

Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw

Eric Jan Sluijter

'In 't begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, alsze tans wel zijn', schrijft Samuel van Hoogstraten in 1678, en hij vervolgt: 'Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in, 't welk zommige Schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewennen, jae om alle daeg een stuck, 't zij kleyn of groot te vervaardigen.' Omdat zij daar zowel gewin als roem mee nastreefden ('Zy hier dan gewin en roem in zoekende') kwam het uiteindelijk tot een weddenschap wie tussen zonsopgang en zonsondergang het beste schilderij kon maken, vertelt Van Hoogstraten, waarop hij de befaamde anecdote over de wedstrijd tussen Porcellis, Van Goyen en Knibbergen laat volgen.¹ Uit deze woorden blijkt dat Van Hoogstraten zich ervan bewust was dat burgers sinds het begin van de eeuw de kamers steeds meer vol gingen hangen met schilderijen, en hij brengt het ontstaan van een snelle productietechniek daarmee in verband. Tevens stelt hij dat niet alleen financieel profijt het motief was om snel te schilderen, maar ook het streven naar roem. Tenslotte blijkt bij dit streven onderlinge wedijver een belangrijke rol te spelen. In deze regels van Van Hoogstraten zijn alle elementen vervat die mij hier interesseren: zowel de mode het huis met veel schilderijen te decoreren en de spectaculaire groei van de schilderijenproductie, als de technische veranderingen, de economische concurrentie en de artistieke emulatie die daarmee samenhangen.

Uit diverse bronnen blijkt dat de toename van het aantal schilders dat tussen circa 1600 en 1630 in de grote steden van Holland zijn carrière aanving explosief was.² Dat niet alleen de kwantiteit maar ook de kwaliteit van hun productie ongeëvenaarde hoogtepunten bereikte, bewijzen talloze schilderijen in onze hedendaagse musea. Het hoe en waarom van dit wonderbaarlijke fenomeen zal immer een punt van discussie blijven. Oneindig veel factoren, waarvan vele ongrijpbaar, kunnen een rol hebben gespeeld. Enkele meer concrete factoren zullen hieronder nader worden bekeken, waarbij eerst vragen aan de orde komen over de eigentijdse perceptie van het fenomeen, vervolgens over de mogelijke oorzaken ervan en tenslotte over de bijzondere aard van de 'proces- en product-innovaties' die ermee gepaard gingen. Op basis van merendeels bekend materiaal worden enkele gedachten gepresenteerd die nog een hypothetisch karakter dragen en nadere uitwerking verdienen.

p. 112
Pieter Balten,
Landschap met boerenhoeve, detail.



I

Voor de benadering van het genoemde verschijnsel is het van belang vast te stellen dat niet alleen wij, vanuit hedendaags perspectief, waarnemen dat er iets bijzonders aan de hand was met de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw. Ook tijdgenoten waren zich bewust van zowel de bijzondere aard en kwaliteit van de schilderkunst als van de uitzonderlijke groei in de productie en het verzamelen van schilderijen, zoals uit de hierboven geciteerde woorden van Van Hoogstraten blijkt. De al zo dikwijls aangehaalde observaties in de reisverslagen van de Engelse reizigers John Evelyn (1641) en Peter Mundy (1640) en van de Fransman Samuel Sorbière (1640) mogen in dit verband niet ongenoemd blijven. Hun opmerkingen over de grote hoeveelheid schilderijen die zij overal om zich heen in de Hollandse steden zagen en waarover zij met verbijstering schreven, moeten op dat moment reeds gemeenplaatsen zijn geweest. Waarschijnlijk maakte een trots bewustzijn van dit verschijnsel al deel uit van het zelfbeeld van de gegoede Hollandse burger.

Toen Peter Mundy schreef dat de Hollanders ernaar streefden hun huizen, en vooral de kamers aan de straat, met schilderijen te versieren, en dat zelfs slaggers, smeden en schoenmakers enkele schilderijen in hun winkels of werkplaatsen hadden, wilde hij zijn lezers ervan overtuigen dat 'Such is the generall Notion, enclination and delight that these Countrie Natives have to Paintings.' Deze regels dienden ter ondersteuning van de uitspraak: 'As For the art off Painting and the affection of the people to Pictures, I thincke none other goe beeyond them.'³ Sorbière spreekt over een 'excessive curiosité pour les peintures' die men in dit land voor schilderijen had.⁴ Deze 'inclination', 'delight', 'affection' en 'excessive curiosité' voor schilderijen, van de rijke burger-elite tot de gegoede ambachtsman, werd duidelijk als iets zeer uitzonderlijks beschouwd en was deel gaan uitmaken van de stereotypering van dit in buitenlandse ogen toch wat merkwaardige volk.⁵

De alomtegenwoordigheid van schilderijen blijkt trouwens ook uit de felle reacties van tegenstanders ervan, die om ethisch-religieuze redenen de schilderkunst als 'bedrog' veroordeelden. Al in 1624 windt de in dit opzicht extreme Dirck Raphaelsz. Camphuyzen zich er geweldig over op dat de schilderkunst zó geliefd is dat je er geen kwaad woord van mag zeggen: 't Malen! ey, wie kan dat wraken sonder al-gemeyn op-roer?' Men kan de blik nergens meer wenden zonder uitbeeldingen te zien: 'Van Graveren, trecken, malen hangt de heele Wer'lt aen een', roept hij wanhopig uit. 't Malen is 't gewoone lockaes voor 't verseeuwerd hert vol keurs [het gangbare lokaas voor het met een teveel aan keuzes overvoerde hart],/ Dat in spijt van noodts behoeven 't gelt ontgoochelt uit den beurs [dat ondanks dat het helemaal geen levensbehoefte is, het geld uit de beurs tovert]/ 't Malen schijnt de saus van alles wat uyt menschen hersens spruyt.⁶ Zijn woorden maken des te duidelijker hoe zeer deze kunst een belangrijke bron van amusement vormde voor zijn Hollandse tijdgenoten. Dat zij grote aantallen schilderijen kochten en prat gingen op de faam van hun schilderende stadgenoten, bracht iemand als Camphuyzen buiten zichzelf van woede.

Wat betreft positieve getuigenissen van landgenoten is die van Constantijn Huygens, connaisseur bij uitstek, ongetwijfeld de interessantste. In de autobiografie van zijn jeugd, in 1629 begonnen en voortgezet tot 1631,

schrijft hij dat zijn landgenoten het verder hebben gebracht dan wie ook – de antieken niet uitgezonderd, voegt hij eraan toe – 'in de kunst om met frisse, levensechte tekening alles weer te geven: elke vorm en elke houding van mensen en dieren, zowel als bomen, rivieren, bergen en al die dingen die men in een landschap ziet'.⁷ Even verder vertelt hij dat de landschapsschilders 'in de huidige Nederlanden zo ontzaglijk rijk vertegenwoordigd zijn en van zo'n hoge kwaliteit, dat het een compleet boekje zou vergen om ze afzonderlijk te behandelen'. De historieschilders, vervolgt hij, zijn in de Nederlanden niet minder talrijk en niet minder succesvol.⁸ Huygens maakte daarbij geen onderscheid tussen landgenoten uit de noordelijke of de zuidelijke Nederlanden, maar slechts een kleine minderheid van de schilders die hij noemt – en daaronder bevond zich natuurlijk wel zijn idool Rubens – was op dat moment in het zuiden werkzaam.

Het bewustzijn dat de schilderkunst van de Nederlanden een bron van trots en zelfrespect was, had toen al een traditie in de Nederlanden. De lof bezingen van Nederlandse kunstenaars begon overigens bij een Italiaan, Ludovico Guicciardini. In zijn beschrijving van de Nederlanden uit 1567 voegde hij aan het gedeelte over de stad Antwerpen een uitvoerige lof toe op Antwerpse én andere kunstenaars uit de Nederlanden. Rond datzelfde tijdstip had Hadrianus Junius in zijn *Batavia* korte biografieën opgenomen van beroemde kunstenaars (naast die van geleerden) als vertegenwoordigers van de 'Hollandica ingenia'.⁹ Vervolgens had Van Mander in 1604 tegen de achtergrond van de wedijver met Italië de faam van de Nederlandse schilders voor tijdgenoten en nageslacht uitgebazuind in zijn *Levens*. Enkele decennia eerder was hun roem al in beelden gepropageerd: eerst in de reeks van 23 portretprenten met korte lofdichten door Domenicus Lampsonius die in Antwerpen door Hieronymus Cock werd uitgegeven en later, in 1610, in een aanzienlijk uitgebreide reeks van 68 portretprenten die bij Hendrik Hondius in Den Haag verscheen.¹⁰

Gedachten over de roem van de schilderkunst raakten zo vast verankerd in de lokale trots van steden als Antwerpen, Amsterdam, Leiden en Haarlem, dat loftuitingen op de schilderkunst en hun beoefenaren een standaardonderdeel werden van stadsbeschrijvingen. Dit begon wederom in Antwerpen, met Carolus Scribanus' hoofdstuk over de *Ars Pictoria* in zijn *Antverpia* van 1610.¹¹ Een jaar later nam Johannes Pontanus een korte verhandeling over schilders op in zijn stadsbeschrijving van Amsterdam, en in 1614 volgde Jan Orlers op veel uitvoeriger wijze in zijn boek over Leiden. In 1628 komen bij Samuel Ampzing de Haarlemse kunstenaars uitvoerig aan de orde. In 1641 breidt Orlers de Leidse canon nog eens flink uit, in 1648 gevolgd door Theodorus Schrevelius door wie de Haarlemse schilders nogmaals worden besproken.¹² In sommige van deze stadsbeschrijvingen wordt zelfs gepocht dat de betreffende stad de beste schilders van het land had voortgebracht.¹³ De trots op de schilderkunst en het bewustzijn dat er iets bijzonders aan de hand was op dit gebied, moeten stevig geworteld zijn geraakt in het zelfbeeld van de elite, eerst in Antwerpen en vervolgens ook in de belangrijkste Hollandse steden.

In de lofprijzingen werd steeds meer plaats ingeruimd voor schilders die zich toelegden op de nieuwe specialismen. Net zoals hij dat met de historieschilders deed, zette Scribanus ook Joachim Beuckelaer en Pieter Balten

af tegen meesters uit de antieke oudheid die zij hadden overtroffen. Tevens noemde hij met lof de landschapsschilders Joachim Patinir en Cornelis Molenaer.¹⁴ Ampzing eist zelfs de uitvinding van de landschapsschilderkunst voor Haarlem op,¹⁵ en bij Orlers krijgen Jan van Goyen en Pieter de Neyn een niet minder belangrijke plaats toebedeeld dan de schilders van historiën. De publieke waardering die uit de lof in deze prestigieuze stadsbeschrijvingen naar voren komt, zal niet alleen het zelfrespect van de schilders hebben vergroot, maar zal tevens, zowel bij schilders van historiën als bij de specialisten, hun ambities hebben gevoed en hun opvattingen over artistieke wedijver hebben gestimuleerd.

Uit de woorden van Constantijn Huygens blijkt dat een kenner uit de hoogste regionen van de burger-elite er trots op was schilders tot zijn vrienden te mogen rekenen. Na te hebben gezegd dat hij altijd graag het gezelschap van beroemdheden zocht, schrijft Huygens wat uitvoeriger stil te willen staan bij de meest vooraanstaande schilders uit zijn tijd, van wie de meesten ook goede vrienden van hem waren.¹⁶ Onder die begerenswaardige vrienden van naam en faam bevonden zich niet alleen vooraanstaande mannen als Rubens (het was Huygens' grootste wens hem persoonlijk goed te leren kennen) en meesters als de universele Jacques de Gheyn of de jonge en zeer ambitieuze historieschilders Rembrandt en Lievens, maar ook specialisten als de portretschilder Michiel van Mierevelt, de zeeschilder Jan Porcellis en de landschapsschilder Esaias van de Velde. Het is duidelijk dat Huygens al in 1629 van mening was dat gedurende zijn leven – en hij was toen pas 33 – de kwaliteit, kwantiteit en diversiteit van de schilderkunst aanzienlijk waren toegenomen. Dat Huygens bij zijn bespreking van vermaarde Nederlandse schilders geheel in termen van wedijver dacht – niet alleen ten opzichte van de oudheid en Italië, maar ook ten opzichte van elkaar – komt steeds nadrukkelijk naar voren wanneer hij spreekt over de ene schilder die de andere op een bepaald gebied heeft overtroffen.¹⁷

Dat de bekendste zeventiende-eeuwse anekdote over wedijver betrekking heeft op water- en landschapsschilders – en dat Samuel van Hoogstraten daarbij tegelijkertijd de enorme groei van de productie en het snelle schilderen met elkaar in verband brengt – lijkt dan ook geheel toepasselijk.

II

Maar hoe komt het dat de schilderkunst zo'n belangrijke plaats ging innemen in het bewustzijn van de gegoede Hollandse stadsbewoners en waarom gingen zij, van regenten en rijke kooplieden tot geschoolde ambachtslieden, vrij plotseling in steeds grotere aantallen schilderijen van levende meesters kopen om de wanden van hun huizen mee te versieren, schilderijen die in steeds grotere variëteit van onderwerpen, maten, technieken en prijzen te krijgen waren? De aantallen zijn soms verbluffend. In het midden van de zeventiende eeuw kon men interieurs aantreffen waarin per kamer dertig tot vijftig schilderijen hingen, kamers die niet bijzonder groot waren. Het totale schilderijenbezit kon in zo'n geval oplopen van 150 tot 250 schilderijen.¹⁸ De verbazing van reizigers over wat zij in Holland zagen is begrijpelijk. In andere Europese landen beperkte de schilderkunst zich in deze periode immers nog

grotendeels tot de productie voor religieuze instellingen, voor de aristocratie en voor vorstelijke hoven. Voorzover men in landen als Engeland, Duitsland en Scandinavië emplot had voor schilders, werden deze bovendien uit de Nederlanden gerecruteerd.

In de eerste decennia van de zeventiende eeuw ging de productie van schilderijen voor huizen van de burgerij kennelijk vrij plotseling een gat in de markt vormen, een gat dat vooral werd gevuld met werk van lokale, levende schilders. In Haarlem overtrof de groei van het aantal schilders vele malen de eveneens aanzienlijke groei van de bevolking. Marion Boers berekende dat het aantal schilders per 1000 inwoners tussen 1605 en 1635 ongeveer verdrievoudigde: bijna een verdrievoudiging tussen 1605 en 1615 (vooral tussen 1610 en 1615), een gestage groei tussen 1615 en 1625, en, ten slotte, een grote sprong tussen 1625 en 1635.¹⁹ Nu was Haarlem weliswaar geen doorsnee-stad waar het de schilderkunst betreft, maar de andere grote Hollandse steden scoorden op het punt van het aantal schilders per 1000 inwoners waarschijnlijk niet veel lager.²⁰ Marion Boers berekende tevens dat vanaf 1615 het aantal schilders in Haarlem veel sneller toenam dan het aantal zilver- en goudsmiden, producenten van een andere luxe-industrie, die in het eerste decennium van de eeuw nog tweemaal zo talrijk waren.

De grote toename van het aantal schilders en hun productie is vooral in verband gebracht met de aanzienlijk stijging van de koopkracht van de burgerij.²¹ Een groeiende behoefte aan luxe-artikelen hoefde echter niet noodzakelijkerwijs met schilderijen te worden bevredigd. De welgestelde burger had ook zonder schilderijen gekund en de wanden met tapijten kunnen decoreren, zoals de gewoonte was en bleef onder de adel.²² Dat laatste komt naar voren uit recent onderzoek van Thera Wijssenbeek naar de inventarissen van adellijke bewoners van het Haagse Lange Voorhout in de zeventiende eeuw. Behalve tapijten hing de adel meestal portretten aan de muur; in hun woningen waren over het algemeen weinig schilderijen met andere voorstellingen te zien. Daarentegen bezaten de rijke Haagse magistraten en de gegoede middenstand aanzienlijk méér schilderijen, waaronder weer veel minder portretten.²³

Met betrekking tot de expansie van de kunstmarkt werden door auteurs als John Michael Montias, Jan de Vries en Marten Jan Bok weliswaar vooral de economische verbanden bestudeerd, maar tevens wezen zij allen op het grote belang van de instroom van kunstenaars die deel uitmaakten van de golf van immigranten uit Brabant en Vlaanderen, een golf die zijn hoogtepunt had bereikt in de tweede helft van de jaren tachtig van de zestiende eeuw.²⁴ Op het cruciale belang daarvan voor de ontwikkeling van de kunst in het noorden is al vaker ingegaan. Jan Briels in het bijzonder legde er grote nadruk op en construeerde zelfs tot tweemaal toe een indrukwekkende geschiedenis van de Noord-Nederlandse schilderkunst aan de hand van kunstenaars die uit de zuidelijke Nederlanden afkomstig waren.²⁵ De Brabantse en Vlaamse immigranten – en over de immigratie zelf bieden vooral eerdere studies van Briels rijke informatie²⁶ – vestigden zich merendeels in Amsterdam, Leiden, Haarlem en Delft, steden waarvan in het begin van de eeuw rond de helft tot tweederde van de bevolking bestond uit mensen met Zuid-Nederlandse wortels.

Als wij nauwkeuriger naar de schilders kijken die rond de eeuwwisse-

ling in de Hollandse steden werkzaam waren, dan valt echter het aantal dat uit de zuidelijke Nederlanden afkomstig was nogal tegen, zeker onder hen van wie wij nog werk uit vermeldingen of in het echt kennen en die dus zonder twijfel als kunstschilders actief waren. De zuiderlingen waren, op enkele uitzonderingen na, op dit gebied nog niet prominent aanwezig en men krijgt de indruk dat inheemse schilders grotendeels aan de vraag konden voldoen.²⁷ Toen echter vanaf 1610 het aantal schilders werkelijk explosief ging groeien, wat vooral in Haarlem en Amsterdam duidelijk waarneembaar is,²⁸ bevonden zich wél veel jongelieden met Zuid-Nederlandse wortels onder hen die het schildersvak kozen en daarin een opvallende plaats gingen innemen.²⁹ Dit is dus de generatie van kinderen van immigranten. Sommigen waren nog wel in het zuiden geboren, maar hun opleiding hadden zij in Holland genoten. Ook binnen deze generatie bleven echter de meer traditionele onderdelen van het vak, het schilderen van historiën en van portretten, grotendeels in handen van schilders van inheemse afkomst. De jonge 'zuiderlingen' waren vooral degenen die de nieuwe specialismen, in het bijzonder het landschap en het stilleven, verder gingen ontwikkelen.

III

Voor een beter begrip van wat er gebeurde, moeten wij mijns inziens onze aandacht in de eerste plaats richten op het publiek: op de kopers van de schilderijen. Vooral in Amsterdam, Haarlem en Leiden had zich een zeer groot aantal geïmmigreerde kooplieden en hoog geschoolde ambachtslieden gevestigd (onder wie vele Antwerpenaren, vooral in Amsterdam) wier koopkracht in de voorafgaande twee decennia aanzienlijk moet zijn gegroeid. Zij kwamen uit een cultuur waarin het reeds in de tweede helft van de zestiende eeuw voor welgestelde burgers gebruikelijk was geworden ter decoratie van hun woningen schilderijen te kopen.³⁰ Tevens waren zij gewend dat veel van deze decoraties profane onderwerpen hadden en verkrijgbaar waren in uiteenlopende prijsklassen, van heel duur tot zeer goedkoop. Landschappen, boerenstukken en keukenstilleven werden in de tweede helft van de zestiende eeuw immers in Antwerpen en Mechelen reeds in grote aantallen en in een grote kwalitatieve variëteit vervaardigd.

Waarschijnlijk viel er voor deze immigranten vooralsnog niet zoveel te kopen in de steden van hun nieuwe vaderland. In de late zestiende eeuw lijken de meeste schilders in Holland voornamelijk vrij dure historiestukken te hebben gemaakt, bestemd voor een selecte groep connaisseurs. Bovendien zullen de immigranten aanvankelijk andere dingen aan hun hoofd hebben gehad dan het kopen van schilderijen. Ik neem aan dat deze vluchtelingen, zo lang zij er nog van uitgingen dat hun verblijf tijdelijk was en zij binnen afzienbare tijd naar hun vroegere woonplaatsen zouden terugkeren zijn (wat nog lange tijd het geval moet zijn geweest), hun geld niet staken in luxe-artikelen ter decoratie van de woning, maar eerder in makkelijk mee te nemen kostbaarheden. Pas toen de hoop of wens tot terugkeer was verdwenen en zij zich erbij neer legden hier definitief te blijven (en dat moet tegen het Twaalfjarig Bestand hebben plaatsgevonden),³¹ zal er meer behoefte zijn ontstaan aan de verfraaiing van het interieur. En, zoals hierna zal blijken, kregen de immigranten op dat ogenblik ook de kans dit te doen.

Vanaf 1608, dus nog kort voor het Twaalfjarig Bestand getekend wordt, lijkt er plotseling een stroom van grote aantallen schilderijen vanuit Antwerpen naar de Republiek op gang te komen die de markt in de Hollandse steden overspoelt. Het gaat om goedkope schilderijen die – althans in de ogen van de Hollandse burgers – ook op ongewone wijze worden verkocht.³² De gevestigde schilders lijken hiervan buitengewoon te schrikken en zij reageren heftig. In Amsterdam en Leiden eisen ze dat de stadsbesturen onmiddellijk maatregelen treffen om deze stroom uit Antwerpen in te dammen. Ze vragen om verbodsbepalingen voor de verkoop van schilderijen door vreemdelingen en willen deze vastgelegd zien in nieuwe of vernieuwde gildenregels. De gilden waarin schilders verenigd waren leidden in deze periode dikwijls een sluimerend bestaan of ze bestonden zelfs niet meer, zoals in Leiden het geval was. Ineens worden echter overal stappen genomen ter bescherming van de lokale markt.

In november 1608 klagen de Amsterdamse gildenleden bij het stadsbestuur dat talloze schilderijen afkomstig uit Antwerpen en andere vijandige streken door vreemdelingen in openbare veiling worden verkocht en dat deze schilderijen door 'listich ende ongodlyck opdringen' ver boven hun waarde van de hand gaan, want het zijn 'meestendeel slechte copien'.³³ Gestimuleerd door het profijt, zo stellen ze, vergaren deze lieden zoveel schilderijen als ze maar krijgen kunnen in Antwerpen en omgeving, 'zulcx datter een groote menichte Schilderyen tegenwoordich by haerluyden voorhanden is, omme mede alhier in manier als vooren vercoft te worden'. De Amsterdammers zijn ervan overtuigd dat door toelating van deze 'gepractiseerde malitieuze openbaare opveylingen van Vreemdelingen die van daghe to daghe souden toemenen, in corten tyt dese Stede, jae het geheele Landt met vodden ende slechte leerkinderen werck, souden worden vervult', en zij vrezen dat de inheemse schilders, die het door de oorlog toch al zo moeilijk hebben, ernstig in hun broodwinning worden geschaad. Ze voegen daar nog aan toe dat 'de goede burgerye alhier, die door den banck weynich kennisse van schilerye hebben, bedrogen [wordt]'.

Ook in Leiden roepen de schilders om actie. Uit een rekest van maart 1610 blijkt dat zij in oktober 1609 al geklaagd hadden over verkopers uit 'Brabant en andere omliggende plaetsen' die hen het brood uit de mond stootten. Ondanks het feit dat er toen direct een verbod op verkopeningen buiten de jaarmarkten was afgekondigd, lijkt dat niets te hebben geholpen. In 1610 klagen de Leidse schilders dat diezelfde verkopers (die vanuit Amsterdam naar Leiden kwamen) hun gang blijven gaan, ondanks dat zij van het verbod op de hoogte zijn. Zij verkopen hun schilderijen 'door uytroepen' [door ze te veilen], en wat zij daarvan overhouden 'met opene winkel [...] als of zy hier woonachtich waeren'. Aan deze verontwaardigde woorden voegen zij toe dat dit in andere steden niet toegelaten wordt en dat de Leidse schilders daardoor 'grootelycks werden vercoft'. Gezien 'dezen zwaeren duren tydt' dringen zij er bij het stadsbestuur op aan toestemming te geven een gilde op te richten, omdat zij anders hun familie niet naar behoren kunnen onderhouden.³⁴

Zowel in Amsterdam als in Leiden wordt nu de regel vastgesteld dat lieden van buiten de stad geen schilderijen meer mochten verkopen of laten verkopen zonder toestemming van de burgemeesters. Veel effect had deze

regel kennelijk niet, want in een nieuw rekest van 1613 klagten de Amsterdamse schilders dat diezelfde vreemdelingen toch kans zien hun schilderijen te laten veilen door ze, onder voorwendsel dat zij hun schulden niet kunnen betalen, bij Amsterdammers in onderpand te geven, of door ze onder de naam van een poorter te laten inbrengen.³⁵ Bij deze gelegenheid wordt ook vermeld dat de burgers gewoonlijk worden bedrogen door de manier van veilen, 'dickwils copyen voor principalen copende'.³⁶ Bovendien houden de verkopers de goede stukken op wanneer er niet voldoende voor geboden wordt, 'sulcx dat het land hier meestendeel, met copyen ende andere slechte voddens wert gevult, tot spot van alle fraye liefhebbers ende merckelycke disreputatie van de Const'. Nu wordt ook van poorters geëist dat zijn toestemming vragen vóór ze schilderijen mogen laten veilen. In 1617 volgt weer een nieuwe aanscherping: buiten de jaarmarkten mogen er überhaupt geen schilderijen meer worden verkocht die niet binnen de Zeven Provinciën zijn gemaakt.³⁷ Kennelijk waren de ongewenste praktijken rond 'Brabantse' schilderijen de gildenleden nog steeds een doorn in het oog.

Ook elders moet de import uit het zuiden gevolgen hebben gehad, want in vrijwel alle Hollandse steden van enig formaat werden tussen 1609 en 1611 oude gildenkeuren verscherpt, nieuwe gemaakt, of werden verzoeken tot het vormen van een nieuw gilde ingediend, zoals in Gouda (1609), Rotterdam (1609), Delft (1611) en Utrecht (1611).³⁸

Het is duidelijk dat er een grote angst was voor de aantasting van het eigen inkomen door het overstromen van de markt met goedkope schilderijen. Maar wat gebeurde? Precies het tegendeel van wat iedereen verwachtte. Juist vanaf dat moment begon de ongelooflijke expansie van de kunstmarkt, door een snelle toename van zowel het aantal schilders, als dikwijls ook van het aantal werken dat een schilder produceerde. Uit de reactie van de Amsterdammers, die immers stelden dat deze verkopers, aangemoedigd door de winst die zij maakten ('nu aent profyt beginnende te verleckeren'), uit alle macht in Antwerpen en omgeving bijeengarden wat zij maar aan schilderijen konden krijgen,³⁹ blijkt dat deze 'indringers' succes hadden en er een gretige groep kopers voor de Antwerpse import moet zijn geweest. Hoewel de gildenleden de geringe kwaliteit als voornaamste reden gaven voor hun bezorgdheid en inspeelden op de angst van de klant een kopie voor een 'principaal' te kopen, sloeg hun mijns inziens vooral de schrik om het hart vanwege het feit dat deze schilderijen grif werden gekocht voor prijzen die zij veel te hoog vonden. Er was dus een publiek dat ze graag wilde hebben – ondanks het depreciërende oordeel van de deken en overliesen – en daar zelfs meer voor over had dan ze volgens het oordeel van de inheemse schilders waard waren. Het lijkt waarschijnlijk dat de kopers vooral de Zuid-Nederlandse immigranten waren, die nu weer de gelegenheid kregen – en er ook aan toe waren – om deze voor hen vertrouwde artikelen aan te schaffen.

De vraag is of de kwaliteit van deze geïmporteerde schilderijen wel zo laag was als men deed voorkomen. De werken waren zeer goedkoop vergeleken met de schilderijen die de gevestigde schilders plachten te maken, en dat was ongetwijfeld al bedreigend genoeg. Waarschijnlijk waren ze vooral goedkoper doordat zij volgens andere productiemethoden waren gemaakt, bijvoorbeeld met een minder tijdrovende en arbeidsintensieve techniek. Dit laatste kan meer dan voldoende reden zijn geweest om ze voddens, leer-

lingenwerk en kopieën te noemen; dat was het meest voor de hand liggende vocabulaire om sterke afkeuring te laten blijken. Wanneer zulke werken bovendien voor hogere prijzen verkocht werden dan deze gildenleden op basis van de technische uitvoering en tijdsinvestering juist achtten, werd de traditionele manier waarop zij zelf prijzen bepaalden geheel op losse schroeven gezet.⁴⁰ De vraag is bovendien of de kopers inderdaad grotendeels bestonden uit burgers 'die door den banck weynich kennis van schilerye hebben'.

Bekijkt men de bij toeval bewaard gebleven registers van de 'willige verkopen' die onder auspiciën van de Amsterdamse weeskamer tussen 1607 en 1613 (dus in de periode van de protesten) werden gehouden en die waarschijnlijk de aanleiding vormden tot de heftige reactie van de deken en overliesen,⁴¹ dan blijkt langs die weg inderdaad ineens een grote hoeveelheid goedkope tot zeer goedkope werken op de markt te zijn gekomen. Op sommige van deze veilingen ging een meerderheid voor zeer geringe bedragen van de hand – van tien stuivers tot tien gulden – en dat gold zowel voor bijbelse stukken en mythologische onderwerpen, als voor tronies, stillevens ('bloempotten' en 'fruytagies'), keukenstukken, landschappen, schepen, brandjes, banketten en boeren.⁴² Alleen de talloze tronies waren consistent goedkoop, de prijzen van de andere categorieën – en dat geldt vooral voor de historiestukken, de landschappen en de keukens – konden oplopen tot boven de vijftig gulden, een enkele maal zelfs tot een veelvoud daarvan.⁴³ Er was dus een zeer grote variatie in prijzen. Het kon per veiling verschillen of de nadruk op zeer goedkoop of wat duurder werk lag, maar op de meeste veilingen werd inderdaad een groot tot zeer groot aantal spotgoedkope schilderijen verkocht.⁴⁴ Wellicht waren onder de bijbelse en mythologische stukken veel kopieën, zeker onder de talloze exemplaren die voor minder dan vijf gulden gingen. Maar de vele goedkope werken met landschappen, stillevens, boeren – in Antwerpen ontwikkelde specialismen – kunnen ook met een snelle productietechniek geschilderde 'principalen' zijn geweest. Voorzover kan worden nagaan, vallen veel van deze stukken niet in de allerlaagste prijs-categorie, maar brachten zij tussen de tien en de twintig gulden op.⁴⁵ Een ruim aantal kopers op deze veilingen lijken deskundige lieden te zijn geweest: steeds treffen wij dezelfde namen aan van vooral Amsterdammers van Zuid-Nederlandse, meestal Antwerpse, origine, die dikwijls als schilder te boek stonden, maar vermoedelijk in de eerste plaats handelaars waren.⁴⁶ Het lijkt waarschijnlijk dat zij de werken vooral in eigen kring – dus onder Zuid-Nederlandse immigranten – doorverkochten.

IV

De instroom van goedkope schilderijen uit Antwerpen lijkt als een startmotor te hebben gewerkt. Het koopgedrag van de immigranten die de wanden van hun huizen gingen versieren met deze goedkopere schilderijen (waarvan onderwerpen en stijl sinds hun vlucht nog niet veel veranderd waren) zal navolging door autochtonen van hetzelfde sociale niveau hebben uitgelokt. Een groot deel van de nieuwe elite van welvarende kooplieden en geschoolde ambachtslieden bestond inmiddels immers uit immigranten. Zij vormden in een aantal opzichten ook een culturele elite, hoewel hun cultuur dikwijls met

spot werd gestereotypeerd, een stereotypering die veelal uit minderwaardigheidsgevoel en jaloezie zal zijn voortgekomen. Zoals Briels heeft beschreven, draaide die spot vrijwel altijd om het cliché dat de van nature sobere Hollanders verleid werden door de opschik, pronkzucht en ijdelheid die de Brabanders hadden meegebracht.⁴⁷ Het beroemdste voorbeeld van zo'n zuiderling in wie alle stereotyperingen zijn uitvergroot, is Jerolimo uit Bredero's *Spaanschen Brabander*: geheel volgens verwachting, blijkt hij een grote schuld bij een schilderijenverkoper te hebben.⁴⁸

Doordat een even koopkrachtige groep uit de inheemse bevolking de Zuid-Nederlandse gewoonte om zich te omringen met schilderijen ging navolgen, zal de vraag steeds verder zijn toegenomen, terwijl tegelijkertijd in vrijwel alle steden maatregelen werden getroffen om de verkoop van geïmporteerde schilderijen in te perken, voorzover dat niet al gebeurd was. Ik vermoed dat op dat ogenblik een aantal gevestigde meesters eveneens hun productie ging opvoeren door het maken van goedkopere werken.⁴⁹ Maar vooral stapten steeds meer jongelieden, onder wie veel immigrantenkinderen, in dit gat in de markt. Zij moesten niet alleen concurreren met hun eigen meesters uit de oudere generatie, maar vooral met de goedkope import uit Antwerpen, die afgezien van illegale verkopen (die kennelijk nog steeds doorgingen) ook verkrijgbaar moeten zijn geweest op jaar- en weekmarkten en op kermissen en verkopen buiten de stad.

De beste manier om de strijd aan te binden, was de conventies waarmee dit publiek reeds vertrouwd was als uitgangspunt te nemen, maar dan een kwalitatief beter schilderij te leveren dat tegelijkertijd niet veel duurder was.⁵⁰ De onderwerpen van de schilderijen die in het tweede en derde decennium van de zeventiende eeuw in sterk groeiende aantallen in de steden van Holland geproduceerd werden, bleven dan ook dezelfde als die wij kennen uit Antwerpse inventarissen en van de Amsterdamse veilingen tussen 1607 en ca. 1614.⁵¹ De onderlinge verhoudingen verschoven echter wel: de productie van landschappen nam verreweg het snelst toe.

De vraag of de nu optredende 'proces-innovatie' op gang werd gebracht door artistieke dan wel door economische impulsen, is mijns inziens niet relevant.⁵² Een evidente manier om op deze nieuwe markt van betrekkelijk goedkope schilderijen te kunnen concurreren, was het leveren van hogere kwaliteit – aantrekkelijker, interessanter, levensechter en technisch knapper –, waarbij de productiekosten laag moesten blijven. Bij de productie voor een betrekkelijk breed publiek, dat zijn keuzes op veilingen, op de markt of in de winkel maakte, raakten op deze wijze artistieke en economische wedijver onverbreekelijk met elkaar verbonden. Zoals boven reeds werd aangeduid, zullen noties over artistieke emulatie voor een ambitieuze jonge kunstenaar in deze periode even vanzelfsprekend zijn geweest als de noodzaak tot economische competitie. En gezien de diverse gradaties van lof die onder anderen Van Mander specialisten van allerlei slag toezwaaiden – van Pieter Bruegel en Gillis van Coninxloo, tot Jacob Grimmer, Pieter Baltens, Cornelis Molenaar, Hans Bol en David Vinckboons, waarbij vooral werd benadrukt dat zij hoog gewaardeerd werden door de liefhebbers – kon er geen twijfel meer over bestaan dat ook landschappen en boerenstukken terrein voor artistieke wedijver waren en de mogelijkheid boden naam te maken bij de liefhebbers. Dat laatste was ook – of misschien juist – voor schilders die niet in opdracht werkten

van belang, want deze moesten hun eigen vraag creëren. Wilde men door liefhebbers 'in grooter weerden ghehouden' worden – wat ook betekende dat men hogere prijzen kon vragen – dan was naamsbekendheid noodzakelijk.⁵³

Voor een goed opgeleide en ambitieuze jonge schilder werd het zaak naam te maken door het vervaardigen van een herkenbaar, karakteristiek product van bijzondere kwaliteit. Hij kon ervoor kiezen zich op een of meer van deze voor Holland nog betrekkelijk nieuwe specialismen te richten, waarmee een flink aantal Zuid-Nederlanders al eer had ingelegd. Hij kon daarnaast proberen de productiekosten per schilderij laag te houden door snel te werken en veel te produceren, want dan zou hij de concurrentie van goedkope Zuid-Nederlandse schilderijen beter het hoofd kunnen bieden. Lukte het hem met zulke schilderijen een goede reputatie te verwerven, dan werden de winstmarges steeds groter.

Zoals in het begin werd vermeld, zou Samuel van Hoogstraten er veel later in de zeventiende eeuw op wijzen dat zij die zich op 'ras schilderen' toelagden dat zowel voor het gewin als voor de roem deden.⁵⁴ Ook uit die opmerking blijkt dat economische en artistieke preoccupaties in deze context als onverbreekelijk verbonden werden gezien. Het hoeft ons niet te verbazen dat op deze constatering de namen van Porcellis en Van Goyen volgen, twee schilders die buitengewoon succesvol waren in het verkrijgen van een hoge artistieke waardering met werken die in een snelle schildertrant werden gemaakt. Zij vervaardigden schilderijen die niet duur waren, maar in verhouding tot de geringe productiekosten toch betrekkelijk hoge prijzen maakten.

V

Laten wij ons nu wenden tot een van de belangrijkste vernieuwers in de noordelijke Nederlanden die in de eerste decennia van de zeventiende eeuw vooral als landschapsschilder grote naam verwierf: Esaias van de Velde (1587-1630). Hij was een van die immigrantenkinderen die in de eerste jaren van het Twaalfjarig Bestand zijn carrière begonnen en was afkomstig uit het Amsterdams-Antwerpse milieu van schilders-handelaren. Zijn moeder was een van degenen die een veiling van zéér goedkope schilderijen organiseerde,⁵⁵ kort na de dood van haar echtgenoot in 1609. Vastgesteld kan worden dat Esaias al in zijn vroegste werken (vanaf 1614) met zeer dunne verf en in een vlotte en weinig gedetailleerde techniek ging schilderen (afb. 7-8).⁵⁶ Daarmee werd veel tijd bespaard en kon hij onvergelijkkelijk veel sneller een schilderij vervaardigen dan met de verfijnde, zorgvuldig in verschillende kleuren onderschilderde en in diverse lagen opgebouwde gedetailleerde techniek van Gillis van Coninxloo of Roelant Savery. Daarnaast kon Esaias, waarschijnlijk vooral wanneer het om een opdracht ging, in een veel bewerklijker en preciezer techniek schilderen, wat het resultaat vele malen duurder zal hebben gemaakt.⁵⁷

Sinds Montias met de baanbrekende stelling kwam dat Esaias van de Velde en Jan Porcellis een proces- en productinnovatie op gang brachten die de kosten verlaagde en het mogelijk maakte voor een bredere markt te werken,⁵⁸ een proces dat nadien door Van Goyen en vele anderen verder werd doorgevoerd, heeft men zich mijns inziens te weinig afgevraagd of deze ver-



I
Jacob Grimmer,
Landschap met boerenhoeve: Herfst
 (uit reeks van vier jaargetijden),
 paneel 35,5 x 59,5 cm,
 Museum van Schone Kunsten, Boedapest.

anderingen in de Noord-Nederlandse kunst niet inhaakten op proces- en productinnovaties die al eerder in Antwerpen waren ontwikkeld. Karel van Mander vertelt ons in zijn biografie over Cornelis Molenaar, 'Schele Neel' genoemd, een nu onbekende landschapsschilder die in 1564 in het Antwerpse gilde kwam en in 1598 overleed, dat hij 'wonder veerdig' was, wat betekent dat hij verbazend snel kon schilderen. Hij vervolgt dat Molenaar voor slechts weinig geld in daghuur werkte en zegt: 'In eenen dag als men hem te voor wat had aengeleyt, maeckte hy een groot schoon Landtschap.'⁵⁹ Van Mander had al gezegd dat niemand hem overtrof in schilderachtige bladslag en dat 'alles wat men van hem siet den Schilders wonder wel bevalt'. Hij eindigt met de woorden dat zijn werken bij de 'Const-liefdighe in grooter werden [zijn]'. Helaas kennen wij geen werken die met zekerheid aan deze meester kunnen worden toegeschreven en waaraan wij zijn techniek en stijl goed kunnen toetsen. Wel weten wij dat zijn landschappen ook in Hollandse inventarissen dikwijls voorkwamen.⁶⁰

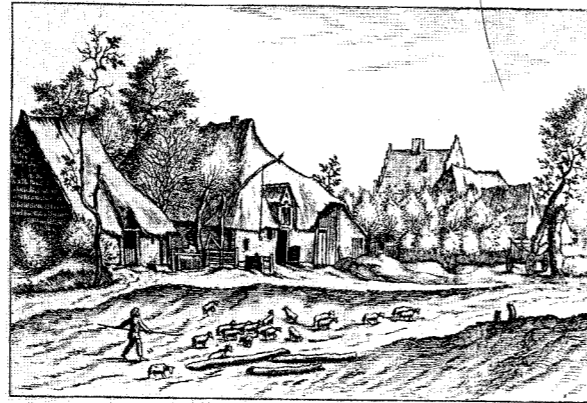
Hier wordt dus een Antwerpse landschapsschilder beschreven die met een snelle en goedkope productietechniek werkte, maar wiens schilderijen desondanks door kenners hogelijk werden gewaardeerd. Ook over Jacob Grimmer (ca. 1525-ca. 1590), van wie wij nog vele simpele dorpsgezichten en wintertjes kennen en die samen met zijn zonen een grote productie van goedkope landschapjes moet hebben gehad, schrijft Van Mander dat hij 'seer veerdigh in zijn werck' was. Hij roemt de natuurlijkheid en levensechtheid van diens werk, zeggend dat Jacob veel gezichten rond Antwerpen schilderde en in zijn landschappen in sommige opzichten door niemand werd geëven-



2
Pieter Balten,
Landschap met boerenhoeve, 1581,
 paneel, diameter 23,5 cm,
 Museum Bredius, Den Haag (wegens
 diefstal huidige verblijfplaats onbekend).



a



b

3a-c
Johannes en Lucas van Doetecum naar de Meester van de Kleine Landschappen, Vier gezichten in de omgeving van Antwerpen, uit de reeks *Praediorum villiarum* [...], 1561 (tweede reeks), etsen.

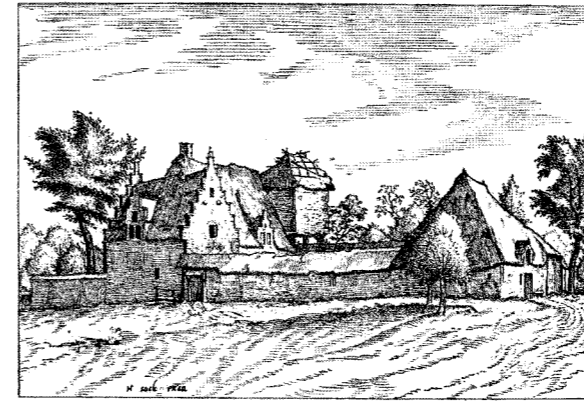
3a
Landschap met gezicht op een dorp, 29,8 x 20,3 cm

3b
Weg langs boerenhoeven, 29,8 x 20,2 cm

3c
Gezicht op een hofstede, 31,9 x 20,4 cm

aard, 'in alle dinghen seer eyghentlijck het leven volghende, 'tzy in huysen, verre Landschap, oft voorgronden' (afb. 1).⁶¹

Over een 'veerdige' werkwijze spreekt Van Mander eveneens bij Pieter Balten (ca. 1525-1598?), 'een seer goet Schilder van Landtschap, volghende seer de manier van Pieter Brueghel [...] had oock verscheyden Landen besocht, en verscheyden ghesichten nae 'tlevn gedaen. Hy wrocht in Water en in Oly-verwe, op een schoon en veerdige maniere.' Naast diverse boerenstukken, kennen wij van Balten nog één landschapje: een boerenhoeve bij een water, waarachter een simpel vlak landschap met een kerktorentje in het verschiet, voluit gesigneerd en gedateerd 1581 (afb. 2). Dit schilderijtje, dat perfect laat zien wat wij ons moeten voorstellen bij een goedkoop 'rondje' van een paar gulden zoals wij die in grote aantallen op veilingen en in inventarissen tegenkomen, zou bijna voor een Hollands schilderijtje van omstreeks 1620 kunnen worden aangezien. Het werd in de kunsthistorische literatuur al eerder aangehaald om te tonen dat het belang van Vlaamse schilders uit deze periode op het werk van Van de Velde te weinig wordt onderkend.⁶² Helaas is het uit het Museum Bredius gestolen, zodat een nauwkeuriger onderzoek nu onmogelijk is. Op een uitstekende 'ekta' die van dit kleine paneel bestaat, valt echter goed te zien hoe dun en snel, en waarschijnlijk deels nat in nat, de boerderij en het omringende landschapje in verschillende gradaties van lichtbruine tinten geschilderd zijn.⁶³ Alleen de figuurtjes zijn met sterkere kleuren op de dunne verflaag gezet. Het type landschap en de compositie laten tevens zien dat in dit soort werkjes de twee door Hieronymus Cock in 1559 en 1561 uitgegeven prentreeksen met 'Kleine Landschapjes' een direct vervolg kregen (afb. 3a-d), want het schilderijtje sluit daar naadloos bij aan. Een technisch onderzoek en vergelijking in schildertalent van de – meestal anonieme – Antwerpse landschapjes uit de late zestiende eeuw met werken van de Hollandse landschapsschilders die in het tweede en derde decennium het schilderproces vernieuwden, kan waarschijnlijk vruchtbare inzichten opleveren. Overigens is het duidelijk dat ook de vroege fantasielandschappen van Joos de Momper – wiens werk ook in Amsterdam zeer geliefd moet zijn geweest – weliswaar op de traditionele wijze in drie verschillende gekleurde stroken zijn onderschilderd, maar uiterst snel en virtuoos in een zeer dunne schildertrant werden afgewerkt.⁶⁴



c

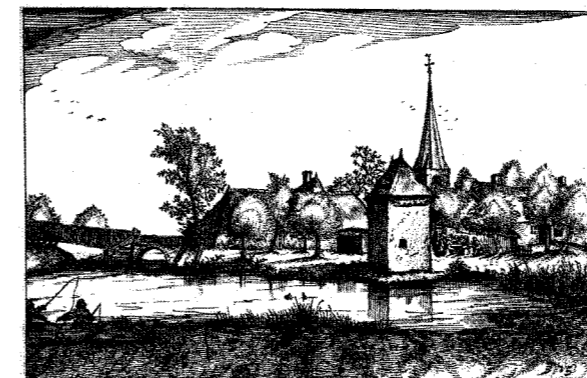
De jonge Esaias van de Velde, die zich in de noordelijke Nederlanden onder meer ging toeleggen op de weergave van het eigen Hollandse landschap, was ongetwijfeld een groot vernieuwer, maar noch de techniek, noch de motieven kwamen geheel uit de lucht vallen.⁶⁵ Zowel hij als zijn vele Antwerpse voorgangers, van Grimmer en Balten tot De Momper en Jan Bruegel, emuleerden op uiteenlopend manieren de composities van – of uit



a



b



c



d

4a-d
Claes Janszn Visscher naar de Meester van de Kleine Landschappen, Vier landschappen uit de omgeving van Antwerpen, uit de reeks *Regiuncule, et villae* [...], 1612, etsen.

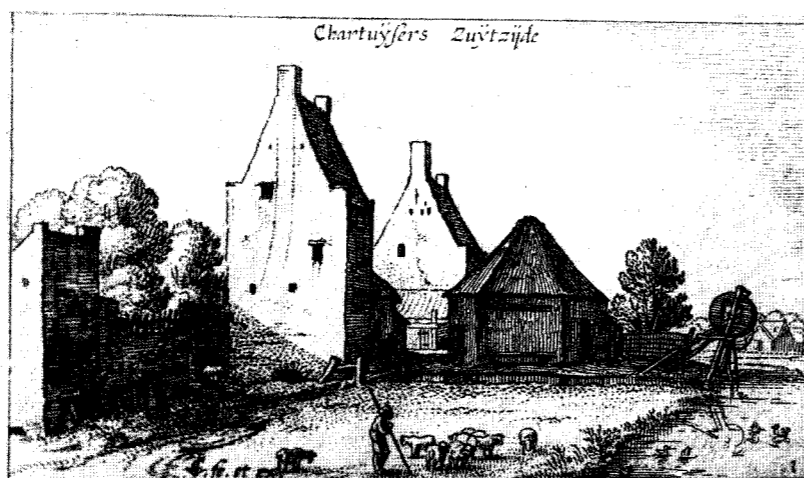
4a
Titelprent,
10,4 x 15,8 cm

4b
Weg langs boerenhoeven,
10,3 x 15,8 cm

4c
Gezicht op een dorp, met kerktoeren,
10,4 x 15,8 cm

4d
Gezicht op hofstede,
10,3 x 15,9 cm

5a-b
Claes Janszn Visscher, Twee gezichten
uit de reeks *Vier Gezichten buiten*
Amsterdam, ca. 1610, etsen.



5a
Het Kartuizerklooster,
5,6 x 9,7 cm

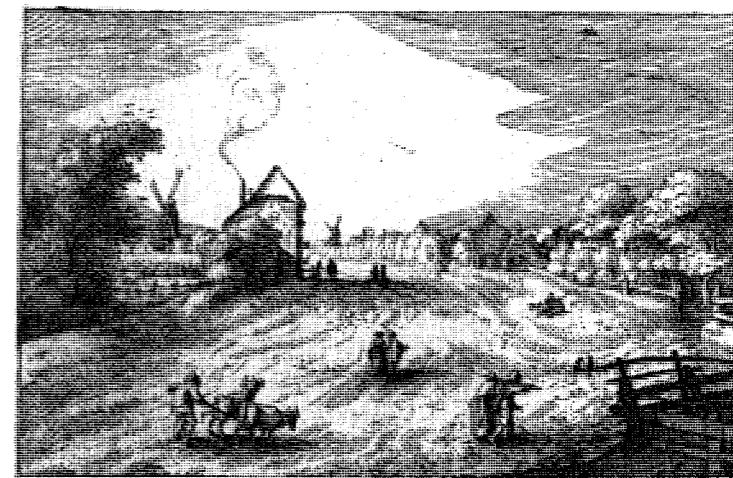


5b
Amsteldijk bij Kostverloren,
5,6 x 9,7 cm

de directe omgeving van – de toen reeds buitengewoon bewonderde Pieter Bruegel. Esaias van de Velde nam motieven op die al vertrouwd waren uit de reeds genoemde prentreeksen die in 1559 en 1561 door Hieronymus Cock in Antwerpen werden gepubliceerd (respectievelijk 32 en 30 gravures met twee titelprenten) en waarvan de eerste reeks op het eerste titelblad werden aangeprezen als 'Vele ende seer fraeye gheleghentheden [...] gheconterfeyt naer dleven, ende meest rontom Antwerpen gheleghen sijnde'.⁶⁶

Dat nu juist deze prentjes in het begin van de zeventiende eeuw ineens furore maakten, is zeer significant. In 1601 werden beide reeksen door Theodor Galle opnieuw in Antwerpen uitgegeven en in 1612 werd het grootste deel van de tweede serie door de Amsterdammer Claes Janszn. Visscher tamelijk vrij in etstechniek gekopieerd (afb. 4a-d). Op het titelblad van deze laatste uitgave staat nadrukkelijk vermeld dat het Brabantse landschappen naar Pieter Bruegel betreft (*Regiunculæ et villæ aliquot ducatus Brabantiae à P. Breugelio delineatae*).⁶⁷ De naam van Bruegel voegde Visscher ongetwijfeld

6a-c
Claes Janszn Visscher, Drie gezichten
uit de reeks *Plaisante Plaetsen [...]*,
ca. 1611-14, etsen.



6a
De weg naar Leiden,
10,3 x 15,8 cm



6b
Blekerijen bij de Haarlemmerhout,
10,4 x 15,8 cm



6c
Blekerijen bij de duinen,
10,3 x 15,8 cm

als verkoopargument toe (waarschijnlijk dacht hij ook echt dat Bruegel de ontwerpen had gemaakt). Hij zal zich hebben gerealiseerd dat het de moeite loonde deze opnieuw uit te geven, omdat ze aantrekkelijk waren voor een publiek met enige heimwee naar hun geboorteland,⁶⁸ dat wist waar de naam van Bruegel voor stond. De uitgave van deze serie lokte onmiddellijk wedijver uit en talrijke emulaties volgden, onder meer door Esaias en Jan van de Velde. Claes Janszn. Visscher zelf was al eerder Hollandse tegenhangers van deze reeks gaan maken, zoals de vier gezichten buiten Amsterdam van ca. 1610 (afb. 5a-b) en de bekende reeks van *Plaisante Plaetsen* rond Haarlem van ca. 1612-1613 (afb. 6a-c).⁶⁹ Van nu af aan werd het 'naar het leven' verbeelden van het land rond de steden waar vele Brabanders en Vlamingen zich voorgoed hadden gevestigd een uiterst geliefd thema.⁷⁰ In de vele prentseries die in deze periode werden gemaakt, treffen wij alle motieven aan die de uitbeelding van het 'Hollandse' landschap gedurende de volgende twintig jaar in wisselende combinaties zouden bepalen.

VI

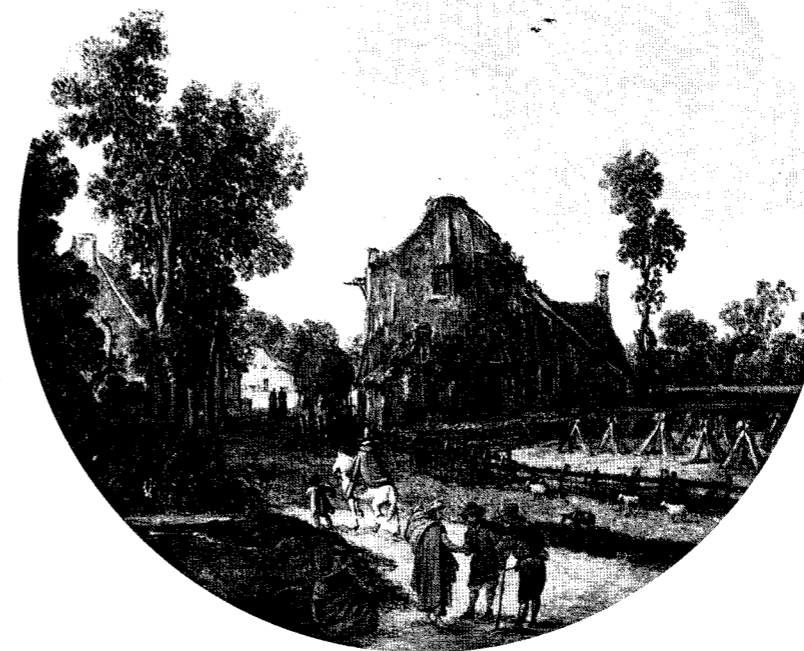
Esaias van de Velde concentreerde zich in vele vroege schilderijtjes op een sober, direct herkenbaar type landschap, dat de motieven uit de genoemde prentseries als uitgangspunt had. Hij deed dat in uiterst simpele composities met weinig figuren en objecten en, zoals we al zagen, meestal gecombineerd met een techniek waarmee de schilderijen in korte tijd konden worden vervaardigd (afb. 7-8). Dikwijls heeft men verondersteld dat deze schijnbaar pretentieloze onderwerpen ook waren bedoeld voor een pretentieloos lekenpubliek.⁷¹ Dit lijkt mij, zeker in zijn algemeenheid, een misvatting. Vanwege de betrekkelijk lage prijzen was inderdaad een groter publiek dan voorheen

7
Esaias van de Velde, *Winterlandschap*,
1614,
paneel 21 x 40,6 cm,
Cambridge, Fitzwilliam Museum.



8

Esaias van de Velde, *Dorpsgezicht*, 1616,
paneel, diameter 19 cm,
Particuliere verzameling, Duitsland.



in staat zulke schilderijtjes te kopen, maar iemand als Esaias van de Velde zal ze mijns inziens in de eerste plaats hebben geschilderd met de hoop op waardering van een tamelijk 'sophisticated' publiek van kunstliefhebbers. Men moet over een zekere mate van kennerschap beschikken, om te zien dat de kunstenaar in deze schijnbaar zo simpele landschapjes op uiterst geraffineerde wijze speelt met conventies die teruggaan op het inmiddels met een groot prestige beklede werk van Pieter Bruegel en diens omgeving.⁷² Men moest ook enige deskundigheid bezitten om in staat te zijn de virtuositeit in techniek te onderkennen en te waarderen: het schijnbare gemak, de 'sprezzatura' van de schilderwijze, de geacheveerdheid van de eenvoudige compositie, die achteloos lijkt te zijn opgebouwd en waarin een diepe ruimte met zeer geringe middelen buitengewoon overtuigend wordt gesuggereerd.⁷³ De kenner zal zich ervan bewust zijn geweest dat het bereiken van het effect van grote diepte bij een vlak landschap, een laag standpunt en een beperkt kleurenscale, moeilijker was en subtielere kunstgrepen vereiste dan bij het traditionele berg- of heuvelslandschap met een hoog gezichtpunt en contrastrijk coloriet. De natuurlijke atmosfeer van een vertrouwde omgeving en de suggestie dat dit geheel 'naar het leven' was gedaan, is in zulke werken met een nooit eerder vertoonde vanzelfsprekendheid weergegeven.

Constantijn Huygens, de connaisseur bij uitstek, zal zulke technische briljantie zeker hebben onderkend. Dat hij het kunnen beoordelen daarvan

een belangrijk onderdeel van kunstwaardering achtte, kan men afleiden uit Huygens' opmerking dat zijn vader – overigens een Brabander – van mening was dat men alleen bevoegd was tot oordelen over de schilderkunst (die men tegenwoordig overal aantreft, voegde hij toe), als men zelf in de praktijk de basistechnieken van deze kunst had geleerd.⁷⁴ Huygens schatte het werk van Esaias van de Velde dan ook zeer hoog. In zijn betoog over de schilderkunst van zijn tijd selecteerde hij uit het naar eigen zeggen onmetelijk aantal landschapsschilders de Antwerpenaar Jan Wildens en Esaias van de Velde om bijzondere lof toe te zwaaien, waarbij hij hen op één lijn plaatste met de vermaarde Paul Bril.⁷⁵ Drie schilders die met geheel verschillende technieken landschappen van zeer verschillende aard en prijsklasse maakten, werden dus artistiek op hetzelfde niveau geplaatst. In de voorafgaande regel had Huygens reeds de nog vrij jonge Cornelis van Poelenburch, schilder van kostbare en uiterst verfijnde idyllisch-italianiserende landschapjes, en Jan van Goyen, de even jeugdige meester van virtuoos geschilderde Hollandse landschappen, in één adem vermeld als kunstenaars van zeer grote faam.⁷⁶ Ook de Leidse burgemeester Jan Orlers zou niet lang daarna Esaias van de Velde, de 'uytmuntenden, vermaerden landschapsschilder', noemen en vervolgens Van Goyen hogelijk prijzen, zeggende dat zijn werken 'by alle Liefhebbers in grooter waerden gehouden werden'.⁷⁷ Hun eenvoudige, snel geschilderde schilderijen werden dus ondanks de goedkope productiemethode door kenners zeer gewaardeerd.

De voor Holland nieuwe 'losse' techniek was in hoge mate geschikt voor het bereiken van een suggestie van natuurlijkheid, en dat laatste moet in deze periode voor velen een primair doel zijn geweest, waarvan wederom Huygens getuigt. Weliswaar heeft die het niet over schilderen, wanneer hij met afkeuring schrijft over de stijve lijnvoering van Hendrick Hondius, zijn leermeester in het tekenen, maar het oordeel dat Huygens over hem geeft, laat wel zien dat hij bijzondere waarde hechtte aan natuurlijkheid, en daar een vlotte, levendige werkwijze mee in verband bracht. Hondius' manier van werken, zo schrijft hij, was slechts geschikt voor het uitbeelden van onbeweeglijke architectuur, maar zeker niet voor het weergeven van 'die losse en beweeglijke dingen, zoals gras, bladeren en struiken, of het benaderen van de bekoring die kan uitgaan van ruïnes in al hun vormeloze pracht'.⁷⁸ Dat Huygens de werken van Jan Porcellis veel hoger aansloeg dan de veel gedetailleerder en veel kostbaarder werken van de nog steeds actieve Hendrik Vroom – de beroemdste zeeschilder van een oudere generatie – sluit hier geheel bij aan. Porcellis had Vroom zozeer overtroffen dat hij ze nauwelijks in één adem durft te noemen, schrijft hij. Het lagere prijsniveau, gerelateerd aan de snellere productie, was dus ook in dit geval geenszins van invloed op de artistieke waardering van een connaisseur als Huygens.

De waardering voor een virtuoze, losse penseelvoering stond in feite haaks op de inheemse traditie van het 'nette' schilderen. Toen een groot aantal landschapsschilders van de volgende generatie, zoals Pieter de Molijn, Salomon van Ruysdael en Jan van Goyen zich op deze snelle schildertrant gingen toeleggen, bleven anderen van dezelfde leeftijd kiezen voor een 'dure' techniek van fijngeschilderde, zorgvuldig in lagen opgebouwde, gedetailleerde schilderijen. Een goed voorbeeld is de reeds genoemde Cornelis van Poelenburch, die zijn innoverende type van arcadische idyllen met groot suc-

ces tijdens zijn verblijf in Italië ontwikkelde. De techniek die hij hiervoor gebruikte, met zorgvuldige glaceringen, glanzende oppervlakken, transparante heldere kleuren en grote verfijning in details, zal daar als typisch noordelijk zijn gezien. Het is opmerkelijk dat juist die italianiserende schilders – zoals waarschijnlijk in Italië van ze verwacht werd – deze noordelijke traditie van het 'nette' schilderen cultiveerden, een traditie die sinds Van Eyck en Lucas van Leyden met noorderlingen werd geassocieerd.⁷⁹

Door de aanzienlijke verbreding van de kunstmarkt en de daarmee gepaard gaande proces- en product-innovaties die sinds het begin van de zeventiende eeuw hadden plaatsgevonden, kon de jonge schilder – afhankelijk van zijn achtergrond, opleiding, ambities en talenten – uit veel meer verschillende wegen kiezen dan voorheen. Het lijkt waarschijnlijk dat de impulsen die in het begin van de eeuw uitgingen van de vrij plotseling de markt overspoelende goedkope Antwerpse schilderijen en van de reacties daarop van het immigrantenpubliek, belangrijke aanjagers waren van die verbreding van de markt, de specialisering en de veranderingen in productietechniek. Grof gezegd heeft vervolgens de hierdoor onstane mode onder de burgerij om het woonhuis met veel schilderijen te decoreren, gecombineerd met een toenemende welvaart en een bewustzijn dat de Hollandse meesters iets bijzonders presteerden, de rest gedaan. In de loop van het tweede en derde decennium van de zeventiende eeuw was de schilderijenproductie zodanig opgevoerd en gedifferentieerd naar de wensen van de burgerij, dat men de Antwerpse markt niet langer hoefde te vrezen. Wanneer Elizabeth Stockmans in 1632 haar zuster Magdalena instructies geeft als deze op het punt staat vanuit Antwerpen naar Amsterdam te verhuizen (Magdalena had twaalf jaar in Italië gewoond en was waarschijnlijk niet zo goed van de situatie op de hoogte), schrijft zij dan ook dat het beslist niet nodig is om schilderijen in Antwerpen te kopen, want 'Hier sijn oock schilderijen bij meenichte te krijgen. Hebben hier tegeenwoordich van de beste meesters woenen.'⁸⁰

Summary

About trash from Brabant, economic competition, artistic emulation and the growth of the market for paintings in the first decades of the 17th century.

In this essay some observations are presented on the how and why of the spectacular increase of the number of painters and of the production of paintings in Holland in the first decades of the 17th century, as well as on the technical changes, the economic competition and the artistic emulation related to this. It is first argued that a proud awareness of the special nature, quality and quantity of the art of painting became firmly embedded in the self-image of the Dutch burgher elite of that time. But how did paintings get such a striking place in their houses and minds? Art historians often referred to the important role of painters from the Southern Netherlands who fled to Holland in the late 16th century. However, in the first years of the 17th century the production was still mainly in the hands of native painters and the participation of the Southerners was not yet very significant. From the beginning of the second decade onwards, however, the market suddenly expanded and it is then that many young men with roots in the Southern Netherland became painters, turning in particular to the new specialisms (especially landscape and still life): they are the children of immigrants, the second generation. To understand what happened we have to pay attention to the public that bought the paintings. We should realize that the influx of great numbers of merchants and of an elite of skilled craftsmen from the Southern Netherlands, especially Antwerp, consisted of people who were often already accustomed to decorating the walls of their houses with quite inexpensive paintings (among which many profane subjects like landscapes). Towards the Twelve Years' Truce many of them had attained a certain amount of prosperity and given up the idea of returning. As of the beginning of the Twelve Years Truce, suddenly a wave of inexpensive paintings from Antwerp flooded the market in the Dutch cities. The native painters were frightened and demanded measures to protect the local markets; they characterized these works as trash that was sold far above its worth. However, the paintings must have been bought eagerly by a public that was used to possess such paintings. The market for paintings did not collapse, as the painters expected, but on the contrary, it now began its explosive growth. It is argued here that this cheap import functioned as a booster. The fashion to decorate their houses with a variety of rather inexpensive paintings must have caught on among the native population of the same social classes, and now many children of the immigrants jumped in this profitable gap in the market. They competed with this import by producing paintings with the same techniques and the same type of subjects, but of a higher quality. It is demonstrated that Esaias van de Velde, one of the most important innovators, could zero in on types of paintings and techniques for a rapid production that had already developed in Antwerp and Mechelen in the second half of the 16th century. Finally it is argued that for such a painter, economic competition and artistic emulation were inextricably bound. Although rather inexpensive and quickly produced, these 'simple' works could be highly valued by connoisseurs: one needed some sophistication to recognize the artistic play with conventions and to appreciate the display of virtuosity in such seemingly unpretentious compositions.

P. 134
Claes Jansz. Visscher,
titelprent van *Regiuncule, et villae [...]*,
detail.



Noten

Mijn dank aan Neil De Marchi met wie ik, sinds ik een eerdere versie van dit betoog als lezing presenteerde op het congres *Art for the Market* (Middelburg, 10-12 december 1998), enkele vruchtbare discussies over dit onderwerp heb kunnen voeren. In de nabije toekomst hoopt hij enkele veronderstellingen die hier naar voren komen over de goedkope import van Antwerpse schilderijen vanuit economisch gezichtspunt te testen. Marion Boers-Goosens ben ik veel dank verschuldigd omdat ik gebruik kon maken van gegevens die zij voor haar in 1999 te voltooiën dissertatie verzamelde. Dit artikel werd geschreven in het kader van het door NWO gefinancierde onderzoeksprogramma 'Beeldtradities en betekenis in de Nederlandse kunst van de 16de en 17de eeuw.

- 1 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, 237.
- 2 Zie over de groei van het aantal schilders vooral J. de Vries, 'Art History', in: D. Freedberg en J. de Vries (ed.), *Art in history. History in art*, Sta. Monica 1991, 249-282, spec. 248-282. Volgens de berekeningen van De Vries zou tussen 1600 en 1620 het aantal werkzame schilders zijn verviervoudigd (p. 273). Zie voorts M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994, 90-104, J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princetown 1982, 263-64, J.M. Montias, 'Art dealers in the seventeenth-century Netherlands', *Simiolus* 18 (1988), 244-253, i.h.b. 245 en J. M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVIe-XVIIe siècles*, Parijs 1996, 93-100. Zie over de toename van het schilderijenbezit: Montias 1996, *op. cit.*, 71-72 en C.W. Fock, 'Kunstbezit in Leiden in de zeventiende eeuw', in: Th.H. Lunsingh Scheurleer e.a. (ed.) *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, Leiden 1990, dl. 5a, 3-36, spec. 5-6.
- 3 P. Mundy, *The travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608-1667*, vol. 4. *Travels in Europe, 1639-47*, R. Carnac Temple (ed.), Londen 1925.
- 4 Geciteerd in W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, 95-96.
- 5 Zie over de stereotypering van zeventiende-eeuwse Hollanders in het

algemeen: M. Meijer Drees, *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*, Den Haag 1997.

- 6 D.R. Camphuyzen, *Stichtelycke rymen*, Amsterdam 1624 (geciteerd uit editie 1642, 212).
- 7 *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, vertaald en toegelicht door A.H. Kan, Rotterdam 1971, 66. *Constantijn Huygens. Mijn jeugd*, vertaling en toelichting C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987, 72.
- 8 Dat Huygens eerst de landschapschilders roemt en vervolgens zegt dat de historieschilders niet minder talentvol zijn, is overigens een interessante opeenvolging. Huygens (ed. Kan) *op. cit.* (n. 7), 73. Huygens (ed. Heesakkers) *op. cit.* (n. 7), 78-79.
- 9 L. Guicciardini, *Descrittione di tutti paesi bassi*, Antwerpen 1567, 97-100; in 1612 verscheen ook een Nederlandse vertaling, nadat al eerder een Duitse en een Franse waren uitgekomen. Guicciardini zet voor anderhalve eeuw de toon met zijn eerste zin: 'Maer angehsien de conste der schilderyen een treffelijcken saecke is aengaende profijt ende eere, niet alleenlijck te Antwerpen ende te Mechelen, daer het een ambacht is seer groot van waerden, maar oock de gantsche Nederlanden door: soo dunckt my behoerlijck ende betaemlijck te wesen, hier ettelijcke te noemen vande ghene die in dese landen de conste meest hebben verbreyt ende verciert, waer af sommighe noch leeven ende somnighe overleeden sijn' (*Beschrijvinghe van alle de Nederlanden*, Amsterdam 1612, 79); H. Junius, *Batavia*, Leiden 1588, 234-240 (Hadrianus Junius schreef dit werk in de periode 1565-1570), begint met de zin: 'Cognata literis res est Pictura, quae ars ut nobilis, Regibusque expetita, ita olim etiam in primum liberalium gradum recepta, & quos posteris tradere dignatur, nobilitans. In ea habet Batavia florentia aliquot ingenia, quae neque possum, neque debeo silentio praeterire.'
- 10 K. van Mander, *Het leven der doorluchtighe Nederlantsche, en Hoogduytsche schilders*, in: Idem, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604. De prentseries, resp.: *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*, Antwerpen (Hieronymus Cock) 1572 (vier uitgaven tot 1600, de laatste bij Theodoor Galle, getiteld: *Illustrium*

quos belgium habuit pictorum effigies), en *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris effigies*, Den Haag (Hendrick Hondius) 1610. Zie over deze reeksen: H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim etc. 1984, 18-45.

- 11 De tekst van Scribanus, met vertaling en commentaar, in: J.S. Held, 'Carolus Scribanus's observations on art in Antwerp', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), 174-204. Wedijver met de antieken (maar ook met Italianen) neemt bij Scribanus een centrale plaats in; vrijwel alle Antwerpse schilders die ter sprake komen, worden vergeleken met een schilder uit de oudheid die zij volgens Scribanus hebben overtroffen.
- 12 In vrijwel al deze stadsbeschrijvingen zijn de schilders, naast de geleerden de enige groep 'beroemde zonen' die wordt opgenomen. J. Pontanus, *Rerum et urbis Amstelodamensium Historiae*, Amsterdam 1611; drie jaar later verscheen de Nederlandse versie: *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt Amsterdam*, Amsterdam 1614, 79-81 (Pontanus was overigens een broer van de schilder Pieter Isaacsz). J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leyden*, Leiden 1614, 259-276; 2de editie 1641, 352-380; S. Ampzing, *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628, 345-376; Th. Schrevelius, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stadt Haerlem*, Haarlem 1648, 359-391.
- 13 Schrevelius, *op. cit.* (n. 12), 359: 'Ende dit is noch ten huidighe daghe by yder een bekend, dat d'alderbeste schilders voor eenige hondert iaren herwaarts, hier op gequeect zijn'; S. van Leeuwen, *Korte Besryving van het Lugdunum Batavorum, nu Leyden*, Leiden 1672, 188: '[...] zijn binnen dese Stad geboren, ende opgekweekt, de vermaerste Schilders ende Teyckenaars van het gantsche Land'.
- 14 Held, *op. cit.* (n. 11), 179, 201, 192, 203-204.
- 15 Ampzing, *op. cit.* (n. 11), 345. Zie hierover uitvoerig: H. Leeftang, 'Dutch landscape: the urban view. Haarlem and its environs in literature and art, 15th-17th century', *Natuur en landschap in de nederlandse kunst 1500-1850, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), Zwolle 1998, 53-115, spec. 80-84.

- 16 Huygens, (ed. Kan) *op. cit.* (n. 7), 68 en Huygens, (ed. Heesakkers) *op. cit.* (n. 7), 74.
- 17 De Gheyn als graveur tegenover Goltzys, als miniaturist tegenover Hoefnagels en Oliver, als bloemschilder tegenover Breughel en Bosschaert, en De Gheyn die Torrentius tot een wedstrijd wilde uitdagen; voorts Goltzys tegenover Dürer en Lucas, Porcellis tegenover Vroom, Rubens die de jalouzie van de Italianen opwekt, Van Mierevelt tegenover Ravesteyn, en Rembrandt die alle schilders uit Italië en de oudheid heeft overtroffen.
- 18 Zie bijvoorbeeld Fock, *op. cit.* (n. 2), 5.
- 19 Marion Boers-Goosens, die een proefschrift voorbereidt over de kunstmarkt in Haarlem tussen 1600 en 1635, berekende op basis van diverse bronnen het aantal schilders die in verschillende perioden in Haarlem werkzaam waren. In 1605 zijn er 15 schilders op 30.000 inwoners (van 11 kennen wij nog werk, 2 van hen waren diltentanten en van drie is niet zeker dat zij kunstschilder waren), in 1615 was dat aantal aangegroeid tot 37 op 35.000 inwoners (van 29 daarvan kennen wij werk, of uit bronnen of in werkelijkheid); in 1625 waren dat er 52 op ca. 40.000 inwoners (van 44 werk in bronnen of in werkelijkheid bekend). In 1635 tenslotte kwam zij op 90 schilders, van tenminste 80 is uit bronnen of in werkelijkheid werk bekend (bevolking ca. 42.000).
- 20 Zie Montias 1996, *op. cit.* (n. 2), 99.
- 21 Zie in het bijzonder: Bok, *op. cit.* (n. 2), 95-96 en hoofdstuk 4, passim.
- 22 Th. Wijsenbeek-Olthuis (ed.), *Het Lange Voorhout. Monumenten, mensen en macht*, Zwolle/Den Haag 1998, 82-86. Zij komt tot de conclusie dat het bezit van wandtapijten niet zozeer afhankelijk was van rijkdom, als wel van sociale afkomst. Zelfs de wat minder kapitaalkrachtige adel bezat tapijten, terwijl de rijke burgers hun geld meer in schilderijen staken.
- 23 Bij de adel kwam zij tot een gemiddelde van 25 portretten en 17 andere schilderijen, bij de rijke Haagse magistraten gemiddeld 8 portretten en 33 andere schilderijen, en bij de gegoede middenstand 3 portretten en 29 andere (op basis van 60 inventarissen, 20 per groep). Wijsenbeek-Olthuis, *op. cit.* (n. 22), 92-102.
- 24 In het bijzonder De Vries, *op. cit.* (n. 2), 265: '[...] the circumstances of the late sixteenth century enlarged the supply of

painters by setting in motion a massive migration from Flanders to Holland; these circumstances increased the demand for paintings by establishing a cultural environment that converted art from a 'public good' (provided by state and church) to a 'private good' (acquired by individuals). Zie voorts: Bok, *op. cit.* (n. 2), 97-98, J.M. Montias 1982, *op. cit.* (n. 2), 73 en J.M. Montias, 'Cost and value in seventeenth-century Dutch art', *Art History* 10 (1987), 455-466, spec. 459. Zie ook J. Bruyn, 'A turning point in the history of Dutch art', in: G. Luijten e.a. (red.), *Dawn of the golden age. Northern Netherlandish art 1580-1620*, Amsterdam/Zwolle, 112-121, spec. 119.
- 25 J. Briels, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de gouden eeuw, 1585-1630*, Antwerpen/Haarlem 1987 en Idem, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands gouden eeuw, 1585-1630*, Antwerpen 1998.
- 26 J.G.C.A. Briels, *De zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572-1630*, Utrecht 1976 (diss.) en Idem, *Zuid-Nederlanders in de republiek, 1572-1630*, St. Niklaas 1985.
- 27 Zoals Marion Boers constateerde, is dit in Haarlem zeer opvallend. Tussen 1600 en 1605 is daar het aantal Zuid-Nederlandse schilders vooralsnog zeer gering en valt percentageel in het niet bij de Zuid-Nederlanders in andere ambachten (zie ook de volgende noot). Onder het grote aantal schilders dat Briels in Amsterdam noemt (het betreft mannen die ergens in archiefbronnen, meestal bij het trouwen, opgaven schilder te zijn), zijn er maar bitter weinig waarvan met zekerheid kan worden vastgesteld dat zij ook werkelijk in deze periode als kunstschilder werkzaam zijn geweest. Van de meeste weten wij niets over hun werk (Briels, 1976 *op. cit.* [n.25], 79-102; zie ook de biografieën in Briels 1998 *op. cit.* [n. 25], 293-411). Opmerkelijk is dat ook onder de levende schilders die Van Mander bespreekt zich zeer weinig van Zuid-Nederlandse herkomst bevinden (alleen Badens, Coninxloo, Vinckboons, en De Gheyn, en eerder de in het leven van Hans Bol genoemde Roelant en Jacques Savery), terwijl bij zijn bespreking van de voorgaande generatie verreweg de meesten Zuid-Nederlanders waren; dit wordt niet veroorzaakt doordat hij specialisten

merendeels zou negeren, want onder de vorige generatie bevinden zich wel een flink aantal van zulke schilders (zoals Pieter Baltens, Hans Bol, Jacob Grimmmer, Joos van Liere, Claes Molenaer, Gillis Mostart, de gebroeders Valckenborch en Hendrick van Steenwijck, allen in de Zuidelijke Nederlanden werkzaam). Van de levende schilders die Van Mander aan het eind opsomt, bevinden zich van de 15 in het noorden werkzame schilders slechts drie van Zuid-Nederlandse afkomst: Cornelis van der Voort en Bernaert en Pouwels van Someren.
- 28 Voor Haarlem baseer ik mij wederom op de gegevens van Marion Boers, (zie noot 19). Zie voor de toename van het aantal schilders in Amsterdam: Bok, *op. cit.* (n. 2), 99-104. Over de schilders in Leiden in deze periode valt te zeggen, daar zou nog eens gedegen onderzoek naar moeten worden gedaan.
- 29 Volgens de gegevens van Marion Boers, waren van de schilders die er in 1615 sinds 1605 nieuw zijn bijgekomen – en zij begonnen bijna allen tussen 1610 en 1613 – ongeveer de helft van Zuid-Nederlandse herkomst; opvallend is dat het nu namen betreft die ook voor ons nog vrijwel alle bekend zijn.
- 30 Helaas beginnen de door Duverger gepubliceerde inventarissen pas in 1600, maar uit de door hem opgenomen boedels die in de eerste tien jaar van de zeventiende eeuw werden opgemaakt – en waarvan de objecten in de laatste decennia van de 16de eeuw zijn aangeschaft – krijgt men een goede indruk van de aard en de aantallen schilderijen die zich daarin bevinden: E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, dl. 1, Brussel 1984.
- 31 Zie Briels 1976, *op. cit.* (n. 25), 52-53. Daar ook een interessante brief van een Franse gezant die, inhakend op de kennelijk aanwezige angst dat vele Zuid-Nederlandse kooplieden en ambachtslieden bij het bestand zouden terugkeren, in 1608 schrijft dat hij dat niet waarschijnlijk acht vanwege de vrijheid en bestaanszekerheid die zij inmiddels in de Republiek genieten. Zie ook hieronder noot 68.
- 32 Zie het tweede rekest van de Amsterdamse deken en overliden (F.D.O. Obreen, *Archief van de Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, dl. 3, Rotterdam 1880-1881, 166-167). Daaruit blijkt duidelijk dat door middel van

'mijnen' werd geveild (ook wel de 'Hollandse' methode genoemd, waarbij, bij dalende prijs, 'mijn' geroepen werd). Zij stellen dat het niet gebruikelijk was goederen op deze manier te verkopen; dat gebeurde alleen bij erfhuysveilingen: '[...] de voorsz. maniere [het 'mijnen'] van Const opveylinge allen goeden Ingeseten deser Stede schadelyck, ende noyt in sulcke voegen in swanck is geweest, gernerckt oock geen Coopmanschappen hier ter Stede gewoon syn in sodanigen manieren vercoft te worden, als alleenlycken in erfhuysen.' Zie N. De Marchi, 'The role of Dutch auctions and lotteries in shaping the art market(s) of 17th century Holland', *Journal of economic behavior and organization* 28 (1995), 203-221, spec. 209 voor drie varianten van de 'Hollandse' veilingmethode (methoden die nu nog worden gebruikt bij het veilen van resp. bloemen, huizen en boedels; welke van de drie werd gehanteerd, valt niet te bepalen).

33 Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 3, 164-165.

34 J.C. Rammelman Elsevier, 'Iets over de Leidsche schilders van 1610, in verband met het geslacht der Elsevieren', in: *Berigten van het historisch gezelschap te Utrecht*, 1 (1846-1848) nr. 2, 35-45, spec. 36-37. De schilders kregen geen toestemming voor het oprichten van een gilde. Nadat zij eerst hadden moeten aantonen wat in andere steden gebruikelijk was (zij presenteerden vervolgens het hierboven geciteerde rekest uit Amsterdam en de beschikking van het gerecht daaromtrent, en een verklaring uit Delft dat het daar sinds mensenheugenis verboden was dat lieden buiten het St. Lucasgilde schilderijen mochten verkopen, uitgezonderd op jaar- en weekmarkten), kregen zij slechts een regeling voor een jaar, waarin werd vastgelegd dat zonder goedkeuring van de burgemeesters het verboden is schilderijen buiten de jaarmarkten te verkopen (dus dezelfde regeling als in Amsterdam). Over de bijzondere situatie in Leiden, waar het pas in 1648 lukte (gedeeltelijke) toestemming voor een gilde te krijgen, voltooit E. Romein, student kunstgeschiedenis en economie, in 1999 een doctoraalscriptie.

35 Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 3, 166-167.

36 Er wordt aangeduid dat door 'mynen' vande selve Schilderyen' wordt geveild; zie daarover hierboven noot 32.

37 Keur van 1 januari 1617, vermeld door

I.H. van Eeghen, 'Het Amsterdamse Sint Lucasgilde in de zeventiende eeuw', *Jaarboek van het genootschap Amstelodamum* 61 (1969), 65-102, spec. 90. Er is geen rekest bekend met de klachten waarop met dit keur werd gereageerd. In 1623 wordt weer een nieuw keur afgekondigd met een zwaardere boeteregeling, en in 1626 wordt het nog eens uitgebreid met de regeling dat alleen in de huizen van de verkopers of in het huis van de conciërge mocht worden verkocht, terwijl voor de verkoping een notitie van alle schilderijen aan de overliden moest worden overgelegd.

38 G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947, 103, 162; Montias 1982, *op. cit.* (n. 2), 71-73; H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de zestiende en zeventiende eeuw', *Oud Holland* 101 (1987), 1-30, spec. 4. In Gouda had het rekest van de schilders, glasschrijvers en glazenmakers slechts gedeeltelijk succes: alleen de laatste groep werd een gilde toegestaan. Opmerkelijk is dat wij uit Haarlem in deze periode niets horen; fungeerden de oude gildekeuren daar bevredigend, of maakten de schilders er zich minder druk over deze verkopen? Daar was in 1590 in de ordonnantie van het St. Lucasgilde al vastgelegd dat niemand van buiten het gilde schilderijen mocht verkopen, behalve op jaar- en weekmarkten (dus in feite kon dat elke week!). Zie: H. Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem*, dl.1, Alphen a/d Rijn 1980, 59-60. Zie over de Haarlemse commoties rond veilingen in een latere periode, het artikel van Marion Boers-Goosens in deze bundel.

39 Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 3, 165: '[...] voorsz. vercoopers nu aent profyt beginnende te verleckeren, ende oversulcx soeckende desen handel te continueren, met alle vlyt pogen zoo tot Antwerpen als elders in dien contryen, by een te raepen, al den Schilderyen die zyluyden kennen becomen...'

40 Deze gedachte werd verwoord door Neil De Marchi in een brief met een zeer waardevol commentaar naar aanleiding van mijn lezing in Middelburg (zie de opmerking voorafgaand aan de noten). In zijn eerder genoemde artikel (De Marchi, *op. cit.* (n. 32), 206-212)

nam hij de schilders op hun woord en ging ervan uit dat het inderdaad vodden, kopiëren en leerlingwerk betrof, wat voor hem een reden was de economische theorie van Akerlof toe te passen omtrent de angst voor 'lemons' (een term uit de tweedehands auto-verkoop; het betreft de angst dat door onzekerheid over kwaliteit bij de kopers de slechte kwaliteit de goede uit de markt drijft, wat uiteindelijk tot instorting van de markt leidt). Naast het feit dat de markt nu juist sterk gaat groeien, stroken mijns inziens het succes van de veilingen en de vermoedelijke deskundigheid van veel van de kopers, althans op de hieronder genoemde veilingen (of er nog veel illegale veilingen plaatsvonden weten we niet), hier niet geheel mee. De Marchi en ik hopen in de nabije toekomst nader onderzoek te verrichten naar de hierna genoemde veilingen in deze jaren en de economische gevolgen daarvan voor de schildersmarkt. Zie over de problemen rond principalen, kopiëren en het bepalen van kwaliteit en waarde, ook: N. de Marchi en H.J. van Miegroet, 'Pricing invention: 'originals', 'copies', and their relative value in seventeenth century Netherlandish art markets', in: V.A. Ginsburgh en P.-M. Menge (ed.), *Economics of the arts. Selected essays*, Amsterdam etc. 1996, 27-70.

41 Veilingen mochten alleen gehouden worden door de conciërge van het stadhuis (executoriale verkopen) of door de bode van de weeskamer (erfhuizen en 'willige verkopen'). Registers van de verkopen van 'erfhuizen', georganiseerd door de weeskamer zijn, met enkele grotere en kleinere lacunes, bewaard gebleven voor de periode 1587-1638 (29 delen). Voorts is één deel bewaard van de 'willige verkopen' en dat betreft de periode 22/7/1608 tot 3/6/1610 (WA 5073/966). Van Eeghen somde in een noot (zie Van Eeghen *op. cit.* (n. 37), 85-86) alle verkopen op waar veel schilderijen in zitten. Bij de erfhuizen begint dat met de veiling van Gillis van Coninxloo in 1607; bij de willige verkopen vinden enige grote veilingen in 1608, 1609 en 1610 plaats. Van Eeghen gaat ervan uit dat twee veilingen in het najaar van 1608 de aanleiding vormden voor het kort daarop volgende rekest van de deken en overliden (*op. cit.*, 89). Het betreft veilingen ten verzoeken van Johanna Artsen en Jacques van der Lamén, beide uit

Antwerpen en géén Amsterdams poorter (30/9/1608; ca. 69 schilderijen), en drie dagen later van Felix van Lun, die evenmin poorter was en uit Antwerpen afkomstig (2/10/1608; 85 schilderijen). Drie weken later, 29 oktober 1608 en nogmaals in mei 1609, vinden veilingen plaats ten verzoeken van de als schilder geboren Valerius van der Houven (wel Amsterdams poorter; resp. 20 en 42 schilderijen). Op 23 februari 1609 wordt een veiling georganiseerd door de weduwe van de zojuist overleden Hans van de Velde (ca. 148 schilderijen; dit is de vader van Esaias van de Velde; Hans was ook als schilder vermeld en uit Antwerpen afkomstig), en in maart 1610 van de schilder en eveneens uit Antwerpen geboortige Lucas Luce (eveneens Amsterdams poorter; 16/3/1610; ca. 140 schilderijen). Mogelijk zijn deze laatste het soort veilingen (en dat kan ook het geval zijn met die van Pieter Loduwijcx (23/2/1609; ca. 120 schilderijen), waarnaar in het rekest van 1613 wordt verwezen en waarin niet-poorters schilderijen door poorters ter veiling laten brengen. Ook in de veilingen van erfhuizen, lijken in deze periode niet altijd echte erfhuysboedels te betreffen. In 1607 is er bijvoorbeeld een veiling waarin zeker geen sprake is van een boedel: een aantal schilders/handelaren brengen daar werken in, o.a. Crispiaan Colyns, Hans van Coninxloo, Barend van Someren en Pouwels [Vredeman] de Vries – allen schilders/handelaren met Zuid-Nederlandse achtergrond (gedeeltelijk gepubliceerd in A. Bredius, *Kunstlerinventare*, dl. 6, Den Haag 1919, 2051-2052). De gigantische veiling van Crispiaan Colyn in 1612 (ca. 620 schilderijen [!]) en verder nog prenten en pleisterwerk) is evenmin een erfhuysboedel, want hij sterft in 1618 (gepubliceerd in Bredius, *op. cit.*, dl. 3, 1067-1086). Dat geldt ook voor die van Cornelis van der Voort in 1614 (sterft in 1625), eveneens schilder van Zuid-Nederlandse afkomst (gepubl. in Bredius, *op. cit.*, dl. 4, 1173-1177). Ook bij de veiling van Claes Rauwert (26/8/1612) kan men zich afvragen of alle schilderijen (ca. 430!) wel allemaal uit zijn bezit komen. Verder onderzoek hierover is echter nodig, zie noot 40. Zie over drie veilingen uit een wat latere periode: J.M. Montias, 'Trois ventes de tableaux aux enchères à Amsterdam

vers 1620', O. Bonfait e.a. (ed.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris 1998, 285-295. Montias verricht een onderzoek naar de kopers op deze veilingen, over de gehele periode dat registers bewaard zijn gebleven; op het CAA 1999 hield hij hierover de lezing 'Auction Sales in Amsterdam (1597-1638)'. Ik dank ik hem dat hij mij inzage gaf in het manuscript hiervan.

42 Helaas worden op de meeste van deze veilingen nauwelijks onderwerpen genoemd. De werken worden meestal als 'stuk schilderij' aangeduid en van nummers of letters voorzien. Incidenteel wordt een onderwerp vermeld, vaak als het stuk geen nummer of letter heeft; ook wordt af en toe een schildersnaam genoemd. Uitzondering is de fascinerende veiling van Crispiaan Colyn uit 1612 – de grootste veiling, maar met de laagste prijzen – waarin vrijwel alle stukken met een onderwerp zijn aangeduid.

43 In de veiling georganiseerd door Crispiaan Colyn (20/3/1612) waarin de meeste schilderijen met onderwerp worden aangeduid en die merendeels zéér goedkoop werk bevat, liggen ook de prijzen van de historiestukken meestal tussen de één en de vijf gulden (flink wat zelfs minder dan een gulden), met enkele uitschieters (41-17 voor 'een Marienbeelt', 48-0 voor 'een overspelt voutgen', 56-0 voor een 'Susanna', 63-0 voor een 'Crucifix', 80-10 voor 'Cruysinge Christi, berg van Calvarien'). De 'bloempotten' en 'fruytagien' liggen meest rond de gulden, maar er werd 17 gld. geboden voor een bloempot van Jacques Savery. De keukens zijn merendeels rond de vier gulden, met uitschieters van 28 en 35 gulden. Landschappen zijn er meest van onder de tien gulden, maar ook enkele tussen de tien en 20 gulden, met uitschieters van 27 en 28 gulden (beide met de naam van Pieter Stalpaert) en 36 gld. (geen naam); de talloze tronies zijn meestal onder de gulden. Opmerkelijk is overigens dat in deze veiling enkele malen expliciet een kopie wordt vermeld (resp. naar Cornelis van Haerlem, de jonge Bruegel, Bloemaert, Coignet en Pieter Gerritsz.). In de veel 'duurdere' veiling die door Cornelis van de Voort werd georganiseerd, een veiling waarin eveneens veel onderwerpen (en flink wat namen) worden genoemd, lopen de landschappen

uiteen van 8-5 tot 59 gulden, de meeste tussen 15 en 40 gulden (het duurste is zonder naam; van de acht De Mompers variëren de prijzen tussen de 14 en 47 gld.). De keukens (alle anoniem) liggen tussen de 16 en de 57 gulden, terwijl de historiestukken zeer in prijs verschillen: er zijn diverse van onder de tien gulden (en dat kon ook een 'Mars en Venus' zijn), merendeels echter tussen de tien en de 30 gulden, maar er zijn ook zeer dure stukken (205 voor 'Bancquet, Dirck Barentsz.' en 317 gld. voor een 'Bancquet der goden'). Zeer prijzig was ook een bataille van Van Mander (221 gld.), van wie we op andere veilingen overigens ook werken van onder de tien gulden kunnen aantreffen. Zie ook de volgende noot. Verder onderzoek over de prijzen in deze veilingen is echter nodig.

44 In de meeste van deze veilingen gaat het merendeels om goedkope tot zeer goedkope werken. Van de ca. 500 schilderijen die tussen 30 september 1608 en 32 mei 1609 werden geveild, ging de overgrote meerderheid voor minder dan 20 gulden. Maar altijd zijn er ook wel wat duurdere werken onder. Per veiling kon het prijsniveau waarop de meeste werken werden verkocht echter uiteenlopen. Op de veiling voor Johanna Artsen en Jacques van der Lamén (30/9/1608), lagen de meeste prijzen tussen de 10 en de 20 gulden, slechts weinig onder de vijf gulden; enkele werken waren duurder: tussen de 30 en de 50 gld. Precies hetzelfde patroon zien wij bij de daarop volgende veiling voor Felix van Lun (2/10/1608).

Veel goedkope nog waren de meeste werken op de veilingen georganiseerd door Valerius van der Houven (29/10/1608 en 23/5/1609), waar het meeste voor minder dan vijf gulden ging, met een heel enkele uitschieter tussen de 20 en 50 gulden. Hetzelfde geldt voor de veiling van Pieter Loduwijcx (24/2/1609), zij het dat daar het niveau iets hoger ligt, omdat wat meer werken voor tussen de 10 en 20 gulden werden verkocht. Nog veel goedkope waren de meeste werken bij de één dag eerder gehouden veiling van de weduwe van Hans van de Velde (de vader van Esaias) op 23/2/1609. Daar waren de prijzen merendeels tussen de één en de drie gulden per twee schilderijtjes; slechts enkele gingen voor meer dan tien gulden (hoogste 31 gld.). Op de gigantische veiling van Crispiaan

Colyn zien wij hetzelfde fenomeen: ook daar de meerderheid voor minder dan vijf gulden (veel zelfs onder één gulden). Van de ruim 600 schilderijen waren er slechts 25 tussen de 10 en de 20 gulden, 10 tussen de 20 en 50, en drie boven de 50 gulden (duurste 80-10).

Deze veilingen verschillen duidelijk met degene die Lucas Luce organiseerde (16/3/1610), en waar het meeste voor tussen de 10 en de vijftig gulden ging (ongeveer evenveel tussen de 10 en de 20 als tussen de 20 en de 50). Toch waren ook daar een flink aantal werken tussen de één en de tien gulden, terwijl 11 werken voor tussen de 50 en 100 gulden werden verkocht, en zelfs uitschieters voorkwamen van 163, 180 en 232 gulden. Hetzelfde patroon toont de veiling georganiseerd door Cornelis van der Voort (7/4/1614). Daar waren eveneens flink wat werken tussen de twee en de tien gulden, maar een veel groter aantal werd geveild voor tussen de 10 en de 20 en zelfs nog meer tussen 20 en 50 gulden, terwijl 13 werken nog hoger gingen (hoogste zelfs 106, 142, 205, 221 en 317 gulden!) Een geval apart is de veiling van Claes Rauwert, waarschijnlijk grotendeels de nalatenschap van de verzamelaar (en ook handelaar?) Jacob Rauwart (gepubl. in Bredius, *op. cit.*, (n. 41), dl. 5, 1734-1748). Hier betreft het grotendeels duur en in de laatste decennia van de zestiende eeuw verzameld werk: 28 nummers gingen daar zelfs voor boven de f. 100 (duurste f. 455!) en rond de 45 tussen de 50 en 100 gulden. Zelfs in deze veiling zijn echter veel stukjes van onder de 10 gulden te vinden (ca. 80 nummers, waaronder veel van twee stuks, dikwijls 'rondjes' en diverse 'brandjes'), waarvan men zich afvraagt of deze wel uit Rauwarts collectie kwamen en niet erbij zijn gevoegd.

45 Landschappen en stillevenen in deze prijsklasse komen zowel in de 'dure' als de 'goedkope' veilingen veelvuldig voor.

46 Onder hen vindt men bijvoorbeeld de als schilder genoemde, maar zeker ook handelende: Jan Basse (Rijssel 1572), Hans van Cleeff (Antwerpen ca. 1570), Crispiaan Colyn (Mechelen 1574), David Colyns (Rotterdam 1582, zoon van Crispiaan), Hans van Coninxloo (Antwerpen 1565), Lucas Luce (Antwerpen 1575), Frans Kaersgieter (Belle 1573), Adriaen van Nielandt (Antwerpen 1586), Barent van Someren (Antwerpen 1572), Anthony van de

Velde (Antwerpen 1557), Cornelis van der Voort (Antwerpen 1576), Pouwels de Vries (Antwerpen 1567) en bijvoorbeeld ook de 'antijksnijder' Cornelis van der Bloocke (Mechelen 1569) en de goudsmid Pieter Coning (Antwerpen 1578, vader van Salomon Koninck). Ongetwijfeld waren onder de andere regelmatige kopers velen van Zuid-Nederlandse afkomst zoals bijvoorbeeld de liefhebber/verzamelaar Hendrick van Os (Antwerpen 1555/6; zie over hem Bok, *op. cit.* (n. 2), 69-72), maar dat heb ik vooraansnog niet onderzocht (Briels noemt nog enkele uit Antwerpen afkomstige kooplieden en andere Zuid-Nederlandse kopers op deze veilingen; Briels 1976, *op. cit.*, (n. 26) 106-112). Opmerkelijk is dat mannen als Basse, Van Cleeff, Luce en Van Someren, namen die men op elke veiling veelvuldig tegenkomt, zowel schilderijen in de allergeoedkoopste categorie kochten, als ook zeer kostbare schilderijen (de laatste in opdracht?).

47 Briels 1976, *op. cit.* (n. 26), 46-52 en J.G.C.A. Briels, 'Brabantse blaaskaak en Hollandse botmull. Cultuurontwikkelingen in Holland in het begin van de Gouden Eeuw', *De zeventiende eeuw* 1 (1985), 12-36. Niet als spot of veroordeling, maar als een inmiddels historisch vasstaand feit vinden wij dit later treffend verwoord door Gerard Brandt in zijn *Historie der Reformatie* (1671): 'De Brabanders en Vlaemingen [...] brachten de pracht en kostelheit van klederen in de steden die hen herbergden, verleidende d'ingeborenen tot het misbruik derselve ijdelheit: ook tot d'overdaect van maeltijden en lekkernijen, hier te lande eertijds ongewoon en ongeacht' (geciteerd door Briels 1976, *op. cit.*, 49 en Briels 1985, *op. cit.*, (n. 26) 33).

48 Een van degenen die bedrogen is door Jerolimo is Otje Dickmuyl, die hem flink wat bijzondere schilderijen heeft geleverd 'om een Sael te stofferen' (G.A. Bredero's *Spaanschen Brabander*, ingeleid en toegelicht door C.F.P. Stutterheim, Culemborg 1974, p. 306-307, r. 2050-2065; zie ook Briels 1976 *op. cit.* (n. 26), 106). Dat Bredero, die was opgeleid als schilder, ook werkelijk vertrouwd was met het milieu van schilderijenverkopers blijkt uit het feit dat hijzelf ('Garbrant Ariansz.') een van de kopers was op de beruchte veiling van Johanna Artsen en Jacques van der Lamén in 1608 (zie hierboven noot 41;

dit werd reeds opgemerkt door Van Eeghen, *op. cit.* (n. 37), 89).

49 In de genoemde Amsterdamse weeskamerveilingen uit deze periode zijn, onder de werken waarbij namen worden genoemd (en dat zijn er helaas zeer weinig), ook steeds meer zeer goedkope werken aan te treffen van gevestigde meesters (juist degenen van Zuid-Nederlandse afkomst of opleiding), dikwijls naast veel duurdere werken. Bijvoorbeeld bij Jan Nagel (waarschijnlijk uit Alkmaar, maar Van Mander noemt hem een navolger van de Antwerpenaar Cornelis Molenaar: zijn werk is merendeels tussen de één en de tien gulden, maar kan ineens ook 44 gld. opbrengen); Jacques Savery (1565 Kortrijk, vanaf 1585 in Haarlem, vanaf 1589 Amsterdam): zijn werken zijn bijna alle een of twee gulden; Pieter Stalpaert (1572 Brussel, vanaf 1598 in Amsterdam): meestal tussen de 25 en 50 gulden, maar soms ineens maar vier gulden. Karel van Mander werkte waarschijnlijk al in twee verschillende marktsegmenten, want de prijzen van zijn werken lopen zéér uiteen; in de veiling van Claes Rauwert (26/8/1612) zitten bijvoorbeeld vier stukken van onder de tien gulden (één omschreven als een 'brant', voor f. 4-5), 11 van tussen de tien en de 20 gld. en vijf tussen de 20 en 50 gulden, waaronder nog een 'brant' (f. 24-5; de andere werken zijn niet benoemd). In de veiling Van der Voort (7/4/1614) ging daarentegen een 'bataille' voor 221 gulden!

50 De lokale schilder die rechtstreeks vanuit zijn winkel verkocht zal met de verkoop van eigen werk bovendien één groot voordeel hebben gehad ten opzichte van werken die men op veilingen of markten van meesters van elders kocht: de koper hoefde niet bang te zijn bedrogen te worden met kopieën, wat gezien de zinspelingen daarop van de Amsterdamse gildeleden een bestaande angst was. Dit kan vooral degenen die graag iets goeds wilden hebben, maar geen specifieke deskundigheid bezaten hebben gestimuleerd werk van levende, binnen de eigen stad werkzame meesters te kopen. De Marchi beargumenteerde dat het vooral deze onzekerheid was die tot gevolg had dat een groep deskundige kunsthandelaren die een zekere mate van kwaliteitsgarantie konden geven een steeds belangrijker rol op de kunstmarkt ging spelen. Zie De Marchi,

op. cit. (n. 32), 208-212.

51 Wij kennen ze natuurlijk ook door de nu nog bestaande Antwerpse schilderijen uit de tweede helft van de zestiende eeuw, hoewel het opmerkelijk is dat sommige in inventarissen en veilingen zeer veelvuldig voorkomende typen nu vrijwel ontbreken, zoals de ongelooflijke hoeveelheid tronies en de vele goedkope 'bloempotten' en 'fruytagjen'.

52 Montias suggereerde dat de impuls tot procesinnovatie 'may have been primarily artistic rather than mercenary' (Montias 1987, *op. cit.* (n. 24), 460. Zie ook E.M. Gifford, 'Esaias van de Velde's technical innovations: translating a graphic tradition into paint', in: A. Roy en P. Smith (ed.), *Painting techniques. History, materials and studio practice, contributions to the Dublin congress 7-11 September 1998*, Londen 1998, 145-149, die de technische vernieuwingen van Esaias geheel als een artistiek proces interpreteert.

53 Van Mander zegt dit bijvoorbeeld bij Jacob Grimmer, Cornelis Molenaar (Schele Neel) en Joos van Liere (Van Mander, *op. cit.* (n. 10) fol. 256v en 257r) en later zou Orlers bijvoorbeeld letterlijk hetzelfde over Van Goyen zeggen (Orlers 1641, *op. cit.* (n. 12), 373). Over strategieën van innovatief gedrag op een competitieve markt: N. de Marchi en H.J. van Miegroet, 'Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century', *Art Bulletin* 76 (1994), 451-464. Zie ook Bok, *op. cit.* (n. 2), 190. Zie over het begrip 'liefhebber', idem, 73-75.

54 Zie hierboven, noot 1.

55 Zie voor biografische gegevens, G. Keyes, *Esaias van de Velde, 1587-1630*, Doornspijk 1984, 18-26. Zie voor de veiling van 'de weduwe... [niet ingevuld] by de Sleutelbrugge', die te identificeren valt met Cathalyne van Schorle, weduwe van de kort daarvoor overleden Hans van de Velde, hierboven noot 41 en 44.

56 Zie voor een technische beschrijving van vroeg werk van Esaias (en in het vroege werk gaat hij soms heel ver in het experimenteren met een sobere techniek): Gifford, *op. cit.* (n. 52), 146-148. Zie voor een beschrijving van Roelant Savery en Esaias van de Velde ook: E.M. Gifford, 'Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap', in: C. Vogelaar (ed.), *Jan van Goyen*, Zwolle/Leiden 1992, 71-74. In zijn vroege werken zien wij

bijvoorbeeld dat na een snelle schets op een witte grond, één dun opgebrachte lichtbruine kleur voor het gehele landschapsgedeelte als onderschildering is gebruikt, waarop vervolgens met losse penseelstreek het landschap is geschilderd in dunne bruinen, grijzen en groenen die dicht bij elkaar liggen (Gifford, *op. cit.* (n. 52), 147). In ander vroeg werk bracht hij over een lichtgekleurde grond enkele transparante, 'gewassen', tinten onderschildering aan (bijv. grijzig onder de bomen, warmbruin onder de architectuur), waarover zeer los, en gedeeltelijk naat in nat, het landschap werd afgewerkt (Gifford 1996, 72-73); de figuurtjes werden steeds na voltooiing van het landschap opgebracht en zitten niet in de ondertekening. Gifford beschrijft ook een experiment met een in het (populieren)hout gewreven zwart-grijze verf met daarover heen een dunne verflaag waardoor de houtnerf dikwijls opzettelijk zichtbaar blijft (Gifford 1998, 147). Mijn dank aan Patria Noble, restaurator in het Mauritshuis, met wie ik een landschap van Esaias van de Velde van het Mauritshuis onder het microscoop bekeek en door wie ik een beter inzicht kreeg in diens werkwijze.

57 Zie bijvoorbeeld het Landschap met Kasteel Abtspoel en een stoet van hovelingen (Keyes, *op. cit.* (n. 55), cat. nr. 18, kleurenplaat X) een tamelijk groot doek dat ongetwijfeld in opdracht werd gemaakt. Dit is geen kwestie van ontwikkeling; in hetzelfde jaar treffen we ook zeer vluchtig gemaakte, goedkope werkjes aan. Ook in zijn latere werk blijven deze twee mogelijkheden naast elkaar bestaan (zie Gifford, *op. cit.* (n. 52), 149).

58 Montias 1987, *op. cit.* (n. 24), passim.

59 Van Mander, *op. cit.* (n. 10), 256e.v. Hij begint deze zin met te zeggen: Hy wrocht op de Water-verwers maniere, sonder maelstock, en was wonder veerdigh, werckende voor d'een en d'ander in dagh-huyr.' Aan het in de tekst geciteerde wordt toegevoegd 'en men gaf hem van eenen heelen dagh eenen Daelder, t'somtjts voor een achter-uyt, ofte grondeke seven stuyvers.' Molenaar was heel goeie en liet zich door vele schilders misbruiken, zegt Van Mander voorts; bovendien was hij armlastig, omdat hij aan de drank was. Van Mander noemt Jan Nagel, als navolger die hem in landschappen nooit evenaarde, maar beter was in beelden,

een schilder wiens naam wij – met zeer laag geprijsde landschappen – op de Amsterdamse veilingen tegenkomen: in twee veilingen van 1614, 12 stukken van tussen de 12 stuivers en de 12 gulden, en één stuk van 44 gulden (zie: Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 4, p. 47).

60 Ook op een van de eerder besproken Amsterdamse veilingen, waarin nauwelijks schildersnamen vermeld worden, komt zijn naam voor in de veiling van Cornelis van der Voort op 7/4/1614 (landschappen voor resp. 26 en 36 gulden). Een CM gemonogrammeerd landschap met de barmhartige Samaritaan wordt altijd met grote stelligheid aan hem toegeschreven (Berlijn, Staatliche Museen, 101,5x152,5 cm, de figuren zouden van Maerten van Cleve zijn); zie hierover uitvoerig: H.G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 dln., Graz 1969, 238-242 en afb. 373, die het beschrijft als zeer 'progressief' van compositie, en vooruitlopend op later werk van Hans Bol. In de catalogus van de Staatliche Museen uit 1976 (cat. nr. 706), wordt echter de toeschrijving betwijfeld omdat men zich afvraagt of het landschap niet uit de vroege zeventiende eeuw stamt (wat mij, voorzover ik dat van de reproducties kan beoordelen, zeer onwaarschijnlijk lijkt). Miedema is sceptisch over de toeschrijving, omdat het monogram CM voor diverse kunstenaars kan staan (zie H. Miedema, *Karel van Mander. The Lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, dl.4, Doornspijk 1997, 156-157).

61 Van Mander *op. cit.* (n. 10), 256v.

62 Luuk Pijl merkte terecht op dat het zonder de signatuur en datering wellicht in Haarlem rond 1625 zou worden geplaatst (L. Pijl, 'Over de chronologie van de schilderijen van Hercules Segers', *Bulletin van het Rijksmuseum* 13 (1995), 172-180, spec. 177. Zie ook A. Blankert, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Zwolle/Den Haag 1991, 45, die opmerkt dat het stukje 'een voorloper [lijkt] van sommige werken van Jan Brueghel en de daaruit voortgekomen 'realistische' landschappen van Jan van Goyen en Esaias van de Velde,' waarbij hij een citaat van W. Martin aanhaalt die reeds op het bijzondere van dit landschapje wees. Merkwaardigerwijs werd dit niet opgepakt door Keyes, die Balten in zijn

monografie over Esaias geheel niet noemt (Keyes, *op. cit.* (n. 55)). Mogelijk is de Mr. Balten die eind zestiende eeuw in het Haagse St. Lucasgilde wordt vermeld (Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 3, 286), dezelfde als deze Pieter Balten uit Antwerpen.

- 63 De techniek benadert waarschijnlijk zeer dicht die van vele landschapjes van Esaias van de Velde (zie hierboven noot 56). De verflaag is zo dun, dat ook de verfstreek van de grond duidelijk zichtbaar is. Mijn dank aan Patria Noble, met wie ik deze ekta nauwkeurig bekeek.
- 64 Zie voor De Momper: K. Ertz, *Josse de Momper de J. (1564-1635)*, Freren 1986. Juist de door Ertz vroeg geplaatste werken lijken meestal zeer dun en vluchtig geschilderd. De Mompers werk komt diverse malen voor in de hierboven besproken veilingen (voor prijzen tussen de 14 en de 40 gulden; zie Obreen, *op. cit.* (n. 32), dl. 6, 46); Montias constateerde zelfs dat in Amsterdamse inventarissen tussen 1620 en 1650 geen schilder zo vaak vermeld wordt als De Momper (zie J.M. Montias, 'Works of art in seventeenth century Amsterdam. An analysis of subjects and attributions', in: Freedberg en De Vries (ed.), *op. cit.* (n. 2), 331-372, spec. 364).
- 65 Op de overeenkomsten in motieven met Brabantse voorgangers, in het bijzonder Jan Brueghel, werd ook reeds lange tijd geleden door Blankert gewezen in een commentaar op Stechow's boek: A. Blankert, 'Stechow: addenda', *Simiolus* 2 (1967/68), 108. Zie ook Briels 1976, *op. cit.* (n. 26), 91-93.
- 66 De Latijnse titel luidt: *Multifuriarum casularum ruriumque lineamenta curiose ad vivum expressa*. Op de titelprent van de tweede reeks: *Praediorum villarum et rusticarum casularum icones elegantissimae ad vivum in aere deformatae* (dus in alle gevallen wordt nadrukkelijk vermeld dat zij naar het leven zijn gemaakt). Beide reeksen zijn afgebeeld in: R. van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*, Brussel 1908. Zie ook de volgende noot.
- 67 Alle 25 etsen van Visscher zijn afgebeeld in Hollstein dl. 34, nrs. 292 t/m 317. Zeven prenten uit de tweede reeks van Cock werden overgeslagen, één komt uit de eerste reeks (nr. 316), en één is een eigen inventie (nr. 317). De inventor van de twee door Cock uitgegeven reeksen wordt nu meestal 'de Meester van de Kleine Landschapjes' genoemd.

Beurtelings zijn als inventor voorgesteld: Cornelis Cort, Hans Bol, Cornelis Massys, Cornelis van Dalen, Joos van Liere en Hieronymus Cock zelf; zie o.a. C. Brown (ed.), *Dutch landscape. The early years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650*, Londen 1986, 110-111 (zie ook p. 18-19, over het belang van deze reeks voor de Noord-Nederlandse schilderkunst, dat al eerder door vele anderen werd benadrukt).

- 68 Een fraaie verwoording van de heimwee vinden wij in deze tijd in enkele regels van Jacob Duym (uit: *Het moorddadich stuck van Balthasar Gerards*, van 1606; geciteerd door Briels 1987, *op. cit.* (n. 25), 436): 'Nu adieu Brabant schoon, adieu Antwerpen groot, / Adieu schoon stad, daer wy in wonnen schatten bloot, / Van waer den handel was op allerley quartieren, / Adieu soet lieflijk Land en soete fray rivieren, [...] Adieu schoon Land, daer wy al meynden in te sterven.'
- 69 Zie voor de laatste twee: B. Bakker en H. Leeflang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, Zwolle/Amsterdam 1993, 54-57, met verdere literatuurverwijzingen. De Amsterdamse reeks is gemaakt vóór hij de kopieën naar de 'Kleine Landschappen' uitgaf, en de tekeningen voor de 'Plaisante Plaetsen' zullen eveneens eerder zijn gemaakt (de vijf nog bekende tekeningen dragen zelfs de het jaartal 1607). Duidelijk is dat de heruitgave door Th. Galle de directe inspiratie moet zijn geweest. Hoewel de tekeningen van Visscher direct veel opener worden en op een aantal punten een andere karakter krijgen, is de overeenkomst in motieven en compositie groot, vooral bij de vier Amsterdamse prentjes en de Hollstein nrs. 148 en 195. Zie ook G. Luijten e.a. (ed.) *op. cit.* (n. 24), 651-655. Zie voor een groot aantal van deze reeksen ook: C. Levesque, *Journey through landscape in seventeenth-century Holland*, University Park (PA) 1994.
- 70 In twee lofdichten op Haarlem die Van Mander rond 1596 maakte, zien we hoe hij zich een vurig propagandist van zijn nieuwe thuisstad en de aangename omgeving daarvan toont (zie: Leeflang, *op. cit.* (n. 15), 64-66). In *Strijdt tegen onverstandt* (in: *Den Nederduytschen Helicon*, geciteerd door Briels 1987, *op. cit.* (n. 25), 436) stelde Van Mander nadrukkelijk een liefde voor het nieuwe vaderland in de plaats voor heimwee

naar het verloren land.

Zie voorts het fraaie artikel van Leeflang voor de vele resonanties die in het bijzonder deze reeks als de *Plaisante Plaetsen* kan hebben gehad voor de eigentijdse toeschouwer, waarin ook veel lokale, Haarlemse tradities een rol spelen. De aanbeveling 'naar het leven', die reeds nadrukkelijk op de beide titelprenten van de 'Kleine Landschapjes' werd vermeld en waar Van Mander ook steeds over spreekt bij de hierboven aangehaalde Antwerpse schilders, keert eveneens voortdurend op de titelprenten bij de prentreeksen van Visscher en de Van de Veldes terug. Zie voor het belang dat aan de weergave 'naar het leven' moet zijn gehecht en de implicaties daarvan, B. Bakker, 'Nederland naar 't leven; een inleiding', in: Bakker en Leeflang *op. cit.* (n. 69), 6-17 en B. Bakker, 'Levenspelgrimage of vrome wandeling? Claes Janszoon Visscher en zijn serie *Plaisante Plaetsen*', *Oud Holland* 107 (1993), 97-115. Het verband dat Bakker legt met calvinistisch gedachtegoed herinnert er aan dat juist de immigranten merendeels calvinisten waren en zou de veronderstelling kunnen ondersteunen dat in die kringen de belangstelling voor 'naar het leven' vervaardigde landschapjes groot was.

- 71 Bijvoorbeeld H. Miedema, 'Dageraad der gouden eeuw', *De Zeventiende Eeuw*, 10 (1994), 241-251, spec. 248: '[...] een lekenpubliek dat[...] niet pretendeerde er verstand van te hebben, of er zelfs verstand voor nodig te hebben'.
- 72 Lawrence Goedde beargumenteerde dit fenomeen op fraaie wijze in verband met Goltzius' tekeningen van landschappen rond Haarlem uit de eerste jaren van de zeventiende eeuw, die plotseling uit het niet lijken te verschijnen; zie L.O. Goedde, 'Naturalism as convention. Subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape', in: W. Franits (ed.), *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*, Cambridge 1997, 129-143 en 231-233.
- 73 Vergelijk mijn betoog naar aanleiding van de 'simpele' landschappen van Van Goyen die eveneens aan een kennerspubliek moeten hebben geappelleerd: E.J. Sluijter, 'Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer', in: C. Vogelelaar (ed.), *op. cit.* (n. 56), 38-59, spec. 45-54. Zie ook Goedde, *op. cit.* (n. 72), 142-143.

- 74 'Hij had, naar hij zei, door zijn eigen gebrek aan ervaring geleerd dat niemand over de schiderkunst (waar men tegenwoordig overal mee geconfronteerd wordt) ook maar enigszins tot oordelen bevoegd was, die zich niet op een of andere wijze in de praktijk met de eerste beginselen van die kunst had vertrouwd gemaakt. Hij had gezien hoe belangrijke mannen, beroemd om hun veelzijdige ontwikkeling, zich bij mannen van het vak belachelijk hadden gemaakt door met gezag over de schiderkunst hun mening ten beste te geven.' Huygen, (ed. Kan), *op. cit.* (n. 7), 65; Huygen, (ed. Heesakkers), *op. cit.* (n. 7), 70-71.
- 75 Na gesteld te hebben dat voor al die schilders hun eigen faam voor zichzelf moet spreken, en dat die van Van Poelenburch, Wttenbroeck en Van Goyen waarlijk niet gering is, zegt hij: 'In plaats van allen wil ik hier slechts twee naar voren halen: Jan Wildens en Esaias van de Velde en hen bijna gelijk stellen met Paulus Brill, die ook een Nederlander is maar in het buitenland gestorven. Men zou zelfs kunnen zeggen dat aan de werken van die bijzonder knappe schilders wat natuurlijkheid betreft, niets ontbreekt, behalve de warmte van de zon en de beweging door de koelte van het briesje veroorzaakt.' Huygen (ed. Kan) *op. cit.* (n. 7), 73 en Huygen (ed. Heesakkers), *op. cit.* (n. 7), 79.
- 76 Zie hierover: Sluijter, *op. cit.* (n. 73), 38-39.
- 77 Orlers 1641, *op. cit.* (n. 12), 373. Ook van Pieter de Neyn schrijft hij dat diens landschappen, die hij 'met groote vaerdigheid [snelheid] conde maecken, de Liefhebberes ende Burgeren zo aengenaem waren'.
- 78 Huygen (ed. Kan), *op. cit.* (n. 7), 66; Huygen (ed. Heesakkers), *op. cit.* (n. 7), 72.
- 79 Zie over de associatie van het 'nette' schilderen met een roemruchte inheemse traditie: E.J. Sluijter, *De lof der schiderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993, 56-65.
- 80 Zij vervolgt: Was hier verleede weeck mart, dat men noemt de Vaste Marckt, sach bij hoope fraye stucken, alsoo een bij mij hadt die daer kennis van heeft en te Pinsteren ist hier weer mart alsoo 3 mael 's jaers marckt is. En offschoon eenige dingen daer bij UL wat beter koop soude mogen sijn, neemt de

onkosten vant overvoeren weer wech. Behalven UL de moeiten heeft van tslepen uit en in de schepen daart ook seer mee versuckelt'. I.H. van Eeghen, 'Magdalena Stockmans', *Maandblad Amstelodamum* 41 (1954), 137-141, spec. 140. Magdalena Stockmans was weduwe van de rijke koopman Isaac van der Voort. Zij was met haar kinderen kort daarvoor uit Napels (waar zij 11 jaar had geleefd) teruggekeerd en verbleef in Antwerpen; waarschijnlijk had ze niet veel mee kunnen nemen op deze lange reis naar het noorden. Haar zuster huurde voor haar een huis in Amsterdam en ontried haar huisraad en schilderijen te kopen. Het was kennelijk vanzelfsprekend dat schilderijen tot de allereerste dingen behoorden die moesten worden aangeschaft!