder die 'de naecte Venus' vastlegt op het paneel een extra dimensie toegevoegd aan die aardse verlokking.

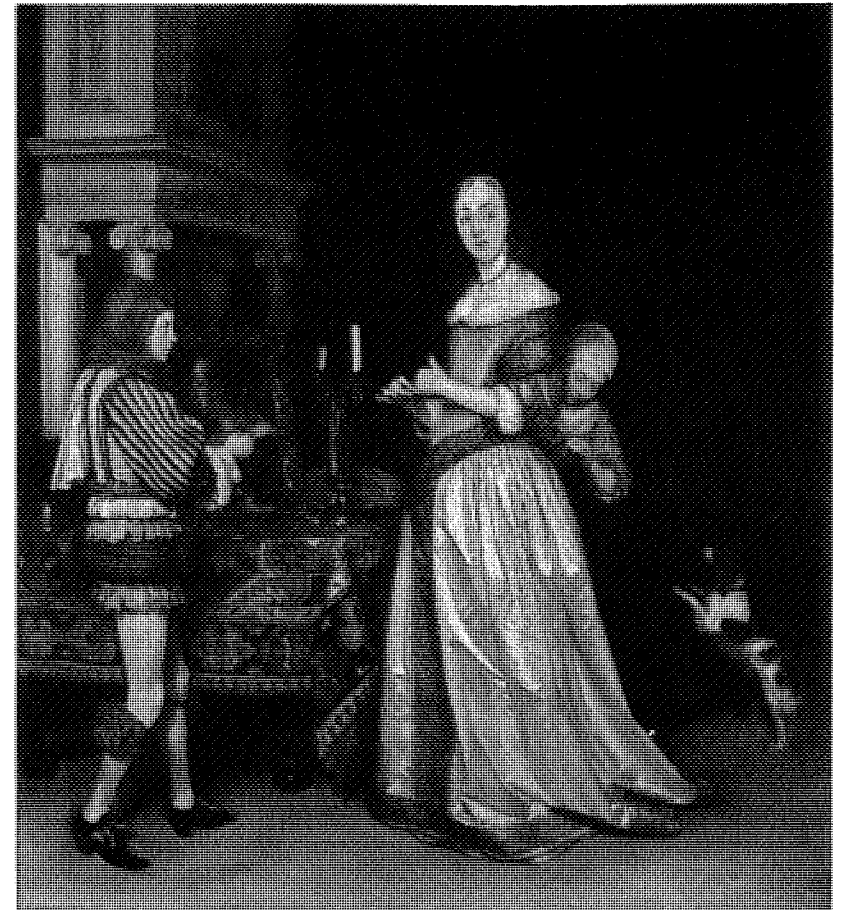
Hier zien wij preoccupaties met het schilderij en het Gezicht (waarbij de spiegel een belangrijke rol speelt) als bronnen van kennis, maar ook van genot en verleiding, in een zeer complex beeld verenigd. De ambivalente houding die men tegenover dit alles innam wordt op fascinerende wijze verbeeld, waarbij het oordeel over positief en negatief, goed en kwaad, aan de toeschouwer lijkt te worden overgelaten.

### *De vrouw voor de spiegel*

Met dit alles in het achterhoofd kunnen wij ten slotte kijken naar de vele zeventiende-eeuwse Nederlandse genrestukken van toilet makende vrouwen met spiegels. Reeds werd vermeld dat wij de vrouw als beeld van vanitas, als



12 Paulus Moreelse, Jonge vrouw met spiegel, 1627



13 Gerard Ter Borch, Toilet makende jonge vrouw, ca. 1660

summum van vergankelijke aardse schoonheid, die via de ogen tot de zonde verlost, diverse malen—kijkend in een spiegel—in allegorische prenten kunnen aantreffen, zoals in een prent door Jacob de Gheyn II (afb. 10). Daar is zij omringd met kostbaarheden en een aapje (wellust) dat voor haar voeten zit, terwijl op de achtergrond op een banderolle de woorden *vanitas vanitatum et omnia vanitas* te lezen zijn. Maar wij zien haar ook in vele prachtige genrestukken. In een schilderij van Jan Miense Molenaer (afb. 11) vormt de jonge schone nadrukkelijk het centrum van een vanitas-voorstelling, waarbij onder andere het contrasterende oude wijf, het bellen blazende jongetje (verwijzend naar de gedachte: de mens is als een zeepbel), en niet te vergeten de schedel onder haar voeten op niet mis te verstane wijze naar de vergankelijkheid verwijzen, en de landkaart boven haar hoofd, de kostbaarheden op tafel, het aapje, naar de aardse schijn, de verleidingen van deze wereld en naar de wellust. De spiegel—precies in het midden van het schilderij—vat al deze connotaties als het ware samen.





