

Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer

Eric J. Sluiter

Een vermaard landschapschilder

Jan van Goyens leeftijdgenoot Constantijn Huygens, een groot kunstkenner, was de enige die in de eerste helft van de 17de eeuw een mening over de Nederlandse landschapschilderkunst van zijn tijd op schrift stelde. Uit de autobiografie van zijn jeugd, geschreven tussen 1629 en 1631, blijkt dat Huygens de landschapschilderkunst van zijn dagen als een wonderbaarlijk fenomeen zag. Zijn mateloze bewondering voor Rubens en zijn buitensporige lof voor de historiestukken van de jonge Rembrandt vormden geen belemmering om ook met grote waardering over de eigentijdse landschapschilders te spreken: 'Men zou zelfs kunnen zeggen dat aan de werken van die schrandere mannen wat natuurlijkheid betreft niets ontbreekt behalve de warmte van de zon en de beweging door het koeltje veroorzaakt'.¹³

Volgens Huygens was 'de oogst aan landschapschilders [...] in onze Nederlanden zo groot en zo beroemd, dat wie hen één voor één zou willen vermelden, er een boekje mee zou vullen.' Als wij hem op zijn woord mogen geloven, genoot de landschapschilderkunst reeds grote faam in de jaren twintig, een decennium waarin de explosieve ontwikkeling van een zelfstandige landschapschilderkunst nog maar net goed op gang was gekomen en het hoogtepunt – zeker in kwantitatief opzicht – nog moest komen. Van de vijf landschapschilders die Huygens besloot te noemen, prees hij in het bijzonder de Antwerpenaar Jan Wildens en de vanaf 1618 in Den Haag werkzame Esaias van de Velde. Hij deed dit echter na eerst gezegd te hebben: '[...] voor de overigen moge hun eigen reputatie pleiten – en die van Van Poelenburch, Van Uyttenbroeck, Van Goyen en anderen is waarlijk onge-meen genoeg'.¹⁴

Het meest opmerkelijke van die laatste uitspraak is dat Huygens zulke tegenpolen als Cornelis van Poelenburch en Jan van Goyen in één adem noemt. Anders dan men misschien zou verwachten van deze humanistisch geschoolde hoveling, dichter en allesweter, blijkt Huygens bij deze waarderende woorden over de landschapschilders geen onderscheid te maken tussen Van Poelenburch en Van Goyen. Schilders van idyllische Italianiserende landschappen met kleine bijbelse, mythologische of pastorale scènes, als van Poelenburgh (afb. 35), worden dus niet per definitie hoger aangeslagen dan die van de Hollandse landschapjes geïnspireerd op de directe omgeving van Leiden, Haarlem en Den Haag: landschappen met boerderijen, dorpjes, wateren, weiden en duinen, waar landlieden en reizigers hun weegs gaan.

Niet alleen stelde Huygens hiermee schilders op één lijn die geheel verschillende landschapstypen vervaardigden, ook betreft het kunstenaars die in een volledig verschillende schildertechniek werkten en schilderijen van totaal verschillende marktwaaarde produceerden. De landschappen van Cornelis van Poelenburch zijn uiterst gedetailleerde en verfijnde schilderij-

en waaraan lang werd gewerkt en die zeer kostbaar waren; Van de Velde daarentegen – en zijn leerling Van Goyen zou hem daarin tot in het extreme volgen – had een snelle schildertechniek ontwikkeld, waarmee in hoog tempo betrekkelijk goedkope schilderijen geproduceerd konden worden. Kennelijk vormde noch het een, noch het ander een obstakel voor Huygens' artistieke waardering.¹⁵

Een vergelijkbaar verschijnsel, maar dan veel sterker geformuleerd, treffen wij al in een eerdere alinea van Huygens' tekst aan: daar zegt hij Cornelis Vroom nauwelijks meer in één adem met Jan Porcellis te mogen noemen.¹⁶ Ook in dit geval zien wij hoe een schilder die vooral kostbare, fijn geschilderde werken vervaardigde – zeestukken waarop veel te zien was en waarin imposante oorlogsschepen of oostindiëvaarders in specifieke situaties met grote nauwkeurigheid waren weergegeven – in Huygens' oordeel was overtroffen door iemand die goedkope, snel geschilderde werken maak-



36

Cornelis van Poelenburch,
Landschap met rust op de vlucht
naar Egypte, olieverf op koper,
33 x 42 cm, Fogg Art Museum,
Harvard University, Cambridge
(MA).

te met een eenvoudige tafereeltjes van anonieme visserspinken en kagen die de Hollandse wateren bevaren (afb. 13).¹⁵

De in de kunsthistorische literatuur steeds herhaalde mening dat schilderijen met Hollandse landschappen lager gewaardeerd werden dan die met uitheemse taferelen, en dat een goedkoper type schilderijen ook voor een minder verfijnd publiek bestemd was, lijkt dus voor deze periode niet geheel juist. Veel zestiende-eeuwse auteurs meenden dat Van Goyen maar weinig waardering kreeg van zijn tijdgenoten en zelfs zó slecht werd betaald voor zijn schilderijen dat hij genoodzaakt was met andere werkzaamheden in zijn levensonderhoud te voorzien.¹⁶ Het is de vraag of deze visie wel klopt. Als men inderdaad 'veel minder geld over [had] voor een inheems gegeven, dat men immers toch elken dag buiten kon zien', zoals Van de Waal schreef,¹⁷ dan blijft men toch zitten met de vraag waarom deze dan in zulke ongelooflijk grote hoeveelheden werden geschilderd – niet alleen door Van Goyen en een collega als Salomon van Ruysdael, maar eveneens door Van Goyens talloze navolgers die daar kennelijk brood in zagen. Dit gebeurde zeker niet uit een innerlijke artistieke noodzaak, zoals veel kunsthistorici in het verleden moeten hebben gedacht. Waarschijnlijk zijn negende- en zestiende-eeuwse onderzoekers vooral door de relatief lage prijzen van Van Goyens werken op het verkeerde been gezet, naast het feit dat men maar al te graag heeft willen aannemen dat Van Goyen door tijdgenoten miskend werd en de uitbeelding van het alledaagse, sobere en eenvoudige in de eigen tijd niet de waardering kreeg die het in onze ogen verdient. De woorden van niemand minder dan Constantijn Huygens, die al in 1629 Van Goyen een beroemd meester noemde, wijzen ons echter in een andere richting.

Het eerstvolgende bericht over Van Goyen lezen wij in de *Beschrijvinge der Stad Leyden*, door de Leidse burgemeester Jan Orlers, een stadsbeschrijving die in een tweede editie in 1641 verscheen. Hierin wordt de grootsheid van het heden en verleden van Leiden geroemd door een uitvoerige beschrijving van haar geschiedenis en tevens Leidens beroemde zonen met korte biografieën geëerd. Voor de beschrijving van deze illustere zonen werden slechts twee groepen Leidenaren uitverkoren: de geleerden en de schilders. Vooral aan de laatsten besteedde Orlers veel aandacht. Zij werden beschouwd als lieden die in hoge mate bijdroegen aan de roem van de stad. Voor de zestiende-eeuwse schilders kon Orlers in zijn eerste editie uit 1614 nog putten uit de biografieën van zijn jeugdvriend Van Mander; de eigen-tijdse, nog levende schilders die in de tweede druk van 1641 werden toegevoegd, moest hij echter op eigen kracht beschrijven. Hij maakte daartoe een selectie van zeven kunstenaars: David Bailly, Joris van Schooten, Jan van Goyen, Pieter de Neyn, Rembrandt van Rijn, Jan Lievens en Gerrit Dou. Hierdoor werd aan deze schilders een zeer uitzonderlijke status binnen de

stedelijke samenleving toegekend: dit heeft waarschijnlijk in niet geringe mate bijgedragen aan hun zelfbeeld en gevoel van eigenwaarde.¹⁸

Uit de manier waarop Orlers deze kunstenaars behandelt komt geen enkel hiërarchisch onderscheid tussen schilders van historiën, landschappen, portretten of genrestukken naar voren – zij behoren allen tot de categorie van 'vermaerde ende treffelicke Schilders, wiens waerdicheydt en verdienden lof, genoegsaem met hare overschoone ende onwaerdeerlicke Schilderien, soo binnen als buyten der Stede wesende, bewesen kan werden: daer mede sy verdient hebben ende waerdich zijn omme in alle Loff ende Tijd-Boecken opgeschreven ende gheregistreert te worden.'¹⁹

Aan Jan van Goyen besteedde Orlers ruim een bladzijde, waarbij opvalt dat hij het van belang vond om op gedetailleerde wijze op Van Goyens leertijd bij maar liefst zes verschillende meesters in te gaan.²⁰ Orlers karakteriseert Van Goyen als een van de 'cunstichtste Lantschap-schilders [...] die in onse tegenwoordige eeuw, vermaert ende bekend sijn', waarbij hij deze lof ook expliciet op diens capaciteiten in het schilderen van figuren laat slaan ('ende aerdicheyt van Beelden inne de zelve'). Hij voegt er tenslotte aan toe dat 'daer van konnen getuygen de menichvuldige schilderijen, die by alle Liefhebbers in grooter waerden gehouden werden.' Dus ook Orlers wijst erop dat de kunstliefhebbers veel waarde aan zijn werk hechtten. Hoe valt dat te rijmen met de lage prijzen van Van Goyens schilderijen?

Positie op de kunstmarkt

Van Goyen werkte in een snelle techniek die met name door Esaias van de Velde en Jan Porcellis sinds ca. 1615, tijdens Van Goyens leertijd en vroege zelfstandigheid, ontwikkeld werd. Deze schildertrant, waarin enkele pigmenten door een losse penseelvoering direct op een zeer dun opgebrachte grond geschilderd werd, leidde tot een hoge produktie en drukte de materiaalkosten.²¹ In 1678 wees Hoogstraeten op dit fenomeen, zeggende dat, hoewel in het begin van de eeuw de wanden in Holland nog niet zo dicht met schilderijen behangen waren als in zijn tijd, deze gewoonte toen dagelijks meer en meer in zwang kwam, 't welk zommige schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewennen, jae om alle daeg een stuk, 't zij kleijn of groot te vervaerdigen'; zij streefden daarmee zowel 'gewin' als 'roem' na, zo voegde hij toe.²² Uit de anecdote over de schilderwedstrijd tussen Van Goyen, Porcellis en Knibbergen die hij direct daarop laat volgen, blijkt dat hij doelde op schilders zoals van Goyen. Of het normaal was dat zulke schilders inderdaad per dag een schilderij 't zij kleijn of groot' maakten valt niet met zekerheid te zeggen, maar wij weten in ieder geval dat Porcellis in 1615 een contract tekende met een handelaar waarin werd vastgelegd dat hij twee schilderijen per week zou leveren.²³

Michael Montias betoogde als eerste dat, naast een verregaande specialisatie, deze 'process innovation', een efficiënt middel vormde om op arbeidskosten te besparen in een tijd dat – zoals in feite ook Hoogstraeten al duidelijk maakte – de vraag naar schilderijen explosief toenam, evenals de concurrentie.¹⁴ Vanaf de jaren twintig kon de jonge schilder dus kiezen voor deze snelle, goedkope produktiemethode die een zeer 'losse' schildertrant vereiste, of voor de meer traditionele, 'nette' (duurdere) schildertrant.¹⁵ Van Goyen koos – zij het pas na enige tijd, zoals wij later nog zullen zien – voor de eerste en zou deze in extreme mate doorvoeren, terwijl generatiegenoten ook op andere terreinen, zoals Dirck Hals met genrestukken of Pieter Claesz. met stillevens, hetzelfde deden. Daarentegen kozen collegae-landschapsschilders als Van Poelenburch en Alexander Keirincx (zie afb. bij cat.nr. 23) voor de tweede methode, evenals een stillevenschilder als Balthasar van der Ast (om enkele generatiegenoten te noemen), terwijl Van Goyens jongere stadgenoot Gerrit Dou de 'nette' manier in de genreschilderkunst tot zijn uiterste mogelijkheden zou doorvoeren.¹⁶

Wanneer men niet meer in opdracht werkte en de geproduceerde schilderijen via de eigen schilderswinkel, kunsthandel, veilingen of loterijen werden afgenomen – en dat gold, afgezien van portretten of af en toe een uitzonderlijke opdracht, voor al deze schilders – dan hield de laatste methode ongetwijfeld meer risico's in. Bij deze tijdrovende werkwijze was het immers veel ernstiger als men een schilderij lange tijd niet verkocht: men moest kunnen vertrouwen op klanten die de schilderijen waar men weken aan spendeerde ook werkelijk af zouden nemen. In het geval van Dou weten wij inderdaad dat hij zeker kon zijn van enkele liefhebbers die stonden te dringen om zijn werk te kopen en hem in één geval zelfs een jaargeld betaalden om de eerste keuze te mogen hebben.¹⁷ Zo'n schilder werkte voornamelijk voor een betrekkelijk kleine groep liefhebbers die af en toe een kijkje in zijn atelier kwamen nemen. Schilderijen van zulke schilders vinden wij dan ook dikwijls bij enkele rijke verzamelaars die, als een mecenas, regelmatig werken van hen aankochten.

Het was ongetwijfeld minder riskant om met een snelle produktiemethode te werken; het aantal schilders dat zich richtte op het vervaardigen van goedkopere werken, moet dan ook zeer groot zijn geweest. Voor de meesten van hen was het maken van schilderijen in de trant van bekendere meesters de veiligste manier om zich van een redelijk inkomen te verzekeren. Degenen met meer dan gemiddelde capaciteiten en ambities moesten zich een plaats op de kunstmarkt veroveren, door naam te maken met een eigen, herkenbaar type schilderijen van bijzondere kwaliteit.¹⁸ Door een combinatie van technische virtuositeit en bijzondere inventiviteit ontwikkelden enkelen nieuwe typen schilderijen die aansloegen bij een bepaald publiek. Tot die enkelen behoorde stellig Jan van Goyen die men, gezien

de uitzonderlijke hoeveelheid navolgers, zeker een trendsetter en 'marktleider' zou kunnen noemen.¹⁹ Hij moet al snel naam hebben gemaakt en goed hebben verdiend.

Dat Van Goyen zich intensief met speculatie op de huizenmarkt bezighield, bewijst niet dat hij genoodzaakt was om voor zijn levensonderhoud andere werkzaamheden te verrichten, zoals altijd is gesuggereerd.²⁰ Het betekent dat hij al snel voldoende geld had verdiend om door beleggingen zijn kapitaal te vermeerderen. Vanaf 1625 kocht hij voor flinke bedragen, gedeeltelijk met contant geld, huizen en speeltuinen, die hij zo spoedig mogelijk weer doorverkocht. Na zijn verhuizing naar Den Haag kocht hij bouwgrond om, in een tijd dat de stad zich snel uitbreidde, daarop huizen te laten bouwen.²¹ Dat dit op den duur slecht is afgelopen, zal te wijten zijn aan het feit dat zijn speculatiedrift groter moet zijn geweest dan zijn inzicht op dit gebied.²²

Zijn grote produktie aan schilderijen zal hem een goed en redelijk vast inkomen hebben verschaft. Het lijkt dat in financieel optimistische tijden zijn schilderijenproduktie sterk afneemt, terwijl in de perioden dat de schulden gaan stijgen hij zijn artistieke werkzaamheden enorm opvoert. Het herinnert aan een gedicht van Jacob Cats, waarin een schilder zichzelf en zijn vak aanprijst wanneer hij met een aantal andere minnaars, waaronder een koopman, dingt om de hand van een jonge schone: hij stelt dan dat hij net als de koopman handel kan drijven, maar dat hij daarbij door zijn kunst minder risico's loopt. Want als de gewone koopman bijvoorbeeld door een schipbreuk of andere ramp zijn handelswaar verliest dan is het met hem gedaan, maar als mij zoiets zou overkomen, zo zegt de schilder, dan heb ik altijd nog mijn kunst: 'De Kunst, dat edel ding, en sal my niet verlaten, / Al most ick sonder kleet gaen dolen achter straten; / Al vlood' ick uyt den krijgh, al liep ick uyt den brant, / Ick hielt noch even staech mijn alder-beste pant.' Enkele strofen eerder had deze schilder al duidelijk gemaakt – de schilderkunst afzettend tegen de dichtkunst – dat hij met zijn kunst goed geld kon verdienen: 'En dat's een dienstich werck voor huys en huysghesin.'²³

De verdiensten van de schilder konden buitengewoon sterk uiteenlopen. In 1642 maakten Haarlemse schilders in een request tegen het verbod op veilingen aan het stadsbestuur onderscheid tussen 'gemeene schilders' en 'extraordinaire meesters', waarbij de laatsten degenen niet zonder toeval waren die de brief ondertekenden, te weten Frans Pietersz. de Grebber, Frans Hals, Cornelis van Kittensteyn, Pieter de Molijn en Salomon van Ruysdael.²⁴ Voor de 'gemeene' schilders, de makers van 'slechte schilderijen' oftewel schilderijen van geringe kwaliteit, zal het lang niet altijd makkelijk zijn geweest het hoofd boven water te houden. Zij werkten dikwijls voor kunsthandelaren die zich in het goedkoopste marktsegment specialiseerden.²⁵

Zij zullen vooral de leveranciers zijn geweest van de talloze anonieme werken die wij in 17de-eeuwse boedels tegenkomen, schilderijen waar men bij het opmaken van een inventaris geen naam aan kon verbinden en die zeer laag, onder de vijf gulden, werden getaxeerd.¹²⁶ Daarnaast waren er de 'extra-ordinare meesters', schilders die naam hadden gemaakt en bijzondere waardering kregen. Zij verkochten hun werken vanuit hun eigen schilderswinkel, en hun schilderijen werden dikwijls met naam en toenaam herkend door de opstellers van boedelinventarissen.¹²⁷ Jan van Goyen moet tot de top van deze laatste categorie hebben behoord.

Een brede populariteit

Bij het bekijken van een groot aantal boedelinventarissen met schilderijen-bezit dat tijdens Van Goyens leven verzameld werd,¹²⁸ valt allereerst op dat geen andere Hollandse schilder zo algemeen vertegenwoordigd is als Jan van Goyen. Hoewel het al of niet bestaan van een boedelinventaris door allerlei toevallige factoren wordt bepaald, en de door onderzoekers als Bredius, Montias, Fock en Biesboer uit de archieven opgediepte inventarissen op verschillende manieren werden geselecteerd,¹²⁹ kunnen hieruit een aantal opvallende indrukken worden gestedilleerd. In de Leidse inventarissen komt Van Goyen verreweg het meest voor: zelfs bijna tweemaal zoveel als de eerstvolgende schilder.¹³⁰ In de Delftse inventarissen van Montias blijkt Van Goyen in de rij van favoriete schilders weliswaar pas op de negende plaats te komen, maar daarmee is hij wel de eerste niet-Delftse schilder.¹³¹ Ook in de Amsterdamse inventarissen zit Van Goyen met gemak in de top tien.¹³² Eveneens in Haarlem wordt zijn naam herhaaldelijk vermeld; waarschijnlijk komt hij daar zelfs op de derde plaats.¹³³ Over Den Haag zijn mij te weinig gegevens bekend, maar de verwachting dat hij daar aan de top zal staan lijkt gerechtvaardigd.

Deze brede populariteit wordt bevestigd door het feit dat werken van Van Goyen ook het talrijkst zijn in het grote aantal boedelinventarissen met getaxeerde landschappen dat Chong verzamelde,¹³⁴ terwijl zij eveneens het meest worden vermeld in Bredius' *Künstler-Inventare*. Daarbij blijkt ook dat, anders dan dure schilders als Dou en Van Poelenburch, zijn werken zich niet ophoopten bij enkele speciale liefhebbers, maar dat zij juist een zeer grote spreiding hadden.¹³⁵ Dat wil overigens niet zeggen dat er niet echte liefhebbers van zijn werk moeten zijn geweest. Zo iemand was ongetwijfeld de Leidse boekverkoper Jan Jansz. van Rhijn die tien stukken van hem bezat op een totaal van 166 schilderijen.¹³⁶ In Leiden vinden we vaker forse aantallen in boedelinventarissen, zoals bijvoorbeeld in de grote collectie van Henric Bugge van Ring bij wie zich zeven Van Goyens bevonden,¹³⁷ bij de medicus Gerard van Hoogeveen die onder zijn schilderijen zes van Goyens en vier kopieën naar Van Goyen telde,¹³⁸ en in de rijke boedel van de bankier

Jean Francois Tortarolis die zes Van Goyens had;¹³⁹ ook de goudsmid Jan van Griecken bezat zes stukken, en de boekdrukker Jean le Maire vijf.¹⁴⁰ Eveneens vijf werken (plus een Knibbergen met figuren door Van Goyen) vinden wij in de boedel van de Hagenaar Cornelis Borsman, procureur van het hof van Holland.¹⁴¹

In Amsterdam treffen we overigens al in 1629 een inventaris met vijf schilderijen van Van Goyen aan bij de onbekende landschapschilder Barent Theunisz. Drent.¹⁴² In Haarlem telde de collectie van de advocaat Johan Bardoel vijf Van Goyens plus twee kopieën naar Van Goyen,¹⁴³ en zelfs in Utrecht komen we een echte liefhebber tegen in de persoon van Nicolaes Meyer, in wiens grote verzameling zich negen werken van Van Goyen bevonden.¹⁴⁴ De rijke Jan van de Capelle tenslotte, succesvol als industrieel en als schilder, moet een groot bewonderaar zijn geweest: hij bezat maar liefst 10 schilderijen en 417 tekeningen van Van Goyen!¹⁴⁵ Dat Van de Capelle overigens speciaal 'tonale' werken door schilders van de oudere generatie verzamelde, blijkt wel uit het feit dat hij 19 schilderijen van Porcellis bijeenbracht, negen stukken van Simon de Vlieger en negen werken van Esaias van de Velde.¹⁴⁶

Het grote aantal vermeldingen van Van Goyens werk in zeer uiteenlopende inventarissen – opgemaakt in verschillende steden – geeft niet alleen aan dat zijn schilderijen overal geliefd waren, maar ook dat zij bij het opmaken van een boedelinventaris steeds herkend werden. Blijkbaar werd het de moeite waard gevonden zijn naam expliciet te vermelden. De vermeldingen van andere schildersnamen blijven dikwijls beperkt tot inventarissen van stadgenoten van die kunstenaars, wat kan betekenen dat hun werk óf alleen in hun eigen woonplaats afnemers vond, óf daarbuiten niet herkend werd door de opstellers van deze notariële stukken. Van Goyens werk daarentegen is kennelijk zó vermaard dat zijn schilderijen zelfs herkend werden in Amsterdamse of Haarlemse inventarissen waarin men verder vrijwel geen enkel ander stuk kon toeschrijven. De inventaris van bijvoorbeeld Michiel van Barrelebos uit Haarlem (1664), waarin 25 schilderijen zaten waarvan alleen 'een groot stuk van Jan van Goyen' met naam benoemd werd, is wat dit betreft niet uitzonderlijk; hetzelfde geldt voor de eveneens Haarlemse Bregitta Screvelius (1657) die naast veelal anonieme werken bezat 'Een herder en een herderin [...] van Jan van Goyen van Leyden'.¹⁴⁷ In de inventaris van de Haarlemmer Pieter Bruynigh met 50 schilderijen weet men slechts drie schilders te benoemen, waaronder Van Goyen,¹⁴⁸ terwijl zelfs bij de 142 stukken van de Amsterdamse patriciër Floris Soop (1657) maar vier keer een naam wordt vermeld – en een van die vier betreft weer Jan van Goyen.¹⁴⁹

Inventarissen met slechts enkele namen zullen meestal geen schilderijenverzamelingen van bijzondere kwaliteit betreffen. Het opmerkelijke van Van Goyens werken is echter dat wij ze zowel aantreffen in boedels waarin het schilderijenbezit noch uit een zeer ruime beurs, noch met een bijzonder kennerschap gekocht lijkt te zijn, als ook in inventarissen van rijke tot zeer rijke schilderijenverzamelingen die wel met een duidelijke kennis van zaken werden bijeengebracht.¹⁵⁰ De Amsterdamse kusthandelaar Johannes de Renialme, die bij uitstek voor de top van de verzamelaarsmarkt opereerde, bezat, zowel in zijn inventaris van 1640 als die van 1657, schilderijen van Van Goyen.¹⁵¹ Diens werken behoorden daar natuurlijk tot een goedkope categorie, dezelfde waarvan bijvoorbeeld ook Jan Miense Molenaer, Adriaen Brouwer of Leonard Bramer deel uit maakten, maar tevens valt hier goed te zien dat 'snel' geproduceerd werk van 'dure' schilders, zoals Rembrandt, Dou en Lievens, op hetzelfde of zelfs een lager prijsniveau lagen.¹⁵²

Opmerkelijk is dat men al gauw kopieën naar Van Goyen onderscheidde: deze zijn in groten getale op de markt geweest¹⁵³ en worden zelfs als zodanig te benoemd. Dit betekent dat men grote waarde hechtte aan eigenhandigheid, maar dat het noemen van Goyens naam in zo'n geval het werk al onderscheidde van de anoniemen, waaronder zich ongetwijfeld altijd veel kopieën bevonden. Reeds in een Delftse inventaris uit 1638, dus in een tijd dat het vermelden van veel kunstenaarsnamen bij het opmaken van een inventaris nog niet zo gebruikelijk was, wordt zowel een kopie als een 'principaal' van Van Goyen genoemd.¹⁵⁴ Dit kan men in latere inventarissen nog dikwijls tegenkomen. Opmerkelijk is dat een kopie in een Delftse inventaris uit 1650 met een prijs van 7 gulden en 5 stuivers zelfs duurder is dan schilderijen van Palamedes of Molijn in dezelfde collectie.¹⁵⁵

De waarde die aan eigenhandigheid van Van Goyen werd gehecht kan wellicht blijken uit de prijsverhouding tussen kopieën en originelen. De Marchi en Van Miegroet berekenden dat in de 17de eeuw een origineel gemiddeld twee- tot driemaal zo duur was als een kopie naar dezelfde meester en zij veronderstelden dat dit vaste normen zijn.¹⁵⁶ In één geval kennen wij de opbrengsten van originelen en kopieën van Van Goyen, en dat betreft de reeds aangehaalde, omvangrijke veiling uit 1647 in Den Haag waar Van Goyen zelf bij betrokken was.¹⁵⁷ Bekijkt men in deze veiling het totaal gemiddelde van alle 850 originelen (9,3 gulden) en 68 kopieën (4,13 gulden),¹⁵⁸ dan klopt de hiervoor genoemde verhouding inderdaad en blijken de originelen 2,15 maal zo duur als de kopieën. Vergelijkt men de prijzen van originelen en kopieën van Van Goyen, dan komt men tot een geheel andere verhouding: zijn 23 principalen waarbij de opbrengst staat vermeld brachten gemiddeld maar liefst ruim zes maal zoveel op als de 11 kopieën (18,6 tegen 2,9 gulden).

Er werd dus groot belang aan gehecht dat een 'Van Goyen' de virtuoze hand van de meester zelf toonde. Het feit dat Van Goyen meer dan enig ander schilder signeerde én dateerde, lijkt – bij een kunstenaar die op zó grote schaal werd nagevolgd en wiens werk zo'n brede verspreiding had – een soort garantie van echtheid. Voor kenners zal ook een datering van belang zijn geweest bij een schilder die, zoals Van Goyen, zijn stijl en thematiek van tijd tot tijd enigszins veranderde wanneer deze inmiddels in te grote aantallen ook door anderen werden nagevolgd. Dat in een Leidse inventaris met zeven werken van Van Goyen in één geval, naast een uitvoerige beschrijving, ook wordt vermeld: 'gedaen int Jaer 1627',¹⁵⁹ lijkt erop te wijzen dat ook de specifieke periode waarin een werk was gemaakt mede bepalend kon zijn voor de waarde ervan.¹⁶⁰

Het prijsniveau

Hoewel de opbrengsten op deze Haagse veiling uit 1647 niet erg hoog waren, kunnen wij hier constateren dat de gemiddelde prijs van Van Goyens werken bijna tweemaal zo hoog lag als het gemiddelde van de andere als eigenhandig geveilde schilderijen. Wij zien ook dat werken van navolgers als Johannes Schoeff en Anthony van der Croos ongeveer de helft van een Van Goyen opbrachten. Op hetzelfde niveau als Van Goyen liggen de werken van Esaias van de Velde, Gerard Houckgeest, Abraham van Beyeren en Pieter de Molijn; uitschieters zijn, zoals te verwachten, Cornelis van Poelenburch, Gerard ter Borch en vooral Jan Davidsz. de Heem (100 gulden), schilders met een 'nette', gedetailleerde stijl.

In Leidse inventarissen van vóór 1660 ligt de gemiddelde taxatieprijs van een Van Goyen op 18 gulden, met uitschieters van 26 en 33 gulden. Willemijn Fock kwam dan ook al tot de conclusie dat 'de vaak geuite mening dat Jan van Goyens schilderijen ten opzichte van andere kunstenaars zo laag worden betaald [...] geenszins [blijkt] bewaarheid'. Van Goyen is hier steeds de hoogst geprijsde van degenen die 'snelschilders' kunnen worden genoemd. Helaas zijn de aantallen getaxeerde stukken in deze Leidse inventarissen slechts klein (vóór 1660, slechts tien stuks). Zowel in als buiten Leiden heb ik echter in totaal 46 schilderijen die vóór 1660 getaxeerd werden kunnen traceren in boedelinventarissen en in de genoemde Haagse veiling; alle te zamen komen deze op een gemiddelde van 19,2 gulden.¹⁶¹

De hoogste taxaties betreffen een landschap in een inventaris uit 1653 van de Haarlemse koopman Dirk Smuijser voor 54 gulden en een stuk bij de wijnkoopman Jan Dingman (1649), eveneens te Haarlem, voor 35 gulden. Hoog was ook de prijs van 'een principael van van Goyen, den Haech' voor 32 gulden en vijf stuivers op de Haagse veiling uit 1647 en de taxatie van 33 gulden voor een groot landschap in een boedel uit 1652 van een Leidse lakenreder.¹⁶² In de Amsterdamse inventarissen tussen 1650 en 1679 kwam

Montias, op basis van zeven getaxeerde schilderijen, op een gemiddelde van 12,3 gulden.¹⁶³ Hier moet echter rekening worden gehouden met de scherpe prijsdaling die zich voor Van Goyens werk na 1660 voordoet.¹⁶⁴ Van Goyen laat in de Amsterdamse boedels, waar hij op de vijfde plaats stond, Jan Miense Molenaer en de stillevenschilder Elias Vonck wat prijsniveau betreft achter zich.

De bovengenoemde prijzen zijn zelden de bedragen die bij een directe aankoop werden betaald. Een heel ander beeld krijgt men uit de bedragen die in loterijen te vinden zijn en die wel de nieuwwaarde vertegenwoordigen. In een loterij die ca. 1650 in Leiden werd gehouden zien wij op het bewaard gebleven aanplakbiljet acht werken van Van Goyen vermeld: van maar liefst 78 gulden voor 'een groot stuck', 66 gulden voor 'Twee Ovalen' tot 15 gulden voor 'Een Wagen'.¹⁶⁵ Gemiddeld komen Van Goyens werken hier op 34,25 gulden. Zoals steeds zal het onderlinge prijsverschil vooral zijn bepaald door het formaat van het schilderij en dus ook door de materiaal- en arbeidskosten, want er werd immers ook langer aan gewerkt. De landschappen vormen in deze loterij de hoofdmoot. Afgezien van een Pauwels Hillegaert en 'een vijf sinnen' van De Grebber,¹⁶⁶ blijken de werken van Pieter Molijn hier gemiddeld duurder dan die van Van Goyen (bij hem lopen de prijzen van 85 tot 21 gulden).¹⁶⁷

Twee vroegere loterijen in Haarlem geven een vergelijkbaar beeld: in 1634 werd van Van Goyen 'een groot rond met een achtkante ebbe lijst' verloot voor 76 gulden maar er bevindt zich ook een veel kleiner en dus goedkoper werk van 20 gulden in dezelfde loterij.¹⁶⁸ In deze loterij is het kostbaarste werk een 'vijf zinnen' van Dirck Hals (104 gulden), terwijl ook 'een groot rond' van Pieter Molijn hoger wordt getaxeerd (96 gulden). Van deze schilders zijn ook veel lager geprijsde werken aanwezig (de prijzen van de elf andere werken van Dirck Hals variëren bijvoorbeeld tussen de 18 en de 36 gulden). Goedkoper dan Van Goyen blijken in deze loterij werken van onder andere Willem Claesz. Heda, Herman Saftleven, Leonard Bramer, Salomon van Ruysdael, Adriaan van Ostade, Frans Hals en Judith Leyster.

In een Haarlemse loterij van 1636 waar de schilderijen waren getaxeerd door Salomon van Ruysdael, Jan van de Velde en Cornelis van Kistesteyn, komen de drie Van Goyens op respectievelijk op 52, 50, 48 gulden.¹⁶⁹ Dit keer waren historiestukken van De Grebber veel hoger geprijsd, maar bijvoorbeeld 'twee heremyten' van dezelfde meester taxeerde men te zamen op hetzelfde bedrag als een werk van Van Goyen (50 gld.); waarschijnlijk betrof het dus snel gemaakte, kleine stukjes. Veel duurder waren in deze loterij ook werken van Christiaan van Couwenbergh, Moyses van Uyttenbroeck en Roelant Savery, terwijl ook grote stukken van Pieter Molijn, een werk van Porcellis, drie landschappen van Salomon van Ruysdael en een gezelschap van Jacob Duck hoger werden getaxeerd.

Op hetzelfde niveau lag weer werk van Heda, terwijl historiestukjes van Jacob de Wet, tronies en banketjes van Hendrik Pot, en landschappen van Esaias van de Velde lager geprijsd werden.

De bovenstaande prijzen geven een indruk van de waarde die op de eigentijdse kunstmarkt aan werken van Van Goyen werd gehecht; zij verschaffen een ander beeld dan de inventaris-taxaties. Berekenen wij de gemiddelde prijs van deze 13 loterij schilderijen tezamen met de twee werken in de kunsthandel van De Renialme, dan komen wij op een gemiddelde van 38,1 gulden, dus maar liefst tweemaal zoveel als dat van de in boedels getaxeerde en op veilingen verkochte werken.

Het blijkt dat Van Goyen een grote naamsbekendheid moet hebben gehad – ook buiten Leiden en Den Haag, en dat zijn werk een grote spreiding had. Bovendien moet zijn werk een zeer brede waardering hebben genoten, zowel bij echte kenners als bij degenen die een paar goede schilderijen aan de muur wilden hebben. Een interessante vergelijking vormen de eigentijdse taxaties van schilderijen van Van Goyens Delftse leeftijdgenoot Leonaert Bramer, waarvan Montias een gemiddelde van slechts 14 gulden berekende, hoewel hij diens werk wel in collecties van aanzienlijke lieden aantrof.¹⁷⁰ Hieruit blijkt overigens maar al te duidelijk dat het onderwerp – Bramer schilderde historiestukken – niet bepalend was;¹⁷¹ ook Bramer werkte in een snelle techniek en met weinig kleuren.

Orlors' uitspraak dat Van Goyen als een van de 'cunstichste' landschapsschilders van de eeuw bekend stond en dat zijn werken door 'alle Liefhebbers in grooter waerden gehouden werden' lijkt dus niet overdreven. Wanneer men zich realiseert dat hij tenminste twee schilderijen per week kon maken – en misschien wel één per dag – waarvoor hij toch gauw tussen de twintig en de veertig gulden kon krijgen, dan hoeft het niveau van de inkomsten die hij uit zijn schilderwerk kreeg niet zoveel te verschillen van dat van één van de 'duurste' schilders van de 17de eeuw: zijn beroemde stadgenoot Gerrit Dou. Over Dou vermeldde Joachim von Sandrart met groot ontzag dat deze zes gulden (ein Pfund Flemsch) per uur rekende.¹⁷² Men kan zich ook heel goed indenken dat aan uiterst minutieus geschilderde en zorgvuldig in een aantal lagen opgebouwde genrestukjes waarvoor Dou tussen de driehonderd en duizend gulden vroeg, inderdaad minstens tien tot twintig maal zo lang werd gewerkt als aan een 'nat in nat' geschilderd landschap van Van Goyen. Zoals wij boven al zagen, lagen Dou's vlot geschilderde 'tronies' op eenzelfde prijsniveau als het werk van Van Goyen.¹⁷³ Hoe tijdrovend Dou's werkwijze was blijkt al uit het verhaal van Sandrart die – wellicht met enige overdrijving – vertelt dat hij, tijdens een bezoek aan Dou's atelier de grote nauwkeurigheid prijzend waarmee deze een bezemsteel had geschilderd, ten antwoord kreeg dat daar nog zeker drie dagen aan moest worden gewerkt. Dou's leerling Pieter van Slingelandt beweerde in een



rechtzaak zelfs dat hij twee jaar met 'groten arbeyt en veele moeyten' had gezwoegd op een schilderij waar hij – tot groot ongenoegen van de opdrachtgever – dan ook 1500 gulden voor vroeg.¹⁷⁴

Wat betreft de landschapsschilders: hoe lang Van Poelenburch, de generatiegenoot wiens werken in deze categorie het duurst waren, aan een schilderij werkte, kunnen wij slechts gissen. Dat hij toch zeker drie tot vijf maal langer met een stuk bezig was, waarin uiterst verfijnd geschilderde figuren altijd een belangrijke plaats innamen, lijkt geen overdreven schatting. Zet men dit af tegen de prijzen, dan zien wij dat in de berekeningen van Alan Chong de taxaties vóór 1650 gemiddeld tweemaal zo hoog waren als die van Van Goyen, terwijl deze bedragen tussen 1650 en 1675 vijf maal hoger liggen. Bij deze latere periode gaat dit voornamelijk om taxaties na de dood van Van Goyen, een periode waarin zijn werk geheel uit de mode raakte, terwijl de waarde van Van Poelenburchs schilderijen alleen maar steeg.¹⁷⁵

Tweemaal kreeg Van Goyen een eervolle opdracht waarvoor hij vorstelijk werd betaald. Het hof betaalde hem in 1651 maar liefst 300 gulden uit voor het schilderen van 'een van Syner Hoochheys Heerlyckheden gelegen in Bourgogne'. Over dit stuk, waarschijnlijk bestemd voor Honselaarsdijk,¹⁷⁶ is helaas niets meer bekend. In hetzelfde jaar werd hij door het Haagse stadsbestuur uitverkoren tot het schilderen van een panorama op Den Haag, waarvoor hij 650 gulden kreeg (afb. 37).¹⁷⁷ Deze opdrachten lijken op het eerste gezicht, in vergelijking met wat hij gewoon was te ontvangen, buitensporig hoog betaald, en zij zijn daarom altijd met de nodige verba-

37

Jan van Goyen, *Gezicht op Den Haag*, 1651, olieverf op doek, 170 x 438 cm, Haags Historisch Museum, Den Haag.

zing aangehaald.¹⁷⁸ Bekijkt men echter het ruim vier en een halve meter brede gezicht op Den Haag, waarvoor Van Goyen zijn gebruikelijke werkwijze inruilde voor een meer verfijnde en gedetailleerde stijl, dan realiseert men zich dat het hem ongetwijfeld meer dan tienmaal de tijd zal hebben gekost die hij normaal aan een schilderij besteedde. Bovendien kon hij voor zo'n speciale opdracht vermoedelijk nauwelijks op bestaande tekeningen terugvallen en moest hij aparte topografische studies maken.

Het schilderij getuigt van een duidelijke keuze om in de ene of de andere stijl te werken. Een 'nette' schildertrant gebruikte Van Goyen alleen in bijzondere gevallen; waarschijnlijk als de prijs van te voren was vastgelegd. Dit laat ook een groot schilderij uit 1642 zien van de buitenplaats Rouwkoop, dat ongetwijfeld in opdracht werd geschilderd.¹⁷⁹ Overigens bevindt er zich onder de ons bekende werken nog een aantal stukken die, gezien het formaat en de zorgvuldige uitwerking, in opdracht moeten zijn geschilderd en die eveneens zeer prijzig zullen zijn geweest. Zo zijn er vier uitzonderlijk grote panorama's met stadsprofielen, van maar liefst anderhalve bij twee en een halve meter, die alle in 1641 geschilderd zijn. Het betreft twee stukken met gezichten op Dordrecht en Haarlem van, die als

pendanten zijn vervaardigd en qua compositie perfect op elkaar aan sluiten (afb. 11 en 12).¹⁸⁰ Voorts is er het *Gezicht op het Valkhof in Nijmegen* (afb. 10),¹⁸¹ dat wellicht voor deze stad geschilderd is, en het *gezicht op Rhenen*.¹⁸²

Dat ondanks zijn grote vermaardheid de prijzen van Van Goyens schilderijen tijdens zijn leven niet boven een bepaald niveau stegen, heeft ongetwijfeld als oorzaak dat er door zijn grote produktie en lange carrière steeds een groot aantal werken op de markt was. Indien de werken van een befaamd schilder zeldzaam worden, zal dit immers grote invloed hebben op de prijs.¹⁸³ Werken van Porcellis brachten bijvoorbeeld veel meer op doordat het werk waarschijnlijk aanzienlijk schaarser was. Wanneer men wijst op de relatief hoge waarde van Porcellis' stukken moet men niet vergeten – zoals wel steeds is gebeurd – dat de prijzen die wij van zijn werken uit getaxeerde inventarissen kennen, alle van ná zijn dood in 1632 zijn;¹⁸⁴ dit wil niet zeggen dat de waardering voor zijn werk zoveel hoger was, als altijd wordt geschreven. Zoals Van Mander al in zijn biografie van De Beuckelaer opmerkte, kon de waarde van schilderijen na het overlijden van een meester pijlsnel stijgen.¹⁸⁵ Dit zal zeker gebeurd zijn na de dood van Porcellis.

Na Van Goyens dood zien wij dit verschijnsel niet optreden, integendeel. De oorzaak daarvan is dat vanaf het einde van de jaren vijftig de snel gepenseelde 'monochrome' schilderkunst geheel uit de mode raakte – ook een Porcellis brengt dan steeds minder op. Hoe later men in de eeuw komt, hoe lager deze werken over het algemeen getaxeerd worden en hoe minder men ze ook in inventarissen tegenkomt. Dat laatste betekent niet dat monochrome schilderijen spoorloos verdwenen, maar dat zij weinig meer in de rijkere collecties zaten en minder het vermelden waard werden geacht. Het kan zelfs betekenen dat zulke werken geheel niet meer herkend werden en ze onder de anoniemen zitten. Sommige meesters van die generatie – zoals Pieter Molijn, Dirck Hals, Jan Miense Molenaer of Pieter Codde, raken dan zelfs in de vergetelheid. Deze in het tweede kwart van de 17de eeuw zo buitengewoon populaire schilders werden bijvoorbeeld door Houbraken of slechts zeer in het voorbijgaan of zelfs helemaal niet meer vermeld; ook in 18de-eeuwse veilingen komt men hun namen zelden meer tegen.

Hoewel de faam van Van Goyen nooit zo diep is gezonken,¹⁸⁶ komt hij op Houbrakens lijst van de zestig beroemdste schilders die tussen 1560 en 1660 werkzaam waren niet voor.¹⁸⁷ Dat lot deelt hij echter met vrijwel alle schilders die in de snelle en 'monochrome' techniek werkten. Op deze lijst zijn van de landschapsschilders van Van Goyens generatie slechts Cornelis van Poelenburch en Bartholomeus Breenbergh overgebleven; wel prijken natuurlijk de veel jongere schilders Paulus Potter, Herman Saftleven, Jan Both en Nicolaes Berchem op het lijstje, evenals de oudere Roelant Savery en Jan Breughel. Het canon heeft zich dus inmiddels aanzienlijk vernauwd tot

schilders die in een verfijnde trant en met heldere kleuren werkten. Slechts Porcellis' naam staat nog eenzaam als enige 'tonale' schilder op de lijst. Het is duidelijk dat 'vuile en graauw-groene koleuren' het oog niet meer konden vermaken, zoals Gerard de Lairese het uitdrukte.¹⁸⁸

Monochromie, virtuositeit en 'realisme'

Van Goyens 'monochrome' coloriet is voor de hedendaagse toeschouwer misschien wel een van de meest opvallende aspecten van zijn werk. Weliswaar werkten veel schilders van zijn generatie – ook stillevens en genreschilders – met een uiterst beperkt scala aan merendeels bruinige, gelige en groenige kleuren, maar Van Goyen heeft deze monochromie vooral in de jaren dertig en veertig in extreme mate doorgevoerd. Terzijde zij opgemerkt dat hier voor het gemak de term 'monochromie' is gebruikt, hoewel Van Goyens werk natuurlijk nooit werkelijk monochroom is en hij zijn coloriet bovendien voortdurend enigszins wijzigde.¹⁸⁹ Ongetwijfeld heeft ook dit coloriet deels te maken met een snelle, goedkope produktiewijze. Het waren aanvankelijk vooral Esaias van de Velde en Jan Porcellis die met een steeds verdergaande reductie van het kleurenscale experimenteerden, tegelijk met de introductie van een vloeiende, vlotte verfopbrenging op een zeer dunne grond.¹⁹⁰ Door het gebruik van weinig kleuren kon het tempo worden opgevoerd: men schilderde 'nat in nat' en hoefde niet met verschillende paletten te werken.¹⁹¹ Dat leverde een besparing aan arbeidskosten per schilderij op. Juist bij de produktie van een grote hoeveelheid schilderijen konden de materiaalkosten op deze wijze flink worden gedrukt; okers en andere aardkleuren waren immers het goedkoopst.¹⁹²

Zoals wij echter in het begin reeds constateerden hoefde deze snelle en goedkope produktiewijze een hoge artistieke waardering door kenners geenszins in de weg te staan. Opmerkelijk is dat Van Hoogstraeten stelde dat veel schilders deze weg kozen niet alleen om 'gewin' maar ook om 'roem' te behalen. Met deze deels door economische motieven veroorzaakte ontwikkeling moet tevens een streven om zich in artistiek opzicht te onderscheiden van de 'gemeene schilder' gelijk op zijn gegaan. Het zal in de eerste plaats een zo groot mogelijk vertoon van virtuositeit zijn geweest waarop schilders zich bij deze werkwijze toelieden en die de bewondering van de kunstkenner opwekte.

In Van Hoogstraetens beschrijving van Van Goyens schildertrant tijdens de 'wedstrijd' tussen hem, Porcellis en Knibbergen, ligt dan ook een duidelijke nadruk op de wonderbaarlijke virtuositeit waarmee Van Goyen in een vloek en een zucht een veelheid aan dingen uit het niets te voorschijn toverde. Hij vertelt hoe Van Goyen eerst zijn paneel in het geheel 'overzwadderde', hier wat lichter, daar wat donkerder, waarna hij allerlei aardigheden daarin leek te zoeken om deze vervolgens met groot gemak en veel kleine

verfstreken zichtbaar te maken. Zo kwam er een verschiet met boerenhoeven te voorschijn, doemde er een oude stadswal met waterpoort op die in het kabbelende water weerspiegelde, en zag men af en aan varende schepen en bootjes met vracht of reizigers beladen. Kortom, Van Goyens oog was erop gespitst om allerlei dingen op te merken die als het ware 'in een Chaos van verwen verborgen laegen', en dat oog stuurde trefzeker zijn hand en verstand, zodat men een volmaakt schilderij zag voor men goed en wel in de gaten had wat hij eigenlijk van plan was, zo schrijft Van Hoogstraeten.⁹³

Van Hoogstraetens nadruk op de schijnbare chaos, waaruit – als bij toeval – een veelheid aan zichtbare dingen razendsnel verschijnen en zich tot een volmaakt schilderij voegen, reflecteren de verbaasde bewondering van de tijdgenoot voor een nonchalant-virtuoze 'handeling'.⁹⁴ De werkwijze die Van Goyen ontwikkelde lijkt een manier om in te spelen op de hoge waardering die toenmalige kunstkenneren hadden voor een schijnbare achteloosheid in het bereiken van een overtuigende werkelijkheidsweergave. 'Hoe is het mogelijk dat het penseel zoveel zachtheid suggereert met zulke ruwe toetsen en zulke onaantrekkelijke kleuren, en dat men door middel van zulk een nonchalance zoveel aangenaams kan voortbrengen.' Deze woorden, uit een Frans traktaatje uit 1635, dat bestemd was voor atelierbezoekers die iets verstandigs wilden kunnen zeggen, zouden geheel op werken van Van Goyen van toepassing kunnen zijn.⁹⁵

Zowel de snelle schildertrant als de monochromie lijken dus door een schilder als Van Goyen te zijn aangegrepen om een adembenemend meesterschap te tonen in het met achteloos gemak suggereren van al het zichtbare – substantie, textuur, ruimte en atmosfeer – met in alle opzichten zeer beperkte middelen: weinig tijd, weinig en goedkoop materiaal, en een uiterst subtiel scala van slechts weinig, dicht bij elkaar liggende kleurgradaties. Toen dit succes kreeg en de bewondering van veel kunstliefhebbers opwekte, werden de uiterlijkheden – de schetsmatige penseelstreek en het monochrome coloriet – een mode die door vele anderen werd nagevolgd.

Van Goyen heeft zeker als weinig anderen de sfeer van het Hollandse waterland weten te suggereren, maar dit bereikte hij eerder ondanks, dan dankzij deze monochromie. Voor de zeestukken van Porcellis met hun vele grijzen kan men nog met reden stellen dat deze werden ontwikkeld om overtuigend een gezicht op het water bij vochtige weersomstandigheden weer te geven. Ook voor de duingezichten van Van Goyen en Molijn uit de late jaren twintig en vroege jaren dertig is een beperkt coloriet met vele gradaties van gelig-bruine kleuren zeker toepasselijk. Maar voor het Hollandse weide-, plassen- en rivierenlandschap dat Van Goyen vanaf het midden van de jaren dertig tot aan zijn dood in 1656 in zulke grote aantallen uitbeeldde, zijn bruinige en gelige tinten of fletse groenen immers alles, behalve karakteristiek. Integendeel, het meest kenmerkende aan het

Hollandse waterland zijn juist de buitengewoon krachtige kleuren, die ook inderdaad door schilders van een jongere generatie, zoals Paulus Potter, werd weergegeven.⁹⁶

Bij het kijken naar zulke werken van Van Goyen moet men zich realiseren dat in werkelijkheid de afzonderlijke kleuren alleen sterk naar elkaar toe trekken wanneer de atmosfeer zó vochtig is dat het mistig wordt. Maar als dat gebeurt, is het zicht zeer beperkt; dan kan men de weidse verren met zijn vele details aan de horizon zoals Van Goyen die weergaf allang niet meer zien. Bovendien treedt er bij zulke omstandigheden uitsluitend een vergrijzing in de tinten van het landschap op, terwijl dichtbij toch een veelheid aan kleuren aanwezig blijft. Karakteristiek aan Van Goyens landschappen is juist dat men meestal heel ver weg kijkt, waarbij aan de verre einder stads- of dorpsprofielen, torens, molens, bomen of scheepjes te onderscheiden zijn, terwijl de hemel vrijwel nooit volledig bedekt is. En juist bij zulke weersomstandigheden met een gedeeltelijk bewolkte lucht, zijn de kleuren van dit type landschap – behalve natuurlijk in de verte – in werkelijkheid zeer sterk.⁹⁷

Hoe het ook zij, bruine weiden, lichtbruin water, zachtbruine ijsvlakten en gelig-bruine steden langs de rivier of aan de horizon en bruinige wolken zijn alle volledig gekunsteld. Zoals hierboven reeds werd betoogd is het een coloriet dat in samenhang met de nieuwe produktiewijze ontstond en tegelijkertijd tot een esthetisch streven werd. Net als twee en een halve eeuw later in goede zwart-wit landschapsfotografie gebeurde, wist Van Goyen een overtuigend atmosferisch effect te bereiken door een ongelofelijke verfijning in gradaties van één tint, die, verlopend naar de einder, zo licht en dun worden dat zij de indruk van een onmetelijke verheid geven.

Dat alle vormen daar dikwijls met hun lichte kleuren en vage contouren lijken op te lossen in de wolkenlucht, komt niet doordat een zeer vochtige atmosfeer is weergegeven, maar door het feit dat deze elementen in bijna-tegenlicht zijn geplaatst. Vanaf het begin van de jaren dertig streeft Van Goyen namelijk veelvuldig het effect na van een landschap waar men – bij een achter de wolken verscholen zon – tegen het licht inkijkt dat meestal links van het midden schuin invalt (zie cat.nr. 21). In zo'n geval treedt er door het vocht in de atmosfeer een veel sterker effect van vervaging op dan wanneer het licht geheel van opzij komt, of als men met het licht meekijkt. Waarschijnlijk was Cornelis van Poelenburch de eerste die zulke effecten in zijn Italianiserende landschappen introduceerde;⁹⁸ Porcellis lijkt dit vervolgens in de tweede helft van de jaren twintig als enige in zijn watergezichten te hebben uitgeprobeerd, waarna Van Goyen dit idee verder in zijn landschappen uitwerkte. Van Goyens tegenlicht-effect is echter niet het lage over het land strijkende gelige tegenlicht dat door de Italianisanten als Jan Both en Nicolaes Berchem werd gebruikt – en waarmee ochtend of avond wordt

gesuggereerd – maar een helder tegenlicht bij een bewolkte, maar niet geheel bedekte lucht op het midden van de dag.

Juist de oneindig weidse vèrte heeft Van Goyen in zijn latere werk zo adembenemend weten uit te beelden; met slechts een wonderbaarlijk klein strookje geschilderd landschap – meestal niet meer dan enkele centimeters – weet hij de suggestie op te roepen dat men over vele kilometers vlak (water)land kijkt. Indien hij dit land op deze buitengewoon smalle strook met een meer met op de werkelijkheid gebaseerde kleurenrijkdom zou hebben weergegeven – met vele krachtige tinten in de voorgrond die overgaan in fletse grijzen in de achtergrond – dan had hij nooit de sfeer van intense, weidse kalmte kunnen bereiken die nu, ondanks dat er meestal een veelheid aan menselijke activiteiten plaats vindt, de meeste van zijn landschappen kenmerkt. Het is deze sfeer die, zoals Van de Waal terecht opmerkte, het best kan worden omschreven met de onvertaaltbare Nederlandse term ‘stemmigheid’.¹⁰⁹ Door het oog zo min mogelijk met kleuren te prikkelen, lijkt Van Goyen, vooral vanaf het midden van de jaren dertig, alles ondergeschikt te maken aan een effect van rust en stilte. En aan dit effect dragen de uiterst simpele, maar zeer geraffineerde compositieschema’s uit deze periode verder bij.

In een aantal gevallen vonden ook tijdgenoten de eenkleurigheid zo prominent dat werken van Van Goyen soms in inventarissen werden benoemd als ‘een grauwtje’, een term die ook voor de geheel eenkleurige werken van Adriaen van der Venne werd gebruikt. Bij de inventaris van Van de Capelle bijvoorbeeld, lijken ‘grauwtjes’ binnen het oeuvre van Van Goyen als een aparte categorie te worden onderkend: twee van de tien werken zijn als zodanig omschreven.¹⁰⁰ Dezelfde kwalificatie werd overigens ook gedaan bij een aantal schilderijen van Porcellis en Esaias van de Velde alsmede bij een ‘Ecce Homo’ van Rembrandt. Waarschijnlijk gaat het bij de Van Goyens om een aantal kleine, meestal late werken, waar inderdaad bijna alle kleur is uitgebannen en alles uitsluitend met vele tinten van grijs-bruin is geschilderd; het sterkste is dit het geval in een groep op papier geschilderde werken uit 1650 en 1651 (afb. 38).¹⁰¹ In andere werken, vooral de grotere en meer uitgewerkte stukken, moeten wij er echter rekening mee houden dat het aandeel van de kleur blauw sterker kan zijn geweest. Houbraken constateerde dat Van Goyens schilderijen ‘doorgaans [...] wat eenkleurig of graauw zijn: maar dus zijnze van eersten af aan niet geschildert; maar in dien tijd was ‘er een verf die men Haarlems blaauw noemde, nu buiten gebruik, om dat zij geen stant houdt, dat daar d’oorzaak van geweest is.’ Om deze opmer-



38

Jan van Goyen, Bastion aan een rivier, 1651, olieverf op papier, 25,5 x 41 cm, Museum Het Catharina Gasthuis, in bruikleen van de Rijksdienst Beeldende Kunst.

Hans Bol, Dorp aan een rivier,
olieverf op paneel, huidige
verblijfplaats onbekend.



king geheel af te doen door te stellen dat Houbraken de effecten die Van Goyens nastreefde verkeerd heeft begrepen, lijkt mij wat al te gemakkelijk.¹⁰² Houbraken was immers goed op de hoogte van de schilderpraktijken uit de voorafgaande periode. David Bomford veronderstelde dan ook dat dit Haarlems blauw wellicht een goedkope kwaliteit smalt is die inderdaad in olieverf tot grijs-geel kan verkleuren.¹⁰³

Jeugdige ambitie

Zijn meest karakteristieke stijl, met de zeer losse en snelle schildertrant waarin alle locale kleuren zijn uitgebannen, ontwikkelde Van Goyen pas nadat hij, na een lange leertijd, al bijna tien jaar als zelfstandig meester werkzaam was en naam had gemaakt met werken waarin een kleurige en gedetailleerd geschilderde figurenstoffage juist een zeer belangrijke plaats innam.

Van Goyen begon zijn leertijd al op tienjarige leeftijd¹⁰⁴ en volgde zo'n acht jaar training bij maar liefst vijf verschillende meesters.¹⁰⁵ Na een reis naar Frankrijk werkte hij al enige tijd toen hij, rond zijn twintigste, in

de leer werd gedaan bij 'den uytmuntenden, vermaerden Lantschap-schilder, Esaias vanden Velde, by den welcken hy een Jaer geweest is'. Vader en zoon Van Goyen – en Orlers die ons zo uitvoerig hierover inlicht – lijken te willen benadrukken dat zij veel over hebben gehad voor een zo gedegen mogelijke scholing. Vergelijken wij de schilderijen uit Van Goyens vroege periode, van 1620 tot 1626, met de landschappen die Van de Velde eerder ver-



40

naar Jan Brueghel, Riviergezicht,
1604, olieverf op koper,
14,5 x 20,5 cm, Rijksmuseum
Amsterdam.

41

Hessel Gerrits naar David
Vinckboons, Wintergezicht met slot
Zuilen, ets.



Jan van de Velde, *Ver* (Lente), uit de Reeks van de vier seizoenen, 1617, ets, Stedelijke Atlas, Gemeente Archief, Haarlem.

Jan van de Velde, *Aestas* (Zomer), uit de Reeks van de vier seizoenen, 1617, ets, Stedelijke Atlas, Gemeente Archief, Haarlem.



vaardigde (afb. 5 en afb. bij cat.nr. 1), dan blijkt dat Van Goyen intensief gebruik maakte van de inheemse landschappelijke motieven die Esaias zowel in schilderijen als in tekeningen en prenten dikwijls had weergegeven. Hij onderscheidde zich echter door deze motieven te combineren met een preciezere en kleuriger schildertrant en een grotere rijkdom aan levendige details, zoals hij die kende van oudere meesters: van Hans Bol (afb. 39) tot Jan Brueghel (afb. 40), David Vinckboons (afb. 41) en Hendrick Avercamp (zie afb. bij cat.nr. 1). Daarbij profileerde hij zich als een zeer bekwaam figuurschilder, die ook door andere landschapsschilders werd gevraagd figuren in te schilderen.¹⁰⁶

Van Goyens vroege landschappen voldoen, veel meer dan die van zijn leermeester, aan Karel van Manders aanbeveling om toch vooral te streven naar 'Veel verscheydenheyt, soo van verw' als wesen / [...] / Want dat brengt een groote schoonheyt ghepresen.'¹⁰⁷ Het lijkt alsof hij Van de Velde's zeer innoverende landschapstype waarin de eigen omgeving van het Hollandse land met vlotte penseelstreek wordt weergegeven, wilde verbinden met deze eis tot 'varietas' (Van Manders 'verscheydenheyt'),¹⁰⁸ een begrip dat wat betreft het landschap tot dan toe toch vooral zal zijn verbonden met het beeld van grillige berggezichten en boslandschappen van de 16de-eeuwse Vlaamse landschapsschilders.

Misschien vond de jonge Van Goyen een rechtvaardiging voor zijn stijl in een beroemd voorbeeld uit de klassieke oudheid en wilde hij zich meten met de antieke schilder Ludius, die Van Mander, in zijn uiteenzetting over 'verscheydenheyt in landschappen', immers uitvoerig als het grote voorbeeld aanhaalde.¹⁰⁹ Behalve als exemplum van iemand die zijn schilderijen door middel van een grote variëteit aan motieven wist te verrijken, kon de beschrijving van Ludius' werk bovendien geheel worden gelezen als de verbeelding van een eigen, direct beleefde omgeving. Soms lijkt het zelfs of

Jan van de Velde, *Autumnus* (Herfst), uit de Reeks van de vier seizoenen, 1617, ets, Stedelijke Atlas, Gemeente Archief, Haarlem.

Jan van de Velde, *Hyems* (Winter), uit de Reeks van de vier seizoenen, 1617, ets, Stedelijke Atlas, Gemeente Archief, Haarlem.

Ludius gespecialiseerd was in Hollandse landschappen, bijvoorbeeld waar Van Mander aanhaalt dat een schilderij van een moerassig laagland met boerenhoeven en glibberige modderwegen door Ludius' tijdgenoten als diens beste werk werd gezien.¹¹⁰ Misschien vormde dit wel een stimulans en rechtvaardiging voor het vermijden van 'uutheemse pronck' (om woorden van de dichter Spiegel te gebruiken).¹¹¹

Wij zullen nooit weten of de jonge Van Goyen bewust dit antieke voorbeeld wilde emuleren en Ludius' stijl op zijn manier wilde doen 'herleven'.¹¹² Het lijkt echter niet onwaarschijnlijk dat het verhaal over Ludius, 'den eersten Inventeur, die opbracht te schilderen Landtschappen ...', wiens voorbeeld natuurlijk ook in het algemeen het zelfrespect kon ondersteunen van alle schilders die in deze tijd zich in landschap specialiseerden, gemeengoed was in het atelier van een vermaard landschapsschilder als Esaias van de Velde.¹¹³



46

Esaias van de Velde,
Winterlandschap, 1615, olieverf op
paneel, 28 x 46 cm, Museum der
bildenden Künste, Leipzig.

Hoewel Van Goyens vroege schilderijen onmiskenbaar een eigen, herkenbaar type landschappen vertegenwoordigden en ook als zodanig zullen zijn ervaren door tijdgenoten, is geen van de motieven die de hij gebruikte geheel nieuw. Niet alleen in het werk van Esaias van de Velde (en in dat van de bovengenoemde oudere generatie landschapsschilders) zijn veel landschappelijke motieven, menselijke typen en bedrijvigheden terug te vinden, ook blijkt het motievenrepertoire van de vele prentreeksen van Claes Jansz. Visscher en Jan van de Velde II zeer bepalend voor hem te zijn geweest (afb. 42, 43, 44 en 45). Van Goyen selecteerde zijn motieven zodanig dat zijn schilderijen de kijker de gelegenheid gaven de blik te laten dwalen over een veelheid aan levendige (stereo)typen – boeren, jagers, stedelingen, soldaten – die huns weegs gaan in een vreedzaam plattelandsdorp aan de rand van duin en waterland, plaatsen die in de voorstellingswereld van de welgestelde stedeling als ‘plaisant’ zullen zijn beschouwd.¹¹⁴

Als jonge schilder die een naam voor zichzelf moest vestigen, kiest Van Goyen een weg die niet al te veel risico's bood omdat hij zich hield aan motieven die al vertrouwd waren. Dit geldt niet alleen voor de dorpsgezichten, maar ook voor de ‘wintertjes’,¹¹⁵ waarin hij aanvankelijk de stijlen van twee populaire meesters, Esaias van de Velde en Hendrick Avercamp, als het ware kruiste. Dikwijls herinneren niet alleen compositie-motieven als een kasteel op het middenplan, een kale boom als repoussoir, maar ook een groot aantal vrolijke stoffage-details aan de Vlaamse traditie waar het werk van Avercamp direct op aansloot (zie afb. bij cat.nr. 1). Net als in zijn andere schilderijen combineerde Van Goyen zulke motieven met elementen die hij van Esaias had geleerd, zoals een lager gezichtspunt en een strakkere organisatie van de figuurgroepen langs compositielijnen die de diepte in lopen. De sfeer van winterse kaalheid en kilheid die Esaias dikwijls nastreefde in zijn sobere, winterlandscapjes (afb. 46), sprak van Goyen niet aan. Het ging hem vooral om een grote ‘verscheydenheyt’ en een trots vertoon van zijn capaciteiten als figuurschilder, elementen waarmee hij, als ware hij een Hollandse Ludius, de aandacht van de kunstliefhebber probeerde te trekken. Gezien Huygens opmerking moet hem dat ook zeker zijn gelukt.

Een koerswijziging

De overgang naar een ander type schilderijen vond tamelijk abrupt plaats. In 1627 durfde Van Goyen vrijwel van de ene op de andere dag zijn terrein te verleggen, wellicht om de groeiende concurrentie het hoofd te bieden.¹¹⁶ Van nu af aan ging hij zijn kunnen niet meer ten toon spreiden door middel van een zorgvuldig doorwerkte rijkdom aan motieven en details, maar juist door een nonchalant gemak in het suggereren van een omgeving die veel directer was gebaseerd op in tekeningen vastgelegde natuurstudies. Het waren in het bijzonder de binnenduinen met wat dorre begroeiing en hier en daar wat boerenhoeven of een pleisterplaats, die nu het voornaamste thema werden. Het betreft de verbeelding van een type landschap zoals men dat tussen Den Haag, Leiden en Haarlem kon aantreffen en dat de bewoners van deze steden ongetwijfeld zeer vertrouwd was.

Waarschijnlijk waren het Pieter van Santvoort (afb. 7) en Pieter Molijn (afb. 8) die kort tevoren dit nieuwe type – dat voortbouwde op landschapsmotieven die Esaias van de Velde al tien jaar eerder had weergegeven (afb. 47) – introduceerden.¹¹⁷ Van Goyen moet onmiddellijk de mogelijkheden ervan hebben onderkend. Misschien begon hij deze onopgesmukte duinlandscapjes in eerste instantie te maken in wedijver met Molijn (die hij vast uit zijn Haarlemse leertijd zal hebben gekend), en bleken zijn experimenten met dit type zeer succesvol. Ook de jonge Salomon van Ruysdael stortte zich direct op deze thematiek (afb. 9), terwijl Van Goyens Leidse leeftijdgenoot en concurrent Pieter de Neyn,¹¹⁸ eveneens in 1627 volgde. Al deze schilders bieden tegen elkaar op in een zo groot mogelijke simplificatie van compositie en coloriet.¹¹⁹ Zoals hierboven uitvoerig werd uiteengezet, lijken economische beweegredenen en artistieke strevingen, althans bij Van Goyen en enkele van zijn meest getalenteerde collegae, op dit moment perfect samen te gaan.

Voor de boerderijen, met hun onregelmatige, soms zelfs grillige vormen, zorgen ervoor dat zelfs in deze sobere omgeving nog een zekere mate van ‘varietas’ gehandhaafd blijft. Deze boerenhoeven zijn armoedig, maar voor 17de-eeuwse begrippen waarschijnlijk niet onrustbarend verval- len,¹²⁰ en te zamen met de keutelende of zich rustig voortbewegende land- lieden, representeerden deze motieven voor de stedeling waarschijnlijk een

geruststellend beeld van het eenvoudige leven op het platteland, waar men vrij is van begeerte en hoogmoed, en waar natuurlijke levensbehoeften volstaan.¹²¹ Gezien de grote produktie aan duinlandschappen moet het duin als specifiek landschappelijk motief bij de kopers zeer zijn aangeslagen. In een tijd dat het verbeelden van de natuur ook als een lof op Gods schepping is gezien,¹²² is het zeer wel mogelijk dat voor de Hollander juist het beeld van duinen, die immers het land beschermen tegen de zee, Gods goedheid zeer direct roonde: 'Des Heren goedheid blijkt aan elken duin zijn top', luidt een bekende uitspraak van Constantijn Huygens. Daarnaast zal ook het feit dat de duinen voor de burgers uit Haarlem, Leiden en Den Haag ook toen al als een belangrijk doel voor ontspannende wandelingen of amusante uitstapjes werden beschouwd, eveneens aan de populariteit van dit genre hebben bijgedragen.¹²³

In deze werken wordt de betrokkenheid van de beschouwer bij de uitgebeelde omgeving vergroot door het veranderde gezichtspunt. In Van Goyens vroege schilderijen keken wij, zoals in het werk van Esaias, enigszins van bovenaf op het landschap en de figuren. Dan worden de figuren, verspreid over alle plans, van voor- tot achtergrond, onder de horizon uitgebeeld. Vanaf 1627 begon Van Goyen echter landschappen te schilderen waarbij de toeschouwer een aanzienlijk lager standpunt inneemt. De ooghoogte van de toeschouwer, aangegeven door de horizon, ligt nu op dezelfde, of vrijwel dezelfde hoogte als van de figuren in het beeld. De toeschouwer staat als het ware op hetzelfde niveau en kijkt recht tegen ze aan of zelfs tegen ze op

indien zij op een verhoging in het landschap of op een wagen zijn geplaatst en dus boven de horizon uitsteken (cat.nr. 11 en 12).¹²⁴ De suggestie dat wij een 'naar het leven' weergegeven landschap zien, is daardoor veel groter.¹²⁵ Soms wordt ons zicht beperkt doordat wij tegen een oplopend duin aankijken en kunnen wij de einder niet zien; dan ontwaren wij op de achtergrond slechts de top van een boerderij, de kruinen van bomen of de hoofden van figuurtjes die er boven uit steken, een effect dat typerend is voor een wandeling in de duinen. Zo worden de grenzen tussen onze wereld en de wereld van het schilderij zoveel mogelijk geslecht en wordt gesuggereerd dat men zo het landschap in kan lopen.

In tekeningen had Van Goyen in de voorafgaande jaren al vaak dit lage standpunt weergegeven (zie afb. bij cat.nr. 4), maar vanaf dit moment gaat hij ook in schilderijen deze methode gebruiken om een veel directer effect van confrontatie met de de gesuggereerde omgeving te creëren. Overigens was de schilder bij dit lage standpunt genoodzaakt zijn figurenstoffage, zeker op de voorgrond, drastisch te reduceren. Doordat de toeschouwer en de figuren in het schilderij eenzelfde ooghoogte hebben, moeten figuren vlak vooraan geheel verdwijnen, omdat deze anders een aanzienlijk deel van het landschap afdekken en veel te dominant worden. Zij worden nu veel dieper in het landschap geplaatst. Naast de eliminatie van de figuren op de voorgrond is een ingrijpende reductie van het aantal figuren op daarop volgende plans eveneens noodzakelijk, omdat ze elkaar anders voornamelijk zouden overlappen. Bovendien zou daarbij een saaie isoceph-

47

Esaias van de Velde, *Weg door de duinen*, ca. 1614, ets, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.





48

Jan van Goyen, *Weg door de duinen met herberg*, 1627, olieverf op paneel, 34,5 x 53,5 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.

lie (alle hoofden op dezelfde hoogte) optreden. Om dat laatste te voorkomen wordt het kleinere aantal overblijvende figuren bij voorkeur op verschillende niveaus geplaatst: onder de horizon door ze zittend weer te geven, boven de horizon door ze op een heuveltje of op een wagen neer te zetten.

Het gevoel dat men het landschap kan binnenlopen, alsof men een van de wandelaars is die zich over de duinweg begeeft, wordt nu bovendien versterkt door krachtige 'perspectieflijnen' in de landwegen, bebouwing en begroeiing, die een beweging naar de verre horizon benadrukken. Hierdoor ontstaan in het beeldvlak sterke diagonale lijnen die vooral zijn bedoeld om een ruimtelijke stuwung te bereiken; zo wordt niet alleen het oog de diepte in gevoerd, maar ook de suggestie gewekt dat de ruimte naar voren toe het schilderij uitloopt om zich als het ware in onze eigen ruimte voort te zetten. De boerderijen, bomen en andere motieven die eerst als evenwijdige coulissen achterelkaar geplaatst waren, worden nu dus aaneen geschakeld doordat zij langs deze dieptelijnen zijn geplaatst en deze mede vormen.

Niet alleen het lage standpunt, de sterke ruimtelijke beweging, en de reductie van de motieven versterken de nadruk op het 'naar het leven' effect van deze schilderijen. Ook de wijze waarop het landschap wordt belicht doet hierin mee. Was in de vroege werken het contrast tussen de donkere strook op de voorgrond en het lichtere middenplan geheel artificieel en slechts een schematisch ruimte scheppend middel, nu wordt een natuurlijke oorzaak aangeduid en krijgt deze een geloofwaardig en vanzelfsprekend karakter: het is een krachtige baan zonlicht die schuin van opzij over het middenplan strijkt, waardoor de elementen die zich daar bevinden sterk oplichten tegen donkerder partijen eromheen. Deze bundel zonnestralen wordt tevens gerechtvaardigd door een zware wolkenhemel met enkele opentrekkende gaten erin. De conventionele donkere strook op de voorgrond houdt dus deels de traditionele functie van een 'coulisse' die de ruimte op de voorgrond markeert, maar is nu tevens een schaduwwijke hindernis geworden die het oog van de toeschouwer moet nemen om in zijn verbeelding 'met enkele stappen' in het zonlicht te komen. Al deze veranderingen lijken er op gericht de toeschouwer het voorgestelde niet zozeer te laten 'lezen', als wel hem uit te nodigen er aan deel te hebben en het te beleven (afb. 48).

Een voortdurende bron van nieuwe landschapstypen

Van Goyens produktie van duinlandschappen beleefde een hoogtepunt in de jaren 1631-1633, daarna vermindert het aantal snel. Molijn en vele navolgers van Van Goyen zetten dit landschapstype nog veel langer voort, maar voor Van Goyen was het kennelijk niet interessant meer. Waarschijnlijk werd het genre steeds minder lucratief, nu zijn eigen duingezichten in groten getale op de markt waren en deze bovendien overspoeld werd met talloze 'duintjes' van navolgers die ook een graantje van deze mode wilden meepikken. Zelf stapte hij op nieuwe thema's over, waaronder vooral het riviergezicht een steeds grotere plaats ging innemen, en later vooral het open water bevaren door passagierskagen en vissers.

Op deze plaats zal niet Van Goyens immens rijke schilderijenproduktie vanaf de jaren dertig tot aan zijn dood uitvoerig worden besproken; dat is al dikwijls uitstekend gedaan.¹²⁶ Hier zij er slechts op gewezen dat Van Goyen steeds weer nieuwe typen ontwikkelde en aan zijn repertoire toevoegde. Hij blijft steeds innoveren om op die wijze de belangstelling van de koper voor zijn werken te behouden daarmee blijkt hij tegelijkertijd een bron van nieuwe typen te introduceren die onmiddellijk door vele navolgers gretig worden opgepakt.¹²⁷ De thema's die hij op een bepaald moment opneemt om ze op grote schaal te gaan produceren had hij meestal al eens eerder uitgeprobeerd. De afzonderlijke motieven zijn vrijwel altijd terug te voeren op de prentseries uit een eerdere periode of in de schilderijen van vooral Van de Velde, Porcellis of andere schilders van een vorige generatie.

Naast en na de duintjes ontwikkelde Van Goyen allereerst vooral de reeds genoemde riviergezichten, waarin de rivier, in samenspel met de daarin weerspiegelende wolkenlucht, de dominerende plaats krijgt. Dit type, waarmee hij in 1628 begon en dat aanvankelijk met de wat zandige oevers en eenvoudige boerenhoeven het karakter van het landschap rond de Oude Rijn tussen Leiden en Katwijk lijkt te reflecteren, perfectioneerde Van Goyen steeds verder in de loop van de jaren dertig (afb. 49). Daarbij werden het 'monochrome' coloriet en de snelle schildertrant, die vooral in samenhang met het duinlandschap waren ontwikkeld, nu ook op dit genre toegepast. Dit type vulde hij vanaf 1634 aan met een nieuwe variant, waarin de rivieren worden omzoomd door kastelen, stadswallen, of andere opvallende architectuur (cat.nr. 32). In de tweede helft van de jaren dertig ging hij deze steeds vaker schilderen en in de jaren veertig neemt de hoeveelheid toe.¹²⁸

49

Jan van Goyen, Riviergezicht, 1636,
olieverf op paneel, 39 x 60 cm,
Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, München.



In de eerste helft van de jaren dertig verschijnt tevens het strandgezicht – dikwijls met de toren van Scheveningen (zie verder cat.nr. 51) of Egmond – dat hij tien jaar eerder al een enkele maal aarzelend had uitgeprobeerd.^[129] Vooral in het begin van de jaren veertig vervaardigde hij talrijke stranden, waarna dit thema plotseling sterk afneemt.

Het gezicht op open water ging Van Goyen, voorzover voor ons is na te gaan, vanaf 1636 schilderen (zie cat.nr. 38 en 39). Dit type, ooit het specialisme van de circa vijftien jaar oudere Jan Porcellis die hij persoonlijk gekend heeft,^[130] nam hij enige jaren nadat deze in 1632 was overleden op. Het heeft er alle schijn van dat Van Goyen hier een 'gat in de markt' zag, te meer daar Porcellis' werken hoge prijzen gingen opbrengen. Van Goyens vroegste stukken in dit genre zijn dan ook onmiskenbaar sterk verwant aan die van de oudere meester. Hoewel het werk van Porcellis hem aanvankelijk zeer gestimuleerd zal hebben, ontwikkelde Van Goyen in het bijzonder in zijn wijde, stille watergezichten een zeer eigen type (zie cat.nr. 38). Met een

adembenemende beheersing en met uiterst geringe middelen wist hij een ongelooflijke weidsheid en intense rust en vredigheid te suggereren. Slechts door het zeer subtiële verloop van tinten in water en wolken, en door de geraffineerde en trefzekere plaatsing van de schepen in de ruimte, wordt dit effect bereikt; daarbij mogen wij de perfectie in tekening van de schepen en de vele figuurtjes die deze bevolken niet over het hoofd zien. In de laatste jaren van zijn lange carrière moet hij juist met deze werken groot succes hebben gehad, want zijn late produktie bestaat voor een zeer groot deel uit zulke stille wateren. Zowel hijzelf als zijn cliëntèle zal hebben geweten dat hij in dit genre een kwaliteit kon leveren waarin niemand hem evenaarde.^[131]

Van Goyens panoramische vergezichten beleefden een kortere bloeiperiode: nadat hij dit genre, waarschijnlijk geïnspireerd door werken van Hercules Seghers, was begonnen met gezichten op Arnhem (afb. 50) en Rhenen vanaf de landzijde (cat.nr. 19), ging hij vervolgens ook Den Haag op deze wijze schilderen (cat.nr. 48). Vanaf 1639 tot 1647 zien we daarnaast panorama's vervaardigde niet de stad in de verte, maar het wijde vergezicht zelf de hoofrolspeler is (cat.nr. 35). Na 1647 hield hij, voorzover wij weten, abrupt op met deze grote panorama's. Met het schilderen van zijn vele gezichten op steden als Dordrecht, Nijmegen, Rhenen, Arnhem gezien vanaf het water, begon Van Goyen aarzelend in de jaren dertig. In feite combineerde Van Goyen in deze schilderijen de oudere traditie van het geschilderde stadsprofiel – men denke vooral aan Hendrick Vroom – met het door hem zelf ontwikkelde riviergezicht (in de gevallen van Nijmegen (cat.nr. 56), Rhenen en Arnhem), of met het wijde watergezicht (Dordrecht (afb. 52)). Sinds het einde van de jaren dertig kreeg hij kennelijk groot succes met deze stukken; vanaf die tijd – met een absoluut hoogtepunt tussen 1641 en 1648 – zou hij tot aan zijn dood vele gezichten op steden vervaardigen, sommige van zeer groot formaat.^[132] Een opvallend verschijnsel is dat Van Goyen in bepaalde jaren een bepaalde stad in grote oplage maakte: zo zijn bijvoorbeeld 1644 en 1647 topjaren voor Dordrecht (uit die jaren kennen wij nog resp. zes en vijf stuks) en 1646 voor Nijmegen (zes). Door de rijke stoffage met pontveren, vissers en kagen met passagiers, door wijziging van de afstand en verplaatsing van de gezichtshoek, en door een voortdurend enigszins te schuiven met de architecturale elementen, wist hij steeds voor een grote variatie zorg te dragen.^[133]

50

Jan van Goyen, Gezicht op Arnhem,
1633, olieverf op paneel, verblijf-
plaats onbekend.



Het ijsgezicht tenslotte is het enige genre dat Van Goyen gedurende zijn hele leven bleef schilderen, zij het dat het een eerste hoogtepunt beleefde tussen het begin van zijn loopbaan tot en met 1627 – waarna hij het ruim een decennium lang slechts incidenteel schilderde (cat.nr. 20) – om weer op te bloeien in de eerste helft van de jaren veertig (cat.nr. 36); vervolgens liep het aantal af, hoewel hij het tot het eind toe er zo nu en dan één bleef maken.¹³⁴

In het algemeen kan worden gezegd dat, zoals reeds bij de 'duintjes' werd opgemerkt, Van Goyen in de jaren dertig bij voorkeur met krachtige 'perspectieflijnen' werkt die het oog de diepte in zuigen, terwijl hij in dezelfde tijd steeds vaker met de eerder besproken tegenlicht-effecten gaat experimenteren. Net als in de duingezichten ligt in deze periode de ooghoogte van de toeschouwer merendeels op dezelfde lijn als van de (staande) figuren in het beeld. De voorgrond wordt grotendeels leeg gelaten en de figuren zijn meestal vrij diep in de ruimte geplaatst. Op deze wijze wordt bijvoorbeeld bij het riviergezicht, de suggestie gewekt dat men zelf, soms heel laag in een roeiboortje, soms wat hoger, staand op het dek van een kaag, langs de oevers over het water glijdt en ver over het gladde water naar de einder kijkt.

In de jaren veertig gaat hij meer spelen met verschillende, en veel complexere, compositorische middelen. De dominantie van de 'perspectieflijnen' (en dus van de diagonalen) vermindert aanzienlijk en zij worden dikwijls doorsneden door elementen die weer evenwijdig aan het beeldvlak worden geplaatst. Ook wordt de ooghoogte van de toeschouwer meer gevarieerd, en kiest Van Goyen dikwijls weer voor een hoger standpunt; men lijkt dan bijvoorbeeld op een hoge wal (in riviergezichten), of op een laag duin (in strandgezichten) te staan. Door dit wat hogere standpunt wordt een uitvoerige voorgrondstoffage weer mogelijk: op de rivier- en watergezichten dikwijls een bootje met vissers, of zelfs landtongen met koeien, op de strandgezichten bijvoorbeeld een duintje met figuren. Ook kunnen daardoor weer meer figuren op de verschillende achterliggende plans worden geplaatst; vooral bij de ijsgezichten en stranden leeft Van Goyen zich weer volop uit in het verbeelden van allerlei menselijke activiteiten.

Het is bij Van Goyen bijna altijd bladstil weer, zodat in de rivier- en watergezichten het vrijwel rimpelloze wateroppervlak de wolken, oevers en boten reflecteert. De wolkenlucht is soms wat dreigend en slechts bij uitzondering staat er een flinke wind. Alleen in een kleine groep schilderijen verbeeldde hij specifieke slecht-weer typen met regen, storm of bliksem.¹³⁵

De voor zeer veel werk van Van Goyen zo karakteristieke situatie van een lome rust en stilte, bereikte een hoogtepunt in zijn weidse watervlakten van de jaren vijftig (cat.nrs. 46, 50, 53 en 55): de wind is weggefallen op een zomerse dag en de vissersbootjes, jachten, of met passagiers volgela-

den veerkagen lijken zacht te deinen op het vlakke water. Deze beelden hebben een sfeer die ook wordt opgeroepen in een mooi gedicht van de predikant Jodocus van Lodensteyn (geschreven tussen 1650 en 1653), een sfeer die hem aanleiding geeft tot religieuze bespiegelingen, maar niet nadat hij eerst een prachtige beschrijving heeft gegeven van de deze, voor elke reiziger in die tijd zo vertrouwde, ervaring:¹³⁶

Zag iemand stiller weder?

De vlaggens hangen neder,

Het zeil en doet geen boet,

En al den voortgang komt ons van den tragen vloed.

In het voorgaande is vooral de nadruk gelegd op Jan van Goyen als een 'homo economicus', een schilder die, op economisch efficiënte wijze producerend, zijn hele leven een positie als marktleider wist te handhaven. Op een kunstmarkt waar de concurrentie enorm moet zijn geweest, bereikte hij dat enerzijds door het ontwikkelen en hanteren van een immer als 'Van Goyen' herkenbare stijl, en anderzijds door voortdurende innovaties in landschapstypen, waarmee hij binnen die stijl zijn repertoire voortdurend uitbreidde en vernieuwde. Vele anderen volgden hem vervolgens na in deze landschapstypen die dan weer tot specialismen werden bij schilders van het tweede garnituur.¹³⁷

Tot slot dient echter te worden gezegd dat Van Goyen met grote gedrevenheid en intense liefde dit land moet hebben bekeken en uitgebeeld. Aan de eerste voorwaarde die Samuel van Hoogstraten aan een goed schilder stelt, 'dat hy [...] in de aerdicheden der bevallijke natuur uit te beelden verliest is',¹³⁸ lijkt Van Goyen meer dan te hebben voldaan. Wij kunnen slechts beamen wat Willem Martin in zijn onvolprezen handboek uit de jaren dertig schreef: 'Maar bovenal is Van Goyen de begenadigde schilder van den Hollandschen wolkenhemel overdag en van wat ons in de weteringen en rivieren landschappelijk dierbaar is'.¹³⁹ Wij zouden daar nu aan toe voegen, dat het beeld van alles wat ons nog altijd aan het Hollandse landschap dierbaar is, voor een groot deel gevormd is door de schilderijen van Van Goyen. Dat zijn werk zó'n verstrekkend effect zou hebben en vele eeuwen later nog ons beeld bepaalt van wat zo adembenemd mooi kan zijn aan het Hollandse landschap, heeft Van Goyen in zijn wildste dromen niet kunnen voorzien.

- 1] De geciteerde vertaling van Huygens autobiografische aantekeningen is van A.H. Kan: Kan 1971, p. 73.
- 2] Ibidem.
- 3] Aan het stadhoudelijk hof was met name Van Poelenburch zeer geliefd (en in mindere mate ook Van Uytenbroeck); Van Goyen is in het geheel niet in de collecties van Frederik Hendrik en Amalia vertegenwoordigd. Huygens' kennerschap heeft, wat dit betreft, kennelijk geen invloed daarop gehad. Zie Drossaers en Scheurleer 1976.
- 4] Zie Kan 1971, p. 72.
- 5] In Huygens' representatieve portret door Thomas de Keyser uit 1627 (Londen, National Gallery) zien wij zelfs op de schoorsteenmantel nog net de hoek van een schilderij dat wel een Porcellis moet zijn; Huygens lijkt zichzelf dus met een 'progressief' schilderij te presenteren.
- 6] Onder andere Van de Waal 1941, p. 49 en Beck 1973, dl. 2, p. 16 en 19, en door hem diverse malen herhaald (cat. Londen 1977, p. 11, cat. Amsterdam 1981, p. 11 en cat. Londen 1996, z.p.).
- 7] Zie Van de Waal 1941, p. 52.
- 8] Zie over Orlers en de 'canonvorming' in stadsbeschrijvingen, Sluijter 1993, pp. 11-14.
- 9] Orlers 1641, p. 352.
- 10] Zie Vogeljaar, pp. 10-21.
- 11] Zie Gifford, pp. 70-79.
- 12] Zie Van Hoogstraeten 1678, p. 237.
- 13] Zie Floerke 1905, pp. 19-20. Met een voorschot van 30 gulden en vervolgens 15 gulden per week, moest hij met hulp van een leerling gedurende twintig weken twee schilderijen per week maken, waarvan de winst, na aftrek van 40 gulden voor pigmenten en 160 gulden voor panelen en lijsten, gelijkelijk verdeeld werd.
- 14] Zie Montias 1987, verder uitgewerkt - vooral wat betreft de snelle, 'monochrome' schildertrant - in Montias 1990a. Zie over de explosieve groei van het aantal schilders in deze periode: De Vries 1991, pp. 256-265.
- 15] Zie voor het begrip 'net', of 'netticheyt', dat al door Karel van Mander werd gebruikt voor schilders als Jan van Eyck en Lucas van Leyden: Sluijter 1993, pp. 56-65. Van Goyens techniek valt mijns inziens onder wat Philips Angel een 'los, wacker en soetvloeyend penceel' noemt; zie Angel 1642, p. 56. Dit moet beslist niet worden verward met de 'rouwe' manier waarover Van Mander in verband met Ticiaan spreekt en die door Rembrandt in zijn latere werk werd nagestreefd.
- 16] Het is dus beslist niet zo dat gedurende de periode van ca. 1620-1640 alle schilders van deze generatie lossier, sneller en 'monochromer' schilderden en dat tegen 1650 alle schilders van een volgende generatie weer fijner gingen werken, zoals meestal wordt gesuggereerd; zie Montias 1990a, p. 5.
- 17] Zie Sluijter 1988, pp. 36-37.
- 18] Zie over de economische marktprincipes van 'product differentiation', 'imitation', en 'process and product innovation' vooral Montias 1990a, pp. 50-52, De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 452-454 en Bok, pp. 116-118.
- 19] De indeling van de fotodocumentatie op het RKD, waar in een aantal gevallen de 'school' van een bepaalde schilder bijeen staat, reflecteert heel aardig het feit dat juist deze schilders als 'marktleiders' kunnen worden gezien: Van Goyen, Van Poelenburch, Rembrandt, Dou, Ruisdael, Wouwerman. Daarvan is, na de 'Rembrandt-school', de 'Van Goyen-school' verreweg het meest omvangrijk.
- 20] Zie bijvoorbeeld Beck 1972, dl. 1 [Einführung], p. 16 en 19, en Beck 1996, z.pag.
- 21] Zie pp. 8-9; voor de documenten zie Beck 1972, dl. 1 [Einführung], pp. 29-36.
- 22] Zie voor oplopende schulden vanaf de jaren veertig de biografische gegevens, pp. 8-9.
- 23] Zie over het pleidooi van de schilder in dit gedicht uit Cats' *Trouwingh* (1632), dat door Philips Angel volledig werd geciteerd (Angel 1642, pp. 27-30): Sluijter 1993, pp. 24-26.
- 24] Zie Miedema 1981, pp. 232 en 246-253, doc. nr. A120 en 280-281, doc. nr. A130a. Deze in meerdere opzichten interessante documenten werden aangehaald en geanalyseerd door De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 485-486.
- 25] Zie over deze kunsthandelaars: Montias 1988, pp. 246-253.
- 26] Zie de gemiddelden van de taxatie-prijzen van de schilderijenvoorraad van de kunsthandelaars Balkeneynde (4,1 gld.; 3,3 gld. voor de schilderijen zonder naam) en Blacuw (5,5 gld.; 3,9 gld. voor schilderijen zonder naam) in Montias 1988, p. 250.
- 27] Uit de onderzoeken van Montias (Montias 1982, p. 227) en Fock (Fock 1990, p. 5), blijkt steeds dat in de loop van de eerste helft van de eeuw in boedelinventarissen het aantal schilderijen waar een naam van een schilder bij genoemd wordt - dus waarvan de maker gekend of herkend wordt - enorm stijgt, met een hoogtepunt in de jaren zestig (Delft 15,4 %, Leiden 42,4 %; het grote verschil wordt veroorzaakt door het feit dat het bij de Leidse inventarissen een selectie van interessante, meest welgestelde, inventarissen betreft; daarin is het aantal toegeschreven werken vrijwel altijd groter dan in eenvoudige inventarissen). Na 1670 daalt het aantal toeschrijvingen weer.
- 28] Onderzocht zijn de boedelinventarissen tussen ca. 1630 en 1670 (dus met schilderijen die in de decennia daarvoor bijeen werden gebracht), gepubliceerd in Bredius' *Künstlerinventare*, de inventarissen verzameld in de *Provenance Index, Inventory Contents* (van The Getty Art History Information Program CD Series; aanwezig op het RKD), waarin Haarlemse, Amsterdamse en Utrechtse inventarissen zijn te vinden die verzameld werden door resp. P. Biesboer, M. Montias, en M.J. Bok. Van Pieter Biesboers Haarlemse inventarissen zijn tot nu toe ca. 500 in de *Provenance Index* te vinden; de overige 2600 volgen op de tweede CD. Hij was echter zo vriendelijk mij op de hoogte te stellen van de daarin gevonden schilderijen van Van Goyen. Voorts werden door C. Willemijn Fock verzamelde Leidse inventarissen geraadpleegd (het betreft de 120 inventarissen die de basis vormden voor Fock 1990; voorzover het bewoners aan het Rapenburg betreft, zijn deze gepubliceerd in Lunsingh Scheurleer e.a. 1986-1992) en nog enkele elders gepubliceerde inventarissen. Mijn dank aan Pieter Biesboer en Willemijn Fock voor het beschikbaar stellen van hun materiaal.
- 29] Het bestand aan Leidse inventarissen van C.W. Fock betreft bijvoorbeeld een selectieve steekproef van 12 inventarissen per decennium die door hun inhoud aan schilderijen interessant zijn; de Delftse van Montias en de Haarlemse van Biesboer betreffen alle inventarissen die in de Delftse, resp. Haarlemse notariële archieven (en weeskamerarchieven) werden gevonden. Bij de Amsterdamse van Montias gaat het om een willekeurige steekproef.
- 30] In Focks inventarissen-selectie bevonden zich in totaal 79 Van Goyens; op de tweede plaats komt Dou met 48 werken (en 13 kopieën), maar het feit dat 27 daarvan zich in één verzameling bevonden (Joan de Bijle), werkt enigszins vertekenend. Op de derde plaats volgt Pieter Molijn met 45 schilderijen; zie Fock 1990, pp. 12-14.
- 31] De tweede niet-Delftenaar, De Momper, volgt op grote afstand op de 17de plaats, zie Montias 1980, pp. 256-257.
- 32] Zie Montias 1991, pp. 364-367. In de periode 1650-1679 staat Van Goyen met Lievens ex aequo op de vijfde plaats (22 werken in 13 inventarissen). In de periode ervoor (1620-1649) op de 20ste plaats (ex aequo met nog drie anderen). Voegt men beide bij elkaar dan komt Van Goyen op de zevende plaats, na Jan Miense Molenaer, Rembrandt, De Momper (maar hieronder zullen niet alleen werken van Joos maar ook van Frans de Momper zitten), Roelant Savery, Jan Porcellis en Gillis d'Hondecoeter (waarbij bij Savery zowel als d'Hondecoeter ook anderen van deze familie kunnen schuil gaan). Wat betreft de laatste vier verschillen de aantallen maar weinig: tussen de 36 (Momper, Porcellis en d'Hondecoeter) en 31 (Van Goyen). Een paar inventarissen meer kunnen de hele zaak dus makkelijk doen verschuiven; deze groep schilders lijkt echter wel een duidelijke top te vormen.
- 33] Dit is een voorlopige schatting van Pieter Biesboer. De eerste en tweede zijn Pieter Claesz. en de Heda's, terwijl het werk van Molijn het aantal Van Goyens niet veel zal ontlopen.

- 34] Zie Chong 1987, pp. 117-118.
- 35] In Leiden is zijn werk van alle meesters verreweg het meest gespreid; in Focks selectie treffen wij 97 schilderijen in 34 inventarissen aan; zie Fock 1990, p. 12; dit in grote tegenstelling tot Dou: 61 werken in 12 inventarissen. Ook in Amsterdam zien wij bijvoorbeeld bij Montias 31 werken van Van Goyen in 18 inventarissen, tegen bijvoorbeeld Rembrandt 41 in 14 en Lievens zelfs met 22 in 5 inventarissen; zie Montias 1991, pp. 364-367.
- 36] Inventaris 1668 (Fock nr. 83). Voorts o.a. 10 x Van der Claeuw, 8 x Molijn, 5 x Berchem en 4 x Lelyenberch.
- 37] Inventaris 1667 (Fock nr. 81); van de totaal 237 schilderijen bevonden zich op de voorkamer alleen al 64 schilderijen! Voorts o.a. 18 x Brekelenkam, 6 x Van Uytenbroeck, 5 x Steen, Isaac van Swanenburch, en Lelyenbergh, 4 x Teniers, etc.
- 38] Inventaris 1665 (Fock nr. 75); onder de in totaal 163 schilderijen bevonden zich voorts o.a. 9 x 'Fabritius', 4 x Porcellis, 3 x Molijn en Rembrandt, etc.
- 39] Inventaris 1656 (Fock nr. 68; zie ook Lunsingh Scheurleer e.a. 1986-1992, IVb, pp. 488 e.v.); onder 173 schilderijen voorts o.a. 9 x Dirck Hals, 7 x Porcellis, 5 x Schilperoot, 4 x Molijn, 3 x Lievens, Isaac van Ostade en 'Swanenburch'.
- 40] Jan van Grieken: inventaris 1657 (Fock nr. 69); voorts o.a. 3 x 'Palamedes', 2 x Uytenbroeck, De Vlieger en Van Spreeuwen, Le Maire; inv. 1666 (Fock nr. 79), voorts o.a. 3 x 'Hals', 2 x Molijn, De Putter, Van de Venne en 'Veen'.
- 41] Zie Bredius 1915-1922, p. 2142 e.v. Dit is overigens een inventaris van zowel Cornelis Borsman, als ook Joh. van Campen, griffier van den Hove. Voorts o.a. 3 x De Vlieger en 2 x Wouwerman.
- 42] Zie Bredius 1915-1922, p. 287 e.v. Dit is een alleen uit documenten bekende landschapsschilder. Voorts o.a. 3 x Bloemaert, 2 x Molijn, Nagel en Momper.
- 43] Provenance Index; inventaris 1663, 122 schilderijen. Voorts o.a. 6 x De Grebber, 4 x Molijn en Porcellis, 2 x De Hulst, Frans de Momper en Terborch.
- 44] Provenance Index; inventaris 1663, 154 nummers. Voorts o.a. 5 x Bartsius, 2 x Aertsen, Moreelse, Lastman en Van Mander.
- 45] Zie Bredius 1892. Inventaris 1679, 197 schilderijen. Zie ook volgende noot.
- 46] Voorts o.a. 6 x Frans Hals, 5 x Seghers en 4 x Rembrandt en Brouwer. Wat betreft de tekeningen moet worden opgemerkt dat hij maar liefst 1400 bladen van De Vlieger had!
- 47] Bregitta Screvelius had 10 schilderijen, waaronder ook 'een dick tronie van rembrant van Leyden vermaert'. Beide in de Provenance Index.
- 48] Provenance Index. De andere benoemde schilderijen van Bruijningh zijn twee werken van resp. Dirck Hals en Pieter Molijn.
- 49] Provenance Index; de andere drie zijn Seghers, Vonck en 'Vtoom'.
- 50] Het was nu ook voor de wat minder draagkrachtigen mogelijk was geworden een kwalitatief hoogwaardig origineel te bezitten; zie Montias 1990, p. 54.
- 51] Zie Bredius 1915-1922, p. 229 (inv. 1640 en p. 238 (inv. 1657). Zie over De Renialme als kunsthandelaar die de 'top' van de verzamelaarsmarkt bedient: Montias 1988.
- 52] De gemiddelde prijs van werken van De Renialmes inventaris uit 1658 op 105,8 gld. voor de toegeschreven werken, en 28,5 gld. voor de niet toegeschreven stukken. De Van Goyen werd getaxeerd op 48 gld. Goedkoper dan het stuk van Van Goyen waren o.a. werken van Steen, Bramer, Molijn en Palamedes, maar ook 'tronies' van Rembrandt (12 gld.), Dou (30 gld.), Lievens (20 gld.) en een landschap van Lievens (24 gld.); van de laatsten waren er echter ook veel werken van tussen de 100 en 1500 (een Rembrandt) gulden. De Van Goyen in de veel minder kostbare inventaris van 1640 was slechts 12 gulden waard; in deze inventaris waren werken van Frans Hals, Miense Molenaer en Quast ongeveer hetzelfde geprijsd of nog goedkoper; zie Montias 1988, p. 250.
- 53] In één van de weinige veilingen waarvan wij uit deze periode de inhoud kennen, een Haagse veiling uit 1647, werden 13 kopieën naar Van Goyen geveild. Zie hieronder noot 58.
- 54] Zie Montias 1982, p. 236 (inv. van Nicolaes Gael); hierin bevinden zich ook nog diverse kopieën naar andere meesters, o.a. Salomon van Ruysdael, Esaias van de Velde en Pieter Molijn.
- 55] Zie Bredius 1915-1922, p. 1439 (inv. Judith Willemsdr. van Vliet, 1650).
- 56] Zie aankomend artikel van De Marchi en Van Miegroet 1996. Mijn dank aan Hans van Miegroet die mij inzage gaf in dit manuscript.
- 57] Zie Bredius 1915-1923, pp. 458 e.v.
- 58] Berekend door Montias 1990b, p. 69 en aangehaald door De Marchi en Van Miegroet 1996.
- 59] Inventaris Henric Bugge van Ring, 1667 (zie ook noot 37): 'Een groot Lantschap van Jan van Goyen zijnde een herberg met een koetswagen en Jager, gedaan int Jaer 1627'. Helaas is het stuk niet te indentificeren.
- 60] De Rotterdamse, in Engeland werkzame arts Bernard Mandeville noemde - weliswaar in het begin van de 18de eeuw - als waardebepalende factoren voor een kunstwerk, naast de naam van de kunstenaar, de schaarsheid van zijn werk en de status van degene die het in bezit heeft gehad, ook 'Time of his Age', waarmee waarschijnlijk de periode in de ontwikkeling van een kunstenaar wordt bedoeld; zie De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 454-455. Vermoedelijk zullen zulke criteria ook eerder in de eeuw al hebben gegolden. Het kan zijn dat in de tijd van het opmaken van de inventaris van de enorme collectie van Bugge van Ring in 1667, inmiddels het vroegere werk van Van Goyen meer gewaardeerd werd dan het meestal veel monochromere en soberder werk uit zijn latere jaren.
- 61] Alan Chongs berekening op basis van geprijsde schilderijen in een redelijk groot aantal inventarissen en andere bronnen, komt voor de periode voor 1650 op een gemiddelde van 16,8 gulden (37 werken), en voor de periode tussen 1650 en 1675 op 17 gulden (11 werken). Zie Chong 1987.
- 62] Pieter Gerritsz. van Hogemade bezat 69 schilderijen (inv. Fock nr. 64), waaronder zijn drie Van Goyens getaxeerd werden op resp. 33, 15 en nog eens 15 gulden. Alleen een herder en herderin door Van den Tempel was veel duurder (f. 80,-); twee stukjes van Moyaert daarentegen samen 18 gulden en twee Van de Venne's samen f. 15,-.
- 63] Zie Montias 1991, p. 366.
- 64] Het gemiddelde van de 36 getaxeerde schilderijen uit inventarissen tussen 1660 en 1700, ligt op 13,7 gulden. Dit cijfer is echter nog geïnterpreteerd omdat daar bijvoorbeeld enkele erg hoog geprijsde stukken uit inventarissen uit de jaren zestig bijzitten, zoals een werk van 48 gulden bij Nicolaes Meyer in Utrecht (1663), een van 36 gulden bij Francois Gysels in Amsterdam (1666), drie bij Gerrit Kinckhuijsen in Haarlem (1668) van 25, 24 en 20 gld. Taxaties van drie tot zes gulden worden echter steeds talrijker.
- 65] Gepubliceerd in Fock 1990, pp. 32-33.
- 66] Ook een werk van ene 'Geelgefruyt' (?) wordt 150 gld. waard geacht (even veel als de De Grebber), en de Hillegaert zelfs 300 gld.
- 67] Andere landschapsschilders, zoals Van den Bundel en Pieter de Neyn, navolgers van Van Goyen zoals Maerten Fransz. van der Hulst en Jan Coelenbier, en zelfs Philips Wouwerman en Moyses van Uytenbroeck zijn goedkoper, evenals de stillevens van Pieter Claesz. en Adriaan van Ostade.
- 68] Zie Miedema 1980, p. 158.
- 69] Zie Van der Willigen 1866, p. 12, nrs. 29, 32 en 36.
- 70] Zie Montias 1994, p. 43. Het betreft 19 schilderijen in Delfse inventarissen.
- 71] Dit in tegenstelling tot wat steevast wordt beweerd. De hoogte van de prijzen loopt geenszins synchroon met volgens de kunsttheorie 'correcte' onderwerpen. Zie De Marchi en Van Miegroet 1994, p. 460.
- 72] Zie hierover Sluijter 1988a, p. 26.
- 73] Zie hierboven noot 54. In de inventaris van De Renialme was ook 'een vroutgen' voor slechts 40 gulden. In enkele Leidse inventarissen vindt men ook diverse tronies getaxeerd op ca. 30 gulden.
- 74] Zie Sluijter 1988a, p. 26.
- 75] Chong 1987, pp. 117-118, berekende de gemiddelde prijs van Van Poelenburch tussen 1625 en 1650 op 30 gulden, en tussen 1651 en 1675 op 92,4 gulden.

- Montias 1987, p. 461, berekende dat Avercamp, Savery en Brueghel gemiddeld vier keer zo duur waren als werken van Van Goyen, Molijn en De Momper. Ook voor deze groep zal gelden dat het maken van een schilderij minstens vier keer zoveel tijd kostte. In zijn berekeningen zijn de aantallen echter te klein voor enigszins betrouwbare conclusies (van Van Goyen bijvoorbeeld slechts twee uit de jaren vijftig en vier uit de jaren zestig).
- 76] Zie Van de Waal 1941, pp. 50-51. Uitbetaald door de rentmeester van Willem I; gezien andere betalingen, hebben ook Dirck van der Lisse, Pieter Post en Abraham Borsman zulke opdrachten gekregen. De stukken komen echter niet in inventarissen van de stadhouderlijke collecties voor. Waarschijnlijk zullen tekeningen van een ander als voorbeeld hebben gediend.
- 77] Zie over dit schilderij: Dumas 1991, pp. 509-517.
- 78] Zie bijvoorbeeld Haak 1984, p. 35, die meende dat een dergelijke honorering door de overheid los stond van de werkelijke marktwaarde.
- 79] Zie Beck 1973, dl. 2, nr. 488. Doek 131,5 x 252,5 cm (voorheen Heemskerck, Huis Marquette, part. coll.).
- 80] Beck 1973, dl. 2, nrs. 292 en 973, beide in Petworth. Het lijkt alsof iemand representatieve schilderijen wilde hebben met de twee oudste steden van Holland (hieraan werd nog altijd grote waarde gehecht; in de hiërarchie van de Staten van Holland waren zij officieel de nummers één en twee – de volgorde waarin de afgevaardigden van deze steden ook altijd optraden).
- 81] Resp. Beck 1973, dl. 2, nr. 349 (op het stadhuis van Nijmegen) en nr. 378 (The Art Gallery of Toronto). Het Gezicht op Nijmegen, dat 151 x 255 cm meet, bevindt zich zeker sinds 1818 in het bezit van de stad Nijmegen; of het daarvoor ook reeds de stad toebehoorde en in opdracht van de stad werd geschilderd valt helaas niet te achterhalen. Zie over dit stuk onder andere: Buijsen 1992, pp. 167-168.
- 82] Men kan zich afvragen of ook deze laatste twee, te zamen met Dordrecht en Haarlem, oorspronkelijk een reeks hebben gevormd, maar dat lijkt gezien de composities niet erg waarschijnlijk. Hoewel de horizon in alle stukken ongeveer op dezelfde hoogte lijkt te liggen wanneer men zich ook de laatste twee als ca. 161 cm. hoog voorstelt (veronderstellende dat zij verkleind zijn), passen de composities van deze twee stukken niet bij elkaar en ook niet bij de volmaakt bij elkaar aansluitende gezichten op Dordrecht en Haarlem.
- 83] Schaarsheid is één van de waardebepalende elementen die Bernard Mandeville (zie noot 63) opsomde; zie hierover De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 454-455.
- 84] Bijvoorbeeld Chong 1987, p. 155, die hem opneemt in een rijtje van de landschapsschilders 'highest paid in their own lifetimes'.
- 85] Zie Van Mander 1604, *Levens*, fol. 238r: '[...] nae zijn doot [...] somtijts wel twaelfmaal meer als sy ingecoacht waren [...].'
- 86] Zie Vogelaar, pp. 10-21.
- 87] Zie Houbraken 1718-1721 (ed. 1753), dl. 2, p. 131.
- 88] Zie De Lairese 1707 (ed. 1740), dl. 1, p. 359.
- 89] Het gaat om het reduceren van de kleuren en het vergroten van het aantal gradaties van één kleur. Ik geef de voorkeur aan dit woord boven 'tonaal', omdat dat zoveel andere implicaties met zich mee draagt. Zie Stechow 1966, pp. 191-192 noot 9, die juist 'tonal' preferereert. Zie vooral Beck 1972, dl. 1 [Einführung], pp. 46-47 voor de veranderingen in Van Goyens coloriet gedurende zijn carrière.
- 90] Zie hierover Gifford, pp. 70-79.
- 91] Zie over het gebruik van verschillende paletten: Van de Wetering 1993, pp. 140-147.
- 92] Jonathan Israel (lezing Leiden 28.03.1996) beargumenteerde zelfs dat een economische recessie eind jaren twintig en jaren dertig en de stijgende prijzen van pigmenten in die periode – bijvoorbeeld van vermiljoen – belangrijke oorzaken moeten zijn geweest voor de produktie van goedkope schilderijen en het gebruik van weinig, goedkope pigmenten. Uiteraard kan dit zeker hebben meegewerkt, maar wij moeten niet vergeten dat lang niet alle schilders hierin waren meegegaan en dat het bovendien niet juist is dat in de loop van de jaren veertig iedereen ineens weer gedetailleerd en kleurrijk gaat schilderen, zoals Israel suggereerde (zie ook hierboven noot 16).
- 93] Zie Van Hoogstraeten 1678, p. 237 (Van Hoogstraetens woorden zijn hier door mij in modern Nederlands omgezet). Deze, waarschijnlijk denkbeeldige, wedstrijd, gebruikt Van Hoogstraeten als 'parabel' om drie in de kunsttheorie hiërarchisch te onderscheiden manieren van schilderen te laten zien; zij kunnen worden gekoppeld aan de begrippen *idea/idee* (Porcellis), *fortuna/toeval* (Van Goyen), en *usus/gewoonte* (Knibbergen); zie hierover Emmens 1979, pp. 166-168 en Van de Wetering 1976, pp. 21-24. Onmiskenbaar geeft deze tekst echter tevens een goede indruk van Van Goyens werkwijze. Uiteraard heeft Van Hoogstraeten de nadruk op de 'chaos' – het toeval – overdreven voor de duidelijkheid van zijn betoog. Zie ook de volgende noot.
- 94] De schampere opmerking van De Ville (Gouda 1628) over mensen die zich 'alleen aen de handelinghe' vergapen, maakt duidelijk dat, tot zijn ergernis, veel connoisseurs juist aan de 'peinture' veel waarde hechten. Zie Emmens 1979, p. 121; zie ook daar (p. 166) over het verband tussen het denken over 'toeval' en de waardering voor 'handeling' in die periode.
- 95] Geciteerd door Van de Wetering 1991, p. 16 en noot 9. Zie ook Pierre Le Brun, *Recueil des essais des merveilles de la peinture*, 1635, in: *Original treatises on the art of painting*, ed. Mary P. Merrifield, dl. 2, pp. 766-848. Uiteraard is deze waardering, die ook in verband kan worden gebracht met het begrip 'sprezzatura', in relatie tot 16de-eeuwse, Italiaanse schilderkunst ontstaan – men denke in het bijzonder aan Titiaans 'ruwe' schildertrant – en zij is zeker van toepassing op Rembrandts strevingen; zie Van de Wetering 1991, pp. 16-17. Van Goyens werkwijze lijkt echter eveneens een manier om, met een ander soort kunst, op dit type waardering in te spelen. Overigens werd 'sprezzatura', een begrip dat Castiglione toelichtte door de houding van de hoveling te vergelijken met de schijnbare achteloze penseelstreek van de schilder, vertaald met 'lossigheid', hetzelfde woord dat Philips Angel voor een snelle, vloeiende schildertrant gebruikte; zie hierboven noot 15.
- 96] Het is opmerkelijk dat de altijd zo goed observerende Van de Waal zich zo door deze gedachte liet meeslepen dat hij stelde: 'Het onuitsprekelijk tere licht dat over onze Hollandse wateren hangt, de fijne zilvertinten en grijzen van onze vochtige atmosfeer zijn levenslang zijn onderwerp geweest'. Ten eerste ziet men niet zoveel grijzen en zilvertinten in Van Goyens landschappen – bruinen en gelen domineren – en ten tweede zijn deze ook in werkelijkheid geenszins karakteristiek voor het Hollandse waterlandschap, tenzij het uitgesproken mistig is; alleen dan kan men zeggen dat de 'afzonderlijke kleuren op eenigen afstand hun eigen karakter grootendeel verliezen om onder te duiken in een onbestemde zilver-grauwe eenkleurigheid' (zie Van de Waal 1941, p. 20 en 31). Dat Van Goyen op adembenemende wijze een onuitsprekelijk tere licht wist te suggereren, daarin heeft Van de Waal natuurlijk volledig gelijk.
- 97] Vele auteurs menen zelfs neveligheid te zien op Van Goyens schilderijen, maar nevel is nooit aanwezig. De zin waarmee Van de Waal zijn boek besluit: 'Zijn kunst kent geen andere twijfel dan die van de nevelen boven het water en geen andere verrukking dan die van het zegevierende licht' is prachtig, maar alleen het tweede gedeelte van de zin karakteriseert op fraaie wijze het werk van Van Goyen; Van de Waal 1941, p. 60.
- 98] Zie Sluijter-Seijffert 1984, p. 85.
- 99] Zie Van de Waal 1941, p. 59.
- 100] Zie Bredius 1892, nrs. 154-155: 'Twee grauwe landschapjes van Jan van Goyen'. Voorts o.a. inv. Jan Miense Molenaer 1668: 'een graeuwte van Jan van Goyen', in Bredius 1915-1922, p. 3, en 'een graeuwte' in inv. Cornelis Roelandz. de Vries 1682 [Provenance Index].
- 101] Zie Beck 1973, dl. 2, p. 47 en nrs. 245-271.
- 102] Zie Sutton 1984, p. 6, met verwijzing naar een artikel van Melanie Gifford uit 1983 (zie ook de volgende noot).

- 103] Zie Bomford 1986, p. 55. Melanie Gifford gaf al eerder aan dat dit Haarlems blauw op smalt moest slaan, maar zij meende dat Van Goyen met opzet een vrijwel kleurloze smalt gebruikte (Gifford 1995, p. 145, met verwijzing naar haar artikel uit 1983). Zie verder Gifford, pp. 78.
- 104] Zie De Jager 1990, p. 70. Miedema kwam vanuit de biografiën van Van Mander op een leeftijd van 12 tot 14 jaar, in de contracten die De Jager bestudeerde varieert de leeftijd waarop men de leertijd begon tussen de 12 en de 16 jaar.
- 105] Een lange opleiding, vooral wanneer deze in korte periodes bij veel verschillende meesters werd genoten, was duur; zie hierover De Jager 1989, p. 75. Voor zijn leermeesters, zie verder Vogelaar, pp. 13-14.
- 106] Niet alleen benadrukt Orlers expliciet 'de aerdicheyt van Beelden', maar wij vinden in de inventaris van Jan Orlers' eigen schilderijencollectie drie schilderijen – twee van Van Goyens eerste leermeester Coenraet van Schilperoord en één van de Delftse schilder Pieter Stael – waarbij vermeld staat 'met Beelden van Mr Jan van Goyen' (Wurfain 1976, p. 17). In een Haagse inventaris wordt 'een groot lantschap van Knipbergen, gestoffeert van Jan van Goyen' vermeld (inv. Cornelis Borsman, zie hierboven noot 42). Uit het feit dat men daar in boedelinventarissen melding van maakte, blijkt niet alleen dat er kennelijk grote waarde aan werd gehecht, maar waarschijnlijk ook dat Van Goyen dikwijls andermans werk van figuren voorzag. Dat Van Goyen mogelijk ook de landschappelijke achtergrond in schilderijen van anderen schilderde, illustreert een acte uit 1666 waarin gewag wordt gemaakt van een 'principael' door Jan van Goyen en de Leidse portretschilder Jacob van der Merck, alsmede een Gezicht op Dordrecht door beiden, zie Bredius 1896, pp. 124-125 en Vogelaar 1993.
- 107] Van Mander 1604, Grondt, cap. 8, vers 23 (fol. 36r).
- 108] Ook Angel legt in 1641 nog de nadruk op een 'aerdich-vercierende Rijckelijckheydt'; zie hierover Sluijter 1993, pp. 43-44.
- 109] Zie Van de Waal 1941, p. 13-14 waarin reeds, in verband met het vroege werk van Van Goyen, naar deze passages bij Van Mander wordt verwezen.
- 110] Zie Van Mander 1604, Grondt, cap. 8 vers 46. Peter Sutton merkte reeds in zijn voortreffelijke overzicht van de landschapsschilderkunst op, dat deze passage de werken in de herinnering roept die Van Goyen, Salomon van Ruysdael en Molijn in de jaren twintig zouden schilderen (Sutton 1987, p. 10).
- 111] Deze woorden van Spiegel (Spiegel 1614, p. 6 [I, r. 104] slaan weliswaar op diens afwijzing van het gebruik van klassieke mythologie in de dichtkunst, in het kader van zijn strijd voor een eigen cultuur en eigen taal; maar de betreffende passage bevat elementen die ook gereflecteerd lijken te worden in nieuwe richtingen in de beeldende kunst; zie Spies 1991, pp. 238-239). De teneur van Spiegels prachtige, hier direct op volgende regels: 'Parnassus is te wijd, hier is gheen Helikon, / Maar duynen, bosch en beek, een lucht een selfde son, / Dies nutter dit lands beek, veldt, stroom, en boom-goddinnen / Met machtelooze liefd wy hartelik beminnen', lijkt ook zijn echo op het gebied van de schilderkunst te hebben; idem, r. 112-115; zie ook Sluijter 1986, pp. 335-336. Zie hierover, en over de relatie tussen literatuur en beeldende kunst bij de opkomst van het inheemse landschap, vooral Leeftang 1995, i.h.b. pp. 199-124.
- 112] Men denke (naast de talloze malen dat historischilders met Apelles of Zeuxis werden vergeleken) ook aan o.a. Dou als 'den Hollandschen Parrhasius' (Sluijter 1993, pp. 19-20), en de suggestie van Reznicek 1975, p. 121, over Potter als een 'alter Pausias'.
- 113] Er zij op gewezen dat wij van Van Goyens eerste leermeester Coenraet van Schilperoord, met wie hij later nog moet hebben samengewerkt (zie hierboven noot 107), weten dat deze in zijn omvangrijke bibliotheek, zowel een exemplaar van Plinius als van Van Manders Schilder-boeck had; zie Bredius 1915-1922, p. 557 e.v. Waarschijnlijk waren zulke anecdotes zeer vertrouwd voor deze schilders.
- 114] Zie over de 20 belangrijke prentreeksen met zulke motieven, zoals de bekende reeks Plaisante Plaetsen van Claes Janszn. Visscher uit ca. 1611-1614; Leeftang 1993 en Bakker 1993b. Zie ook Briels 1987, pp. 182-183 en 367-370, over de recreatieve appreciatie van het platteland als projectie van de stedeling.
- 115] Traditioneel negatieve elementen, als een pissende of kakkende man, komen bij Van Goyen slechts ieder éénmaal voor (Beck 1973, dl. 2, nr. 35 en Beck nr. 6). Op het ijs gevallen figuren ziet men slechts af en toe in latere werken. Zie ook hierboven noot 49.
- 116] De opmerking van De Marchi en Van Miegroet 1994, p. 458, dat 'established painters of some reputation will feel more at ease in treating the market as an experimental forum to try out new ideas and products than will those just beginning or lacking a very distinct ability', lijkt hier zeker van toepassing.
- 117] Gezien de talloze schilderijen die in de loop der eeuwen verloren zijn gegaan, is voorzichtigheid geboden bij het beschouwen van enkele specifieke schilderijen als cruciale 'corner stones' in de 'evolutie' van het landschap, zoals Stechow 20 nadrukkelijk doet. Zie Stechow 1966, pp. 23-26 en Sutton 1987, p. 35.
- 118] Een soort van 'terreinverdeling' lijkt te blijken uit het feit dat Pieter de Neyn zich op 'batailles' – één van Esaïas van de Velde's meest succesvolle specialismen – toelegde, terwijl Van Goyen zich daar verre van hield.
- 119] Er zij aan herinnerd dat dit zeker niet als een algemene tendens moet worden gezien: schilders als Van Poelenburch en Dou ontwikkelen zich in dezelfde tijd juist in een tegenovergestelde richting (zie ook de noten 16 en 92).
- 120] Ik vermoed dat zij een tamelijk waarheidsgetrouw beeld geven van de boerderijen die op deze schrale grond te zien waren.
- 121] Elementen van het Horatiaanse 'beatius ille' versmolten met een op neo-stoïsche leest geschoolde ethiek waarin een redelijk leven volgens de simpele eisen van de natuur centraal stond, vormden in de literatuur van die tijd een geliefd beeld van het landleven. Hiervan was de dichter Hendrik Laurensz. Spiegel een belangrijke spreekbuis, maar ook bij vele andere auteurs speelden zulke gedachten een vooraanstaande rol: zie vooral Smits-Veldt, 1986, pp. 193-201 en Sutton 1987, p. 36.
- 122] Zie hierover vooral Bakker 1993b.
- 123] Zie Leeftang 1994, pp. 120 en 123; zie ook Bakker en Leeftang 1993, pp. 76-77, nr. 24, waar het beeld van een duintje (en het torentje van Zandvoort) in het begeleidend versje zelfs met een nadrukkelijk amoureux-pastorale sfeer wordt verbonden.
- 124] In tekeningen en prenten was dit lage standpunt reeds ruim een decennium eerder door Claes Janszn. Visscher, Esaïas van de Velde, Jan van de Velde II en Willem Buytewech geïntroduceerd, terwijl in het midden van de jaren twintig Porcellis het in geschilderde zeegezichten ging toepassen. Nu zien wij echter hoe enkele jonge schilders, ook Pieter Molijn en Salomon van Ruysdael, vrijwel tegelijkertijd hiermee in landschapsschilderijen gaan experimenteren. Opmerkelijk is wat dit betreft overigens het zeer lage standpunt in de veel vroegere werken van Arent Arentsz. Cabel.
- 125] Zie voor het belang dat in deze periode aan de landschapsuitbeelding 'naar het leven' moet zijn gehecht: Bakker 1993a.
- 126] Zie in het bijzonder door Van de Waal 1941, Stechow 1966 en Beck 1972, dl. 1 [Einführung], pp. 42-50.
- 127] Vooral Montias 1990a en De Marchi en Van Miegroet 1994 wezen er op dat op een markt met grote concurrentie, strategieën van differentiatie en innovatief gedrag noodzakelijk waren om een succesvol kunstenaar te worden (zie ook hierboven noot 117).
- 128] Over de ontwikkeling van de riviergezichten zonder en met opvallende architecturale elementen, werden uitstekende werkstukken geschreven door resp. Sabine Giepmans en John Veerman (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).
- 129] De herkomst en ontwikkeling van het strandgezicht, in het bijzonder het gezicht op Scheveningen, werden bestudeerd in een werkstuk door Marthe de Vet (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).

- 130] Zie Beck 1972, dl. 1, p. 29.
- 131] Ook Houbraken roemt nog in het bijzonder zijn '[...] stille watergezigten met Marktschepen, en Vissers schuitjes, en een Kerkje, of eenig bekend Dorpje in 't verschiet': Houbraken 1718-1721 (ed. 1759), dl. 1, p. 171.
- 132] Zie hierboven noten 79 t/m 82.
- 133] Dit kwam bijvoorbeeld goed naar voren in werkstukken van Adriaan Waiboer, Sander Paarlberg en Albert Smit over de gezichten op resp. Rhenen, Dordrecht en Nijmegen (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).
- 134] Een goede analyse van Van Goyens 'winters' werd gegeven in een werkstuk van Ed Romein (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).
- 135] Zie Falkenburg, pp. 60-69.
- 136] Vanuit deze beleving van een windstilte wordt de dichter geleid tot overdenking van on vervulde verlangens naar God. Porteman zelf stelde dat het een aantrekkelijke gedachte is om deze wijze van natuurverwerking in verband te brengen met de toenmalige landschapsschilderkunst. Zie Porteman 1992, pp. 53-54. Mijn dank aan Huigen Leeftang die mij hierop attent maakte.
- 137] Bijvoorbeeld: Cornelis Beelt (strandjes), Cornelis de Bie (strandjes), Jan Coelenbier (riviergezichten, met architectuur), Anth. van der Croos (panorama's met steden), Jheronimus van Diest (stil water), Frans de Hulst (duinen en riviergezichten met architectuur), Wouter Knijff (riviergezichten met architectuur), Willem Kool (strandjes en winter-tjes), monogr. PHB (riviergezichten), Jacob van Moscher (duinen), Joh. Schoeff (riviergezichten, duinen), Joos de Volder (duinen). Zie Beck 1991, dl. 4.
- 138] Zie Van Hoogstraeten 1678, pp. 11-12.
- 139] Zie Martin 1935, p. 277.