

‘VELE VERMAERDE ENDE TREFFELICKE SCHILDERS’

11

Eric Jan Sluïjter

Geen facet van de Nederlandse geschiedenis en cultuur geniet een grotere internationale vermaardheid dan de schilderkunst uit de ‘Gouden Eeuw’. En wanneer wij spreken over de Nederlandse schilderkunst uit die periode, dan hebben wij het vrijwel uitsluitend over schilderijen die geproduceerd werden in de grote steden van het gewest Holland. Ongeveer in volgorde van omvang van hun schilderijenproductie waren dat in de eerste plaats Amsterdam, Haarlem, Leiden, Den Haag, Delft, Dordrecht en Rotterdam. Buiten Holland nam alleen de stad Utrecht wat dit betreft een prominente plaats in. Weliswaar vinden we nog enkele goede meesters in Middelburg en uiteraard waren er schilders werkzaam in steden als Leeuwarden, Zwolle en Groningen, maar hun aantal is bijna verwaarloosbaar vergeleken met de overweldigende hoeveelheid in de genoemde steden. De weinige meesters die in de andere vijf van de zeven provinciën werkzaam waren, hadden vrijwel altijd hun opleiding in Holland of Utrecht genoten en als zij enige faam hadden, werkten zij dikwijls voor de Hollandse markt, zoals de in Zwolle en Deventer werkzame Gerard ter Borch die zijn werk via de Amsterdamse kunsthandel verkocht.

Niet alleen de schilderkunst maakte in deze periode een ongekennde bloei door in de Hollandse ste-

den. De prent-, edelsmeed- en beeldhouwkunst floreerden evenzeer, maar de schilderkunst was in alle opzichten beeldbepalend. Ook in de tijd zelf werd de vooraanstaande positie daarvan onderkend.

De wereldwijde faam van de Hollandse schilderkunst is niet alleen te danken aan haar bijzondere karakter en hoge kwaliteit, maar ook aan de ongelooflijke kwantiteit waarin zij werd geproduceerd – en is bewaard. Dit cultuurproduct is letterlijk internationaal bezit geworden: in vrijwel alle musea met Europese kunst neemt Hollandse schilderkunst een prominente plaats in. Ook in de hedendaagse internationale kunsthandel zijn Hollandse schilderijen, van alle Europese kunst van vóór de negentiende eeuw, nog altijd verreweg in de meerderheid. Deze internationale verspreiding is niet van vandaag of gisteren. Al in de loop van de zeventiende eeuw gingen ook verzamelaars buiten Nederland, vooral vorsten en adel, Hollandse schilderijen kopen. In de daarop volgende eeuw werd dit de grote mode: adellijke verzamelaars in Duitsland, Engeland, Frankrijk, Scandinavië en Rusland schaften deze werken in zeer grote aantallen aan. Aan het eind van de achttiende eeuw is men zich er in Holland reeds van bewust dat alle schilderijen naar het buitenland dreigen te verdwijnen – en men is er eigenlijk ook wel trots op.



162. In Holland floreerde niet alleen de schilderkunst. Ook de productie van gravures en etsen als zelfstandige kunstwerken was omvangrijker dan waar ook in Europa. De beeldhouwkunst werd eveneens op hoog niveau beoefend, al valt op dat een groot deel van de producenten uit de Zuidelijke Nederlanden waren gerekruteerd. Zo riep Amsterdam bij de bouw van het nieuwe stadhuis op de Dam gedurende vijftien jaar (1650-1664) de hulp in van de Antwerpse kunstenaar Artus Quellinus. Op dit reliëf wordt een vergelijking getrokken tussen de bouw van het stadhuis en de bouw van het Griekse Thebe onder leiding van Amphion (Amphion bouwt de muren van Thebe) (foto: KPA).

DE BEELDVORMING

Negentiende- en twintigste-eeuws perspectief
De gedachte dat de Hollandse schilderkunst een perfecte uitdrukking gaf aan het Hollandse volkskarakter en de Hollandse cultuur, waarbij burgerlijkheid, het zelfgemaakte land en de zelfbevochten religieuze en politieke vrijheid de trefwoorden wa-

Deze trend zette zich in de negentiende eeuw voort, zodat ons land vrijwel werd leggekocht, zeker toen zich daarbij vanaf het laatste kwart van die eeuw ook de schatrijke Amerikaanse industriële voegden die vooral in de eerste decennia van de twintigste eeuw op grote schaal Hollandse schilderijen aanschafden. De negentiende eeuw is eveneens de tijd dat overal in Europa – en kort daarna ook in Amerika – musea werden gesticht, wier collecties vooral in de late negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw enorm werden uitgebreid. Inmiddels had zich een duidelijke ‘canon’ gevormd van meesters die het meest gewaardeerd werden, en het zijn die voorkeuren uit de negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw die in alle musea in groten getale aanwezig zijn. Deze schilderijen hebben in binnen- en buitenland niet alleen ons beeld van die kunst gevormd, maar ook – veel méér dan teksten ooit hebben kunnen doen – het beeld van het uiterlijk en innerlijk van de steden, het land en de samenleving van de Hollandse Gouden Eeuw.

Hoe deze canon tot stand kwam en welke opvattingen men daar in de loop van vier eeuwen over koesterde, vormt het onderwerp van het eerste gedeelte van dit essay. In het tweede gedeelte zullen opkomst en neergang van de Hollandse schilderijenmarkt en de grote verscheidenheid in typen schilders en producten nader worden beschouwd.

ren, ontwikkelde zich al in de late achttiende eeuw. Wij vinden haar echter in volmaakte vorm verwoord door Hegel, die vele woorden wijdde aan de waarachtige en onbevengene wijze waarop de Hollanders alles in hun eigen omgeving tot in de onbeduidendste details weergaven. Vanaf die tijd werd

163. In de zeventiende eeuw waren er tal van plaatsen waar men schilderijen kon kopen, van gespecialiseerde kunsthandels tot uitdragerijen op straat. Uit deze tekening van Salomon (of Dirck?) de Bray blijkt dat ook sommige boekwinkels schilderijen te koop aanboden (foto: RMA, RP-T-1884-A-291).



het vanzelfsprekend een causaal verband te leggen tussen deze kunst en haar protestantse, burgerlijke, volkse, nationale, en ook Germaanse, achtergronden en deze te plaatsen tegenover de Italiaanse, Franse en Vlaamse schilderkunst.

Voor de kunstcriticus en radicale republikein Theophile Thoré die, schrijvend onder de naam Bürger, waarschijnlijk de meest invloedrijke negentiende-eeuwse promotor van de Hollandse kunst was, vormde deze kunst echter niet, zoals voor Hegel, het eindpunt van een grootse ontwikkeling, maar een nieuw begin. In zijn ogen diende de Hollandse schilderkunst het grote voorbeeld te zijn

voor de kunst van zijn eigen tijd. De schilderkunst van Holland was volgens hem de enige die op realistische wijze de eigen werkelijkheid had weergegeven en hij zag haar in samenhang met een vrije, democratische maatschappij die voor hem een ideaal vormde. Hij onderscheidde de Hollandse kunst scherp van wat er elders in Europa was gemaakt en nadrukkelijk ook van de Vlaamse kunst. Hij zag haar als een kunst die niet meer in dienst stond van mystiek of bijgeloof, niet was gemaakt voor aristocraten of voor prelaten van de kerk, maar was vervaardigd voor de Hollanders zelf en voor de mensheid in het algemeen: ‘Ware geschiedenis ...



165. Pieter van Laer, Landschap met morraspelers en kalkoven, ca. 1637
(foto: Szépművészeti Museum, Boedapest).

een soort foto van hun grote 17de eeuw, van mensen, gevoelens en gewoonten – van gebeurtenissen en daden van een gehele natie'.¹ Deze kijk op de Hollandse kunst, die zich aanvankelijk vooral in Duitsland en Frankrijk had gevormd, sloeg ook aan in Nederland, waar gezaghebbende schrijvers van Busken Huet tot Huizinga er op verschillende ma-

nieren op voortbouwden.

Dit beeld 'verhardde' zich in deze periode, wat tot gevolg had dat vele typen schilderijen die niet met dat beeld strookten, geheel uit het zicht verdwenen. Thoré had in zijn *Musées de la Hollande* al flink gewied in de tuin van de Hollandse schilderkunst. Alles wat niet realistisch of naturalistisch was, of wat anderszins als 'on-Hollands' werd beschouwd, zoals schilders die zich hadden laten inspireren door Italiaanse of Franse kunst, schilders die bui-

tenlandse landschappen uitbeeldden, of zelfs schilders die in een uiterst verfijnde stijl werkten, werden niet meer de moeite waard geacht en dikwijls zelfs scherp veroordeeld.

In het omvangrijkste overzichtswerk over de Nederlandse schilderkunst uit de twintigste eeuw, van Willem Martin uit 1935-1936, stond dit beeld in vele opzichten nog centraal, zij het dat de nadruk inmiddels meer was komen te liggen op de manier van uitbeelden dan op de inhoud van de voorstellingen. Voor Martin verpersoonlijkte de Nederlandse schilderkunst 'het meest consequente picturale realisme' en 'de schoonheid der psychisch en schilderachtig verdiepte werkelijkheid', gepaard gaande met 'pittigheid en degelijkheid'.² In zijn visie vormden deze karakteristieken zowel esthetische als zedelijke waarden die aan de Hollandse volksaard ontsproten. Zij werden gezien als de 'gezonde tegenkracht tegen het Italianistisch maniërisme en Europees academisme', terwijl elke invloed van buiten de grenzen en elke internationale tendens werd beoordeeld als een voorbode van het 'verval' van de Hollandse kunst aan het eind van de zeventiende eeuw. Die uiterst selectieve kijk op de Hollandse kunst, waarin een breed scala aan schilders en typen schilderijen buiten beschouwing werd gelaten, zou tot ver in de twintigste eeuw de maatstaf blijven.

Sinds de jaren zestig van de twintigste eeuw is echter niet alleen de gedachte ondergraven dat Hollandse schilderijen een fotografisch-realistische weergave van de omringende wereld tonen, maar is zelfs het begrip realisme in relatie tot de zeventiende-eeuwse kunst op de helling gegaan. Ook is stevig gemorreld aan vele ideeën over het specifiek Hollandse van de Hollandse kunst en aan de schijnbaar onwankelbare canon die daarmee samenhang. In een krachtige reactie op alles wat naar nationalistische vooroordelen zweemde, ging men zowel in het kunsthistorisch onderzoek als in tentoonstellingen juist de nadruk leggen op datgene wat de Holland-

se kunst bond met die uit andere landen. Er werd zo min mogelijk gesproken over zaken die men als 'eigen' zou kunnen ervaren en die afweken van internationale tendensen. Hierdoor werd het beeld veel gevarieerder en minder geïsoleerd dan voordien het geval was. Juist de ongelooflijke verscheidenheid van de kunstproductie in de Hollandse steden (plus Utrecht) en de rijkdom aan relaties met de Italiaanse, Franse en Vlaamse kunst kregen steeds meer reliëf. Alle groepen die buiten de canon waren gevallen, werden weer gewaardeerd en als ten onrechte vergeten kanten van deze kunst aan het publiek gepresenteerd: caravaggisten, maniëristen, classicisten, italianiserende landschapsschilders, fijnschilders, laat-zeventiende-eeuwse schilders, zij kregen allen dankzij belangrijke tentoonstellingen en monumentale catalogi hernieuwde aandacht.

Zo breidde de canon zich steeds verder uit, zonder dat overigens de schilders uit de oude canon verdwenen. Het hedendaagse, vooral door kunsthistorici gecreëerde beeld is zeer gefragmenteerd geraakt en van een verbijsterende diversiteit geworden. Het afgeronde beeld dat Martin nog kon geven, is geheel vergruisd, zoals goed te zien is in het belangrijkste handboek over de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst van de tweede helft van de twintigste eeuw: Bob Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw* (1984). Door de nadruk die in veel recente tentoonstellingen en kunsthistorische literatuur is gelegd op datgene wat niet strookt met de 'oude' canon en met de traditionele gedachten over het nationaal-eigene, zijn echter ook nieuwe vertekeningen ontstaan. Zo werd bijvoorbeeld onderstreept dat de 'miskende' groep van meer internationaal georiënteerde historieschilders in feite degenen waren die in hun eigen tijd het hoogst stonden aangeschreven, het best werden betaald en het veelvuldigst werden besproken. Op die gedachte was de publiciteitscampagne van de tentoonstelling *Hollands classicisme* (1999) gebaseerd. Hiermee werd tevens geïmpliceerd dat de grote be-

langstelling voor de schilders van 'realistische' Hollandse landschappen, stilleven of binnenhuisjes voornamelijk berust op vooroordelen die zich in de negentiende eeuw hadden gevormd.

Maar zijn al die stereotypen over de Hollandse kunst die nadruk leggen op het 'eigene' en 'uitzonderlijke', inderdaad bedenksels die sinds de negentiende eeuw zijn ontstaan? Zijn de schilders die de afgelopen eeuw zo zijn bewonderd, heel andere dan die men toen waardeerde? Hebben latere eeuwen die kunst zo bijzonder gemaakt en was het voor tijdgenoten niet meer dan een ambacht als een ander? Of onderkende men in de tijd zelf ook dat die kunstproductie ongewoon was? Om deze vragen te kunnen beantwoorden moeten we eerst terug naar de zestiende eeuw.

Beeldvorming in de zestiende eeuw

Een aantal van de bekende stereotypen omtrent de eigenheid van de noordelijke kunst blijkt al terug te gaan tot in de zestiende eeuw, toen zuiderlingen spraken over de kunst van benoorden de Alpen (Vlaams, Duits en Hollands wordt dan niet onderscheiden; de schilders waren allen *Fiamminghi*, *Tedeschi* of *oltrantontani*). Niemand minder dan Michelangelo zou hebben gezegd dat degenen die de kunst van Vlamingen waarderen, geen gevoel hebben voor werkelijke harmonie. Daar schildert men namelijk 'om het uiterlijk oog te bekoren, onder andere door taferelen af te beelden die aangenaam voor het oog zijn ... Op hun taferelen is het een en al wasgoed, bouwvallen, groene velden, schaduwen van bomen, rivieren en bruggen, die zij landschappen noemen ... en dit alles, hoewel sommige mensen het mooi schijnen te vinden, is in werkelijkheid zonder rede of kunst, zonder harmonie of verhouding, zonder selectiviteit en overzichtelijkheid, kortom zonder enige inhoud of kernachtigheid.'³

Hier zien we dat het bekoren van het oog door een veelheid aan natuurgetrouw nagebootste details die zijn ontleend aan de eigen omgeving – waarbij het

landschap met nadruk wordt genoemd – wordt aangemerkt als karakteristieke eigenschap van de noordelijke kunst. Het natuurgetrouw nabootsen wordt tegelijkertijd scherp veroordeeld vanuit een humanistische, op de klassieke retorica geënte ideologie. De neerbuigende afkeuring is waarschijnlijk des te krachtiger, omdat men maar moeilijk kon verkroppen dat de noordelijke kunst (en dan gaat het op dat moment vooral over Vlaamse en Duitse kunst) geliefd was bij Italiaanse verzamelaars en in grote aantallen werd geïmporteerd.

In de tweede helft van de zestiende eeuw plaatsen diverse auteurs de technische vaardigheid van de noorderlingen in het nabootsen van de natuur tegenover de intellectuele inventie van de Italianen. Enkele decennia later, in 1604, zou Hugo de Groot de Italiaanse kritiek omdraaien en veranderen in een lofzang op de Hollandse kunst, die de kunst van de Italianen overtreft en gelijkwaardig is met die uit de Oudheid, waarin eveneens het technische vernuft overheerste. Italianen wordt verweten in hun figuren onvoldoende de natuur te volgen, terwijl de superioriteit van de Hollandse kunst blijkt uit het feit dat Italianen zelfs voor kopieën van Lucas van Leyden hoge prijzen betalen, wiens werken uitblinken door veelzijdigheid, goed geschilderde draperie, natuurlijke kleuren en kennis van optische regels bij het schilderen van landschappen.

Het bewustzijn dat de eigen schilderkunstproductie een bron van trots en zelfrespect kon zijn, begon zich vanaf het midden van de zestiende eeuw af te tekenen. Het was een Italiaan, de in Antwerpen wonende koopman en historieschrijver Ludovico Guiccardini, die voor het eerst de lof zong van de Nederlandse schilderkunst. In zijn beschrijving van de Nederlanden uit 1567 prees hij uitvoerig de Antwerpse schilders – Antwerpen was op dat moment ongetwijfeld het belangrijkste centrum van de schilderijenproductie in de Nederlanden – en voegde daar ook enkele kunstenaars uit de Hollandse steden aan toe, zeggende dat schilders in de

Nederlanden veel talrijker waren dan elders. Hij benadrukte tevens dat hun schilderijen over de hele wereld werden verkocht, terwijl in alle noordelijke landen van Europa Nederlandse schilders werkzaam waren.

Rond dezelfde tijd had Hadrianus Junius in zijn *Batavia*, geschreven tussen 1565 en 1570, korte biografieën van een aantal beroemde Hollandse schilders opgenomen, onder wie Maarten van Heemskerck, Anthonie Mor en Pieter Aertsen. Naast geleerden vond hij alleen schilders belangrijk genoeg om als vertegenwoordigers van de 'Hollandica ingenia' (het Hollandse vernuft) te melden. Boven genoemde kunstenaars vergelijkt hij met de legendarische Griekse schilders Apelles, Parrhasius en Piraicus. Hiermee verleent hij hun een groot prestige en rechtvaardigt hij het soort schilderijen van Mor en Aertsen. Die hadden zich toegelegd op bepaalde specialismen, een betrekkelijk nieuw fenomeen dat niet goed viel te rijmen met de humanistische kunsttheorie die zich in Italië had ontwikkeld. Mor was vooral beroemd om zijn portretten en Aertsen vanwege het door hem geïntroduceerde genre van het keukenstuk. Bij Mor haalde Junius het onovertroffen bedrieglijke illusionisme van Parrhasius aan en bij Aertsen verwees hij naar Piraicus, die zich volgens Plinius had toegelegd op het schilderen van banale zaken en daarmee de hoogste roem verkreeg. Junius schrijft vervolgens dat Aertsen zeer fraai boerinnetjes met allerlei visen en keukengereedschap schilderde, zodat de onverzadigbare ogen groot genoeg worden verschaft door een oneindige verscheidenheid; hij voegt daaraan toe dat Aertsens werken voor zeer hoge prijzen werden verkocht. Een groot vertoon van kunnen in bedrieglijke nabootsing van de natuur, 'lage' onderwerpen, een veelheid aan details, het behagen van de ogen en hoge prijzen die kunstliefhebbers ervoor over hebben – het zijn zaken die wij nog vaak zullen horen.

In 1604 propageerde Karel van Mander de faam

van de Nederlandse schilders in *Het leven der doorluchtighe Nederlanthsche en Hooghduytsche schilders*. Dat gebeurde in wedijver met Italië, waar Giorgio Vasari eerder zijn *Vite* (levens) van Italiaanse schilders had gepubliceerd, die eveneens door Van Mander waren bewerkt. Van Mander laat de roemvolle traditie van de noordelijke kunst beginnen bij Jan van Eyck, die door zijn uitvinding van de olieverf 'de hooghste eere in de Schilder-const' naar de Nederlanden had gebracht.⁴ Ontevreden met de Italiaanse manier van werken, zo meende Van Mander, ontwikkelde Van Eyck deze nieuwe techniek waarmee de kleuren veel glanzender en levendiger werden en een veel gladder en mooier oppervlak kon worden bereikt, kortom waarmee de natuur veel beter kon worden nagebootst. Termen als 'net', 'suyver', 'curieus', 'glat', 'natuerlijck', 'eyghentlijck', en 'als 't leven', waarin dus een nauwkeurige, gedetailleerde manier van schilderen, naar de natuur geobserveerd en 'net echt' centraal staat, gebruikt hij specifiek bij het beschrijven van het werk van noordelijke schilders als Van Eyck en Lucas van Leyden.

Beeldvorming in de zeventiende eeuw

Van nu af komen gedachten over de roem van de eigen schilders voortdurend terug in die typisch Hollandse uitingen van lokale, stedelijke trots: de stadsbeschrijvingen. Dit begint bij Johannes Pontanus, die in 1611 een korte verhandeling over schilders opnam in zijn beschrijving van Amsterdam. In 1614 volgde Jan Orlers op veel uitvoeriger wijze in zijn boek over Leiden. Bij Samuel Ampzing komt in 1628 een grote hoeveelheid Haarlemse kunstenaars aan de orde, waarbij hij en passant de uitvinding van de landschapsschilderkunst voor Haarlem opeist. In 1641 breidt Orlers de Leidse canon nog eens flink uit, in 1648 gevolgd door Theodorus Schrevelius, die nogmaals de Haarlemse schilders omstandig roemt. Daarna volgen nog diverse andere steden, zoals Delft en Rotterdam. Trots op de eigen, lokale schilderkunst en het bewustzijn dat er op dit



166. Ook na zijn Leidse tijd schilderde Jan Lievens historiestukken, zoals dit monumentale werk uit 1661 van 6 x 6 meter dat het nieuwe Amsterdamse stadhuis moest sieren. Het stelt de Bataafse leider Brinio voor die door zijn manschappen op het schild wordt geheven en zo tot leider wordt uitgeroepen. Het is een van een reeks schilderijen die tezamen de opstand van de Bataven onder leiding van Claudius Civilis tegen de Romeinen verbeelden. Deze werd gezien als historische parallel van de opstand tegen de Spanjaarden (zie ook afb. 5) (foto: KPA).

gebied iets bijzonders aan de hand was, moet stevig geworteld zijn geraakt in het zelfbeeld van de stedelijke elite. Het meest uitvoerig is Jan Orlers, die omvangrijke biografieën wijdt aan de vermaarde Leidse schilders.⁵ Naast de geleerden zijn zij de enige illustere zonen van de stad aan wie hij bijzondere aandacht besteedt – en hij is over de schilders bovendien veel uitvoeriger dan over de geleerden! Dat juist zij zo'n belangrijke rol speelden in de stedelijke trots en werden uitverkoren om in deze prestigieuze werken bij te dragen aan de roem van de stad, moet van grote betekenis zijn geweest voor de status en het zelfrespect van de schilders.

Toen Orlers in 1641 zijn biografieën van toen le-

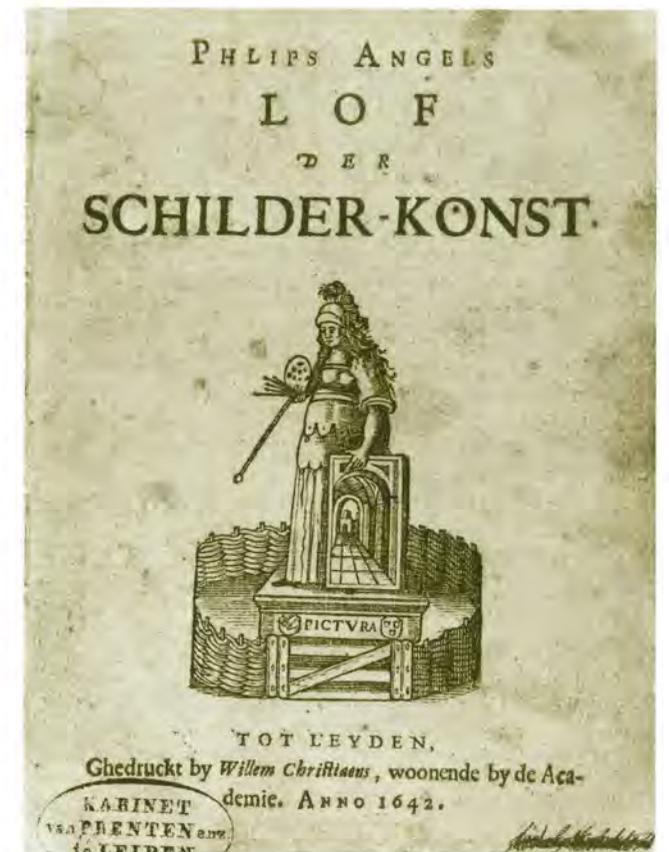
vende schilders schreef, had het proces van specialisering in bepaalde genres zich volledig ontwikkeld. In zijn Leidse canon geeft Orlers naast de jonge historieschilders Rembrandt (afb. 171) en Jan Lievens (afb. 166) ook schilders van landschappen, portretten en genre, onder wie Jan van Goyen (afb. 182), David Bailly en de nog zeer jonge Gerrit Dou (afb. 180), een belangrijke plaats. Orlers, die zelf een aardige verzameling schilderijen bezat, maakte echter, net als de verzamelaars uit die tijd lijken te hebben gedaan, volstrekt geen hiërarchisch onderscheid binnen de verschillende typen schilderkunst. Hij geeft zo nauwkeurig mogelijke biografische gegevens en verwoordt zijn lof door vooral te vermelden hoezeer kenners en liefhebbers hun werk waardeerden. De sterkste bewoordingen gebruikt hij voor Rembrandt, Lievens, Van Goyen en Dou. De laatste wordt het meest bewonderd en hij benadrukt diens vermogen tot het schilderen van wonderbaarlijk nauwkeurig en zorgvuldig naar het leven geschilderde zaken, waaraan hij toevoegt dat de liefhebbers hoge prijzen voor zijn schilderijen over hebben.

In dezelfde periode legde Philips Angel in zijn *Lof der schilder-konst* (1642) grote nadruk op het streven de natuur zoals men die ziet, zo dicht mogelijk te benaderen. Door natuurgetrouwheid, een rijkdom aan details, nauwkeurige observatie van optische fenomenen en een grote beheersing in het schilderen van licht en schaduw moet men de ogen van de 'Konst-beminders' veroveren en verrukken. Op die wijze zal men zijn schilderijen des te beter verkopen, zo zegt hij.⁶ Zo legt hij duidelijk een verbinding tussen de voorkeuren van een kunstkopend publiek, het geld dat de liefhebbers daarvoor over hebben en een manier van schilderen die vooral is gericht op zorgvuldige natuurnabootsing. Dit alles liep geenszins in de pas met de idealen van de internationale kunsttheorie, maar strookt wel met de karakteristieken die steeds met noordelijke schilders in verband werden gebracht.

Een trots zelfbeeld spreekt uit Angels titelprent: daar zien wij de personificatie van de Schilderkunst, Pictura, als een Hollandse maagd geplaatst op een piëdestal in een gesloten omheining van wilgentenen, in politieke prenten het traditionele beeld van de Hollandse tuin; deze Hollandse maagd is echter gewapend met palet, schilderstok en schilderij (afb. 167).

In de tijd dat Orlers en Angel dit schreven, kunnen wij ook de eerste berichten tegenkomen van verbijsterde buitenlanders die thuis gewend waren dat schilderijen werden gemaakt voor hof, aristocratie of kerk. Hier troffen zij echter ongelooflijke hoeveelheden schilderijen aan in huizen van burgers: van de gegoede ambachtslieden tot de regentelite. Het mooist werd dit in 1640 verwoord door Peter Mundy: 'Wat betreft de schilderkunst en de liefde die het volk voor schilderijen heeft, denk ik dat geen ander volk hen daarin overtreft. Ze streven er allemaal naar hun huizen, in het bijzonder de kamer aan de straat, te sieren met kostbare stukken. Slagers en bakkers blijven daar niet veel bij achter in hun winkels, die fraai ingericht zijn, ja, zelfs smeden en schoenmakers et cetera hebben dikwijls wat schilderijen in hun smidse of in hun werkplaats – zó groot is de algemene neiging, behoefte en het plezier dat de bewoners van dit land in schilderijen hebben.'⁷ Over de grote verwondering, die wij ook in andere reisverslagen tegenkomen, kan geen misverstand bestaan. De schilderijengekte werd duidelijk als iets zeer uitzonderlijks beschouwd en lijkt een van de clichés over Hollanders te zijn geworden.

Ruim tien jaar eerder had niemand minder dan Constantijn Huygens, waarschijnlijk een van de grootste kunstkeners uit die periode, in de autobiografie van zijn jeugd zeer uitvoerig aandacht besteed aan de schilders van zijn tijd en geschreven dat zijn landslieden het verder hadden gebracht dan wie ook – de antieken niet uitgezonderd, voegt hij eraan toe – 'in de kunst om met frisse levens-



167. Titelprent van Philips Angel, *Lof der Schilder-konst*, Leiden 1642. De schilderkunst is afgebeeld in een Hollandse tuin (foto: Prentenkabinet Leiden).

echte 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'.⁸ 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'. Ook een humanistische allesweter als Huygens blijkt dus, naast de mateloos bewonderde Rubens en de jonge ambitieuze historieschilders Rembrandt en Jan Lievens die hij buitensporig prijst, grote waardering te



168. In 1631 schilderde Michiel van Miereveldt Hugo de Groot, die toen 48 jaar was. Van dit doek zijn talloze kopieën in omloop gebracht (foto: GMD).

hebben voor specialisten in portretten en landschappen. Hij heeft grote waardering voor bijvoorbeeld de portretschilder Michiel van Miereveldt (afb. 168), de landschapsschilder Esaias van de Velde (afb. 164) en de zeeschilder Jan Porcellis (afb. 169) en spreekt bewonderend over natuurlijkheid en het getrouw navolgen van de natuur.

Helaas zijn persoonlijke uitingen als die van Huygens uitzonderlijk, maar dat kennis van de schilderkunst en discussie daarover ook bij de gewonere burgers gangbaar was geworden, blijkt uit het dagboek van David Beck. Deze Haagse schoolmeester, die overigens ook zelf landschapjes tekende, schrijft op een sombere winterdag in 1624 dat hij 's avonds voor het naar bed gaan een uur lang in

Van Manders Schilder-boeck las. Een andere keer vermeldt hij dat hij met zijn buurman de apotheker over de schilderkunst discussieerde en dat zij samen Van Mander bestudeerden. In het voorjaar noemt hij dat hij in de trekschuit naar Delft met een schrijnwerker 'menigerley praetie' over de kunst voerde.⁹ Schilderkunst en schilderijen lijken dus een geliefd onderwerp van conversatie in de trekschuit te zijn geweest.

De alomtegenwoordigheid van schilderijen kon overigens ook felle negatieve reacties oproepen van mensen die om ethisch-religieuze reden de schilderkunst veroordeelden. De in dit opzicht extreme Dirck Raphaelsz. Camphuyzen – ooit als schilder opgeleid – windt zich er geweldig over op dat je geen kwaad woord over de schilderkunst mag zeggen: "tMalen! ey, wie kan dat wraken zonder algemeyn op-roer?" Hij roept wanhopig uit dat men nergens meer de blik kan wenden zonder uitbeeldingen te zien. Iedereen wordt door de schilderkunst verleid en laat er zich het geld door uit de zak kloppen! Zijn woorden maken des te duidelijker hoezeer deze kunst een belangrijke bron van amusement vormde voor zijn Hollandse tijdgenoten. Dat zij grote aantallen schilderijen kochten en pratingen op de faam van hun schilderende stadgenoten, bracht iemand als Camphuyzen buiten zichzelf van woede.

Canonvorming, circa 1640-1850

In de genoemde stadsbeschrijvingen vond reeds een proces van canonvorming plaats. Wie buiten deze selectie van stadschroniqueurs viel, zou in de komende eeuwen dikwijls uit het zicht verdwijnen, omdat deze stadsbeschrijvingen voor latere biografen immers belangrijke bronnen vormden. De criteria om iemand op te nemen en al of niet uitvoerig te behandelen lijken in de eerste plaats bepaald door het succes op de kunstmarkt en de faam bij verzamelaars, niet door een kunsttheoretische hiërarchie. Opmerkelijk is bijvoorbeeld dat zelfs de



169. Jan Porcellis, Riviermonding bij harde wind, ca. 1628 (foto: MBVB).

humanist Schrevelius in zijn beschrijving van Haarlem meer aandacht heeft voor de schilder van straatscènes en landschappen Pieter van Laer (afb. 165) en de portretschilder Frans Hals dan voor Pieter de Grebber, die grote historiestukken schilderde, onder andere voor het stadhouderlijk hof en voor het Haarlemse stadhuis (afb. 170). Vooraanstaande historieschilders als De Grebber, Salomon en Jan de Bray en Caesar van Everdingen blijken

zelfs, ondanks de dikwijls zeer prestigieuze opdrachten die hun ten deel vielen, geen wijdverbreide roem te hebben genoten en zeer snel te zijn vergeten. De laatstgenoemde bijvoorbeeld, die de meest indrukwekkende doeken in de Oranjezaal van het Huis ten Bosch maakte (afb. 174), wordt in geen enkele gedrukte zeventiende-eeuwse bron



TERUGBLIK OP HET HOLLANDSE VERLEDEN

170. Pieter de Grebber, De wapenvermeerdering van Haarlem uit 1630. Eén van de Haarlemse stadsmeythen had betrekking op de oorsprong van het stadswapen: een rood schild met vier sterren, een zwaard en een kruis. De laatste twee elementen zouden zijn toegekend door respectievelijk de keizer van het Heilige Roomse Rijk en de patriarch van Jeruzalem, uit erkentelijkheid voor de moedige rol die Haarlem zou hebben gespeeld tijdens de kruistochten. In deze historiserende verbeelding is te zien hoe een Haarlemse ridder met een 'kaal' schild uit handen van de keizer het zwaard in ontvangst neemt. Links zit de patriarch, die hem het kruis zal verlenen (collectie: FHM; foto: TH).

over schilders genoemd en in het begin van de achttiende eeuw heeft ook de biograaf Arnold Houbraken weinig over hem te melden; hij neemt hem op bij zijn broer, de landschapsschilder Allard van Everdingen, over wie hij wel van alles weet te zeggen.

Rembrandt blijkt al gauw een geval apart – ook bij zeventiende-eeuwse auteurs die buiten Holland over de schilderkunst schreven: van de Zuid-Nederlander Cornelis de Bie (1666) en de Duitser Joachim



171. Rembrandt van Rijn, Aristoteles de buste van Homerus contemplerend (1653). Rembrandt maakte dit schilderij in opdracht van de Siciliaanse edelman Antonio Ruffo, die een verzameling van de beste

kunstenaars van zijn tijd aanlegde – hetgeen iets zegt over de internationale faam van Rembrandt (foto: The Metropolitan Museum of Art, New York, 61.198, all rights reserved).



172. Frans van Mieris, Doktersbezoek, 1667 (particuliere verzameling; foto: Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie, Den Haag).

von Sandrart (1675), de invloedrijke Franse auteurs André Félibien (1672-1688) en Roger de Piles (1699), tot de Italiaan Filippo Baldinucci (1686). Van het begin af wordt Rembrandt altijd uitvoerig aan de orde gesteld, zij het dat zijn werken door deze in de classicistische kunsttheorie geschoolde auteurs steeds negatiever worden benaderd. Ondanks de grote bewondering voor zijn koloriet en *chiaroscuro* (licht- en schaduw effecten) wijzen critici er met groeiende nadruk op dat hij zich niet houdt aan regels van correcte tekening en te veel de natuur met al haar gebreken volgt. Juist vanwege zijn grote roem bij de

verzamelaars gaat Rembrandt bij deze critici als kop van jut fungeren. Internationale beroemdheden waren, zoals bij de bovengenoemde auteurs blijkt, ook de Leidse genreschilders Gerrit Dou (afb. 180) en Frans van Mieris (afb. 172), de Haarlemmer Pieter van Laer (afb. 165), die het grootste deel van zijn carrière in Rome verbleef en daar zijn landschappen en straattaferelen maakte, en de voornamelijk voor een Haagse cliëntèle werkende Utrechter Cornelis van Poelenburch (afb. 178).

In de eerste decennia van de achttiende eeuw stelde Houbraken zich tot taak om in zijn drie delen van ruim 600 biografieën van Nederlandse 'konst-schilders en schilderessen', verschenen tussen 1718 en 1721, zo volledig mogelijk de nog te achterhalen kennis over zeventiende-eeuwse schilders vast te leggen. Houbraken neemt nog altijd ook de Zuid-Nederlandse schilders op, maar is daarin duidelijk minder geïnteresseerd. Als schilders niet door Houbraken werden besproken, is dat dikwijls tot op de dag van vandaag bepalend. In zijn werk nam Houbraken ook een lijst op van de beste Nederlandse schilders. De meerderheid op deze lijst wordt gevormd door schilders wier carrière grotendeels rond of kort na het midden van de zeventiende eeuw viel. De lievelingen van de achttiende-eeuwse verzamelaars zijn allen aanwezig: behalve de reeds genoemde Rembrandt, Dou, Van Mieris en Van Poelenburch waren dat Nicolaes Berchem (afb. 173) en Jan Both (italianiserende landschappen), Paulus Potter, Adriaen van de Velde en Philips Wouwerman (landschappen), Adriaen van Ostade (boerenleven), Gerard Terborch, Gabriël Metsu en Caspar Netscher (elegante dames en heren), Willem van de Velde (zeestukken), Jan Davidsz. de Heem en Willem van Aelst (stillevenen) en Melchior d'Hondecoeter (gevogelte), terwijl Jan Steen evenmin ontbreekt.

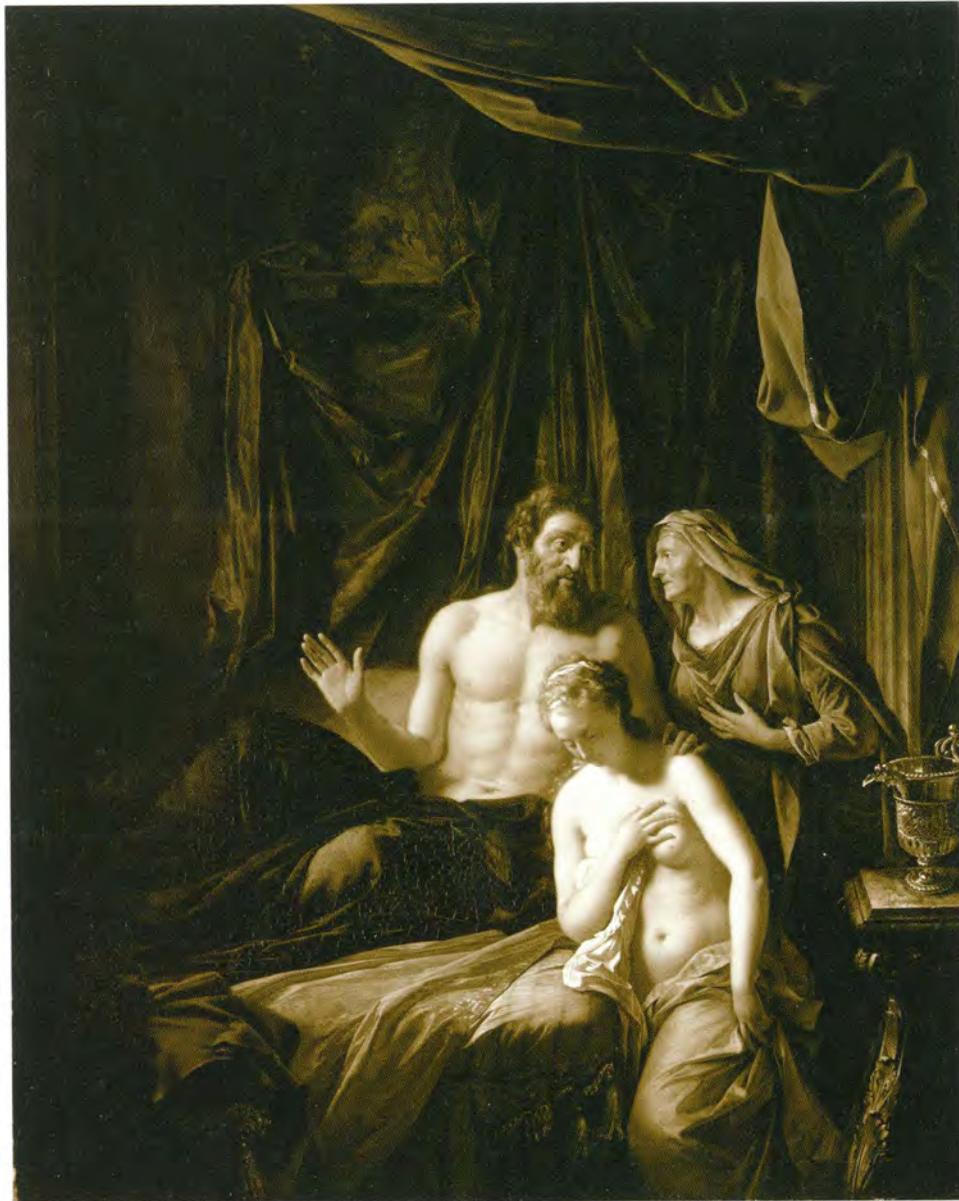
Houbraken is de eerste die, in het vervolg op deze lijst met beroemdheden, met veel nadruk de gedachte verwoordde dat vanaf het laatste kwart van

173. Nicolaes Pietersz. Berchem, Italiaanse ruïne, 1658 (foto: RMA, 1680).



de zeventiende eeuw de schilderkunst ernstig in verval raakte omdat het aantal schilders enorm was teruggelopen. Hij legde daarbij een directe relatie met de vrede en welvaart die in de voorafgaande eeuw de grote bloei begeleidden, en met het gebrek aan belangstelling van de burgerij in zijn eigen tijd. Vanaf nu werd de zeventiende eeuw ervaren als die

'gelukkige Schildereeuw', een tijd waar men met weemoed naar terugkeek én opkeek. Deze vervalgedachte is dus geen negentiende-eeuwse constructie, wél negentiende-eeuws is dat de oorzaak van dat verval toen vooral gezocht werd in buitenlandse, in het bijzonder Franse invloeden die de Nederlandse kunst zouden hebben ondergraven. De



175. Adriaen van der Werff, Hagar bij Abraham gebracht, 1699
(collectie: Alte Pinakothek, München;
foto: Artorhek 004808).

laat-zeventiende-eeuwse classicistische schilders als Gerard Lairesse en Adriaen van der Werff (afb. 175), die beiden door Houbraken en zijn tijdgenoten nog huizenhoog werden geprezen, worden dan met afschuw als de bedervers van de Hollandse kunst beschouwd.

De achttiende-eeuwse verzamelaar trok zich weinig aan van de meestal tamelijk negatieve benadering van de Hollandse kunst die zich inmiddels in de door classicistische denkbeelden gedomineerde kunstliteratuur had ontwikkeld. Deze kritiek richtte zich al sinds de jaren zeventig van de zevent-



tiende eeuw, te beginnen bij Van Hoogstraten en Von Sandrart, vooral op de 'lage' onderwerpen en het gebrek aan 'schone verkiezing', waarbij, zoals we zagen, ook de grootste historieschilder, Rembrandt, het moest ontgelden. In de ogen van de reeds genoemde Franse theoreticus André Félibien konden de Nederlandse schilders, die volgens hem voornamelijk landschappen, bloemen, dieren en vulgaire onderwerpen als tabaksrokers schilderden, geen genade vinden. Zo werden in de academische kunsttheorie de oude, uit de zestiende eeuw stammende gemeenplaatsen over de geestloze natuurnabootsing van Nederlanders tegenover het verhe-

176. Jan Miense Molenaer, Het gezicht, uit reeks van Vijf zintuigen, 1637. Molenaer maakte meest vlot geschilderde eigentijdse taferelen met boeren, kinderen of elegante jongelieden. Voor zijn werk, dat zeer bekend moet zijn geweest, bestond al aan het eind van de zeventiende eeuw nauwelijks belangstelling meer (foto: KKSMM).

vene van de Italianen (en nu ook de Fransen) opnieuw scherp geformuleerd en nu toegespitst op de Hollanders. In de late zeventiende en achttiende eeuw ging men het nauwkeurig kunnen nabootsen van de natuur 'verklaren' uit het, door het klimaat bepaalde, flegmatische temperament van de Hollanders, een temperament dat gekenmerkt wordt



177 (blz. 400). Dit merkwaardige schilderij van een interieur rond 1670 geeft een indruk van de wijze waarop gefortuneerde Hollanders hun huis konden volhangen met schilderijen. De voorstelling is perspectivisch sterk vertekend, omdat hij is aangebracht in een zogeheten 'perspectiefkast'. Dit was een soort kijkdoos: wie vanuit één punt de doos inkeek, kreeg het gevoel dat er diepte in het interieur zat. Het idee van de perspectiefkast stamt uit Holland; de oudste

dateren uit de periode rond 1650. Deze driehoekige kast is gemaakt door een schilder uit de omgeving van de in Holland werkzame Brugse schilder Pieter Janssens Elinga (foto: Museum Bredius, Den Haag, 217-1946).

178 (hierboven). Cornelis van Poelenburch, Landschap met Diana en haar nimfen (foto: Nancy, Musée des Beaux-Arts, cliché H. Maertens).

door noeste vlijt en geduld. Voor grootse gedachten, waaraan het hun geheel ontbreekt, is echter het sanguinische temperament van de zuiderling nodig, zo meende men.

In de tweede helft van de achttiende eeuw zijn ook in de officiële kunstliteratuur de eerste tekenen zichtbaar van een positieve waardering van een

naturalistische weergave van de natuur. Deze nieuwe benadering bood voor Nederlandse auteurs de mogelijkheid om, in deze periode van nationale bewustwording, de immer aangehaalde karakteristieken van de kunst op een positieve manier te verbinden met veronderstelde nationale deugden als eenvoud, soberheid en waarachtigheid, deugden

waaraan de republiek in de zeventiende eeuw haar bloei zou hebben te danken.

Dit betekende echter ook dat er van nu af aan ingrijpende veranderingen in de canon gingen optreden: de schilders van het Hollandse landschap als Ruisdael, Hobbema, Cuyp en langzamerhand ook Van Goyen, kwamen in de mode, terwijl de in de achttiende eeuw zo geliefde italianiserende landschapsschilders, zoals Van Poelenburch, Both en Berchem, vooral in de loop van de negentiende eeuw eruit zouden verdwijnen, om pas in de jaren zestig van de twintigste eeuw terug te keren. Zoals hiervoor reeds werd betoogd ging het beeld van het typisch Hollandse zich nu verharderen. Tijdens dit proces zou één groep schilders pas in de late negentiende eeuw geheel uit de canon vallen, en dat waren de echte fijnschilders als Gerrit Dou en Frans van Mieris, die in hun eigen tijd en in de achttiende en eerste helft van de negentiende eeuw zo mate-

EEN BEELD VAN SCHILDERS, HUN PRODUCTIE EN HET SCHILDERIJEN KOPENDE PUBLIEK

Explosieve groei van de kunstmarkt

De opperste verbazing van buitenlanders die rond het midden van de zeventiende eeuw de Hollandse steden bezochten en de machteloze woede van schilderijenhaters als Camphuyzen – het is allemaal heel begrijpelijk wanneer wij zien hoeveel schilderijen er in omloop waren in de grotere Hollandse steden. Montias berekende voor Delft dat rond 1640 ongeveer tweederde deel van de bevolking moet hebben geleefd in een huishouden met gemiddeld elf schilderijen.¹⁰ Uiteraard vinden wij ze niet bij het armste deel van de bevolking, maar zelfs bij arbeiders in loondienst kan men af en toe een goedkoop stukje aantreffen, terwijl in inventarissen van eenvoudige ambachtlieden al vrij vaak enkele schilderijen te vinden zijn. De gretige kopers van de

loos werden gewaardeerd. Hun precisiewerk werd verafschuwd door iemand als Thoreé en bij de volgende generaties, opgegroeid met de ‘spontane’ schildertechnieken van het impressionisme en andere -ismen, werd dat er niet beter op. Ook zij zouden na de jaren zeventig van de twintigste eeuw weer hun verdiende plaats in de canon terugkrijgen, zij het niet meer in de toppositie die zij in hun eigen tijd bekleedden.

Hoewel de accenten steeds verschoven, is, zoals wij zagen, vanaf de tijd zélf tot op heden altijd waargenomen dat er iets zeer bijzonders aan de hand was met de aard, de kwaliteit en de kwantiteit van de Hollandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw. Aangezien in de laatste decennia de ongelooflijke diversiteit en omvang van de Hollandse schilderijenproductie tussen circa 1610 en 1670 scherper dan ooit in beeld zijn gekomen, zal daar in het volgende meer aandacht aan worden besteed.

werken van meesterschilders moeten wij echter vooral zoeken onder de hogere inkomensgroepen. Maar dat betreft een breed scala: van succesvolle winkeliers, ambachtlieden met een goed lopende werkplaats en herbergiers, tot rijke kooplieden en de regentelite. De grootste schilderijenliefhebbers lijken vooral afkomstig uit de kring van rijke kooplieden en ondernemers. De aantallen konden bij dit deel van de bevolking soms tot verbijsterende hoeveelheden oplopen. In welgestelde Amsterdamse of Leidse huishoudens was in de jaren vijftig en zestig een aantal van zo'n vijftig schilderijen heel normaal, terwijl de aanwezigheid van meer dan honderd schilderijen in het derde kwart van de eeuw geenszins een zeldzaamheid was. Een enkele maal treft men zelfs inventarissen aan waarin meer



179. De Amsterdamse schilderes Rachel Ruysch was gespecialiseerd in bloemstillevens. Dit bloemstuk dateert van 1706 (foto: Kunsthistorisches Museum, Wenen, 572).

dan tweehonderd schilderijen worden vermeld. Zo bezat de rijke katholieke koopman Henric Bugge van Ring, die op de Steenschuur in Leiden woonde, in 1667 maar liefst 237 schilderijen, waarvan er 64 in de grote voorkamer op de eerste verdieping hingen en de rest verspreid over het woonhuis en een kleine buitenplaats.

Maar hoe kwamen die huizen zo vol schilderijen en sinds wanneer gebeurde dat? Uit boedelinventarissen blijkt niet alleen dat het aantal mensen dat schilderijen bezat vanaf de eerste decennia van de zeventiende eeuw tot in de jaren zestig enorm groeide, maar ook dat de hoeveelheid schilderijen per inventaris sterk toenam. Bok berekende dat de netto jaarlijkse groei van de schilderijenproductie over deze periode in Amsterdam groter moet zijn geweest dan in enige andere belangrijke sector van de economie in Holland.¹¹ Uiteraard nam vanaf de vroege zeventiende eeuw het aantal schilders ook met zeer grote sprongen toe; in Haarlem bijvoorbeeld verachtvoudigde het aantal werkzame schilders tussen 1605 en 1635.¹² Kennelijk werden toen de vooruitzichten voor een jongeman om zijn brood in dit vak te verdienen zeer gunstig geacht. Steden als Amsterdam, Leiden, Delft, Den Haag en Dordrecht scoorden waarschijnlijk niet veel lager. De groei van het aantal schilders en van de productie van schilderijen in de genoemde steden – aanvullend met Rotterdam en Utrecht – kan gerust explosief worden genoemd.

Bekijken we de inventarissen op de onderwerpen van de schilderijen (voor zover die daarin zijn beschreven), dan blijkt dat die groei gepaard ging met ingrijpende verschuivingen in de voorstelling. In dezelfde periode dat het aantal schilderijen zo snel toeneemt, stijgt het percentage landschappen sterk. Rond 1660 is, vergeleken met alle andere genres, het aandeel landschappen gemiddeld verreweg het grootst, dikwijls rond de 30%.¹³ Waren in het begin van de eeuw de bijbelse stukken nog ver in de meerderheid ten opzichte van de andere catego-

rieën onderwerpen, het aandeel daarvan wordt in dezelfde periode meer dan gehalveerd. De percentages van specialismen als het zeestuk, stilleven en taferelen uit het eigentijdse leven groeien eveneens flink, maar in aantallen evenaarden deze categorieën het landschap niet.

De explosieve groei van de kunstmarkt en de daarmee samenhangende toename van de productie van landschappen, stillevens en andere specialismen, is een wonderbaarlijk fenomeen waarvan het hoe en waarom wel altijd een punt van discussie zal blijven. Oneindig veel factoren, waarvan vele onbegrijpbaar, hebben daarin een rol gespeeld. Dikwijls is gewezen op de belangrijke rol van Zuid-Nederlandse schilders die sinds de val van Antwerpen (1585) naar het noorden kwamen. Hun positie blijkt aanvankelijk echter nog niet zo prominent: rond 1600 hebben autochtone schilders de markt nog vrijwel geheel in handen. De snelle groei van de kunstmarkt begint pas vanaf het Twaalfjarig Bestand, en dan is het niet de eerste generatie immigranten, maar de tweede die een belangrijke rol gaat spelen. Veel jongemannen van Zuid-Nederlandse herkomst kiezen dan dit vak. Zij richten zich vooral op de nieuwe specialismen als landschap, stilleven en taferelen uit het eigentijdse leven. Bij de traditionele genres, de historie- en portretschilderkunst, die vooral in Haarlem, Amsterdam en Utrecht op zeer hoog niveau werden beoefend (afb. 181), blijven de inheemse schilders sterk in de meerderheid.

De oorzaak van deze plotselinge groei van de markt moet waarschijnlijk in de eerste plaats worden gezocht bij de grote instroom in de Hollandse steden van gevluchte Zuid-Nederlandse kooplieden en geschoolde ambachtslieden. Vooral de Antwerpenaren onder hen waren reeds gewend het huis te decoreren met betrekkelijk goedkope schilderijen, waaronder profane onderwerpen als landschappen, boerentaferelen en keukenstukken. In hun geboortestad was in de loop van de zestiende



eeuw de ontwikkeling van een vrije schilderijenmarkt met een gespecialiseerde productie van tamelijk goedkope schilderijen voor een welvarend en betrekkelijk breed burgerpubliek reeds goed op gang gekomen. Toen bij het Twaalfjarig Bestand de grenzen open gingen, moet ineens een golf van goedkope 'Brabantse' schilderijen (zo werden de schilderijen uit Antwerpen genoemd) de markt hebben overspoeld, vooral in Amsterdam en Leiden. Dat joeg de inheemse schilders grote schrik aan, wat blijkt uit heftige protesten tegen de verkopen van deze werken. Zij kwalificeerden deze schilderijen als 'Brabantse vodden', die volgens hen

181. Veel vroeg-zeventiende-eeuwse schilders waren afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden. Onder hen ook de in Antwerpen geboren Frans Hals en zijn jongere broer Dirck, wiens Vrolijk gezelschap (1626) hier is afgebeeld (collectie: National Gallery, London; foto: National Gallery Picture Library, NG1074).

bovendien veel te duur werd verkocht. Zij vroegen het stadsbestuur om strenge regels ter bescherming van de lokale schilderijenmarkt. We zien dat in deze jaren in vrijwel alle Hollandse steden de dikwijls 'slapende' Sint-Lucasgilden weer tot leven komen, en gildenregels worden vernieuwd of aangescherpt.

Deze Antwerpse producten moeten echter gretig

zijn gekocht; waarschijnlijk hebben zij juist in een behoefte voorzien bij deze groep geschoolde immigranten, van wie velen inmiddels weer tot een zekere welstand waren gekomen. In plaats van dat de markt door deze goedkope import instortte, zoals de inheemse schilders vreesden, begon vanaf nu juist de verbluffende expansie. Deze import lijkt dus als aanjager te hebben gefungeerd.

Soorten schilders en schilderijen

Voor de ambitieuze jonge schilder moeten economische concurrentie en artistieke wedijver onverbreekelijk met elkaar verbonden zijn geweest. Om bij de snel toenemende concurrentie de aandacht van het kunstkopende publiek te trekken en zich een eigen plaats op de lokale kunstmarkt te veroveren, moest hij een product maken dat niet te ver af stond van wat vertrouwd was, maar opviel door technische kwaliteit. Om naamsbekendheid te krijgen dienden zijn schilderijen door de manier van schilderen als zijn werk herkenbaar te zijn én ook in thematiek iets eigens bieden. Zo ontstond door de grote onderlinge competitie een steeds verder gaande specialisering en nam de differentiatie in typen schilderijen toe.

De prijzen die schilders voor hun werk konden vragen, liepen enorm uiteen, van twee tot tweeduizend gulden. Naast naamsbekendheid, het feit of het werk een eigen inventie betrof en de technische kwaliteit, was ook het soort schildertechniek van groot belang. Kopers konden kiezen voor een 'snelle' schilderwijze, waarmee de schilder in korte tijd een vriendelijk geprijsd stuk kon maken, of voor de traditionele, technisch zeer bewerkelijke en tijdrovende techniek, wat zo'n werk veel duurder maakte. Een kenner als Huygens kon de goedkoop geproduceerde werken – die bereikbaar waren voor een veel breder publiek – even goed waarderen als het veel kostbaarder type schilderijen dat voor een veel kleinere elite van verzamelaars bestemd was. Huygens noemt de 'goedkope' Jan van Goyen (afb.

182) en de 'dure' Cornelis van Poelenburch (afb. 178) in één adem als voortreffelijke landschapsschilders. Ook met een goedkopere productie kon een schilder dus de verwende kunstkenner tevreden stellen, gesteld dat hij met grote technische virtuositeit en op inventieve wijze kon spelen met schijnbaar 'simplele' motieven, zoals moge blijken uit de hoge waardering van zeer succesvolle kunstenaars als Esaias van de Velde (afb. 164), Jan van Goyen (afb. 182) en Jan Porcellis (afb. 169).

Waarschijnlijk was er geen beroepsgroep die wat status en inkomen betreft zo kon verschillen: 'soo seer verscheyden sijn dese luyden, ende oock veel dol van geest: sommige oock Schilders inderdaet, die alles afmalen, ende divin van kunst en verstand. Andere maer kladders en Kladt-schilders,' schreef een anonieme Amsterdamse jurist in 1662.¹⁴ Wij moeten ons realiseren dat de schilders die wij nu nog van naam kennen en wier werken wij in onze musea zien, het topsegment van de toenmalige markt uitmaakten; zij behoorden waarschijnlijk vrijwel allen tot de 'extraordinaire' meesters. De schilders zelf blijken onderscheid te maken tussen 'extraordinaire' en 'gemene' schilders (daarnaast had je nog de 'kladschilders', dat wil zeggen de huis- en meubelschilders).¹⁵ De eerste categorie bestond vooral uit zelfstandig gevestigde meesterschilders die met naam bekend waren. Met de tweede categorie moeten degenen zijn bedoeld die naamloos produceerden: zij die goedkoop dozijnwerk vervaardigden dat dikwijls op contractbasis of in loondienst voor een meester of een kunsthandelaar werd gemaakt. Over hen weten we bitter weinig; zij vervaardigden waarschijnlijk vooral kopieën naar bekendere meesters of composities die van prenten waren nageschilderd. Bij een meerderheid van de schilderijen in boedelinventarissen staan geen namen vermeld en vermoedelijk zal een groot deel daarvan ook zonder naam zijn gekocht, als een landschapje of bijbels stukje van slechts enkele guldens. Zulk laag geprijsd dozijnwerk, anoniem of met na-



182. Jan van Goyen, Riviergezicht, ca. 1631 (foto: Jörg P. Anders/Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin).

men van schilders die geheel onbekend zijn, treffen we aan in inventarissen van kunsthandelaren die voor de onderste sector van de markt werkten.

Onder de 'extraordinaire meesters' gaat een zeer grote verscheidenheid schuil, zowel in de specialismen die zij beoefenden, de techniek waarin zij werkten en de manier waarop zij hun werken verkochten, als in hun ambities, naam, faam, inkomen en sociale status. Wat sociaal-economische achtergrond van de ouders betreft, bestonden er aanzienlijke verschillen, zij het dat zij nooit uit de arme bevolkingsgroepen kwamen. Slechts enkele schilders hadden vaders in de lagere ambachten, de meeste

kwamen uit gegoede ambachtelijke milieus en opvallend is het aantal dat afkomstig is uit kringen van welgestelde kooplieden, brouwers en soms zelfs uit het regentmilieu. Aangezien de opleiding langdurig en vrij kostbaar was, moesten de ouders in redelijke welstand zijn om hun kind dit vak te laten leren. Door succes of gebrek aan succes – en de daarmee samenhangende inkomsten – konden deze schilders echter zeer diep zinken op de sociale ladder, of hoog stijgen en doordringen tot de stede-



183-184. Twee schilderijen waarin ambitieuze schilders de bijzondere status van hun kunst op geheel verschillende manieren benadrukken. In Rembrandts grote en imposante zelfportret uit ca. 1662 presenteert de ouder wordende meester zich zelfbewust als de vermaarde schilder die met een ruwe schildertrant volmaaktheid (waarnaar de cirkels op de achtergrond wellicht verwijzen) weet te bereiken. Het schilderij dat waarschijnlijk de

lijke elite. Uiteindelijk waren talent, ambitie en de wijze waarop ze de markt bespeelden, bepalend voor succes. Veel schilders handelden ook in kunst en voor een goed inkomen konden verstandige beleggingen een belangrijke rol spelen.

Een mooi voorbeeld van een schilder die zich toe-



bloemenschilderes Rachel