14 Gerard Dou, Toilet makende jonge vrouw in spiegel kijkend, 1667

In een schilderij van Moreelse (afb. 12) wordt de vrouw met nadruk als de verleidster getoond: de rozen in het haar karakteriseren haar als een 'aardse' Venus, in het boek op tafel valt een tekening te zien van een jonge man die voor Venus en Amor knielt, met de tekst (hier vertaald uit het Latijn): 'De begeerte van het vlees leeft niet voor zichzelf maar voor Venus. Haar offert zij goud en juwelen en alle rijkdom.' Het schilderij boven haar toont de hitsige nimf Salmacis die Hermaphroditus attaqueert en deze zo in het ongeluk stort. Het meisje, met haar verleidelijk ontblote boezem, kijkt de toeschouwer uitdagend aan en wijst hem op het spiegelbeeld, de schone schijn, die als het ware ook vertegenwoordigd wordt door het schilderij zelf, dat de zinnen van de toeschouwer prikkelt en hem 'verleidt'. De dubbelzinnige spanning

tussen een speels-erotische zinneprikkeling door verleidelijke schijn enerzijds en de moraliserende 'terechtwijzing' anderzijds, komt hier zeer nadrukkelijk naar voren.

Op veel minder nadrukkelijke wijze worden in werken van Gerard Ter Borch (afb. 13), Gabriël Metsu, Gerard Dou (afb. 14), Johannes Vermeer en andere schilders uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, vele toilet makende, jonge vrouwen met spiegels gepresenteerd. Soms is het vanitas-karakter enigszins versterkt door de toevoeging van een rimpelige, oude kapster, soms blijft slechts een beeld over dat in de eerste plaats een weergave van aantrekkelijke, vrouwelijke schoonheid is, als een soort *sophisticated pin-up* voor de gegoede Hollandse burger uit de zeventiende eeuw, maar dat tegelijkertijd vele van de hierboven beschreven implicaties nog in zich draagt.

Deze vrouwen voor spiegels zijn steeds weergegeven in schilderijen die 'als een spiegel' zijn (waarnaar de verfijning van de gladde oppervlaktebehandeling lijkt te verwijzen), in beelden die doen genieten van de vergankelijke schoonheid van het zichtbare en die kunnen 'verleiden'. Beelden die zelf vluchtige schijn en 'bedrog' zijn, maar die tevens de toeschouwer als een spiegel worden voorgehouden en kunnen aansporen tot overdenking van waarheid en illusie, goed en kwaad. 'Want een volmaakte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorloofde vermakelijke en prijselijke wijze bedriegt,' zoals Samuel van Hoogstraten in 1678 schreef.

#### LITERATUUR

- Algemeen*  
 J. Bialostocki, 'Man and Mirror in Painting. Reality and Transcience'. In *Studies (...) in Honour of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 61-72  
 H. Schwarz, 'The mirror in art'. In *The Art Quarterly*, 1952, pp. 97-118  
 W.M. Zucker, 'Reflections on Reflections'. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1961-1962, pp. 239-250  
*Over het zelfportret en over de zinnelijke verleiding*  
 M. Popper-Voskuil, 'Selfportraiture and Vanitas Still-Life Painting in 17th-Century Holland in Reference to David Bailly's Vanitas Oeuvre'. In *Pantheon*, 1973, pp. 58-74  
 H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim 1984  
 E.J. Sluiter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*. Leiden 1986, pp. 270-281  
*Over genre-schilderkunst*  
 Cat. tent., *Tot Lering en Vermaak*. Amsterdam 1976  
 Cat. tent., *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting*. Philadelphia/Berlijn/Londen 1984  
*De citaten zijn afkomstig uit*  
 D.V. Coornhert, *Zedekunst dat is Wellevenskunst*. red. Becker, Leiden 1942  
 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst, anders de zichtbare wereld*. Rotterdam 1678  
 K. van Mander, 'Wtbeeldinge der Figueren'. In *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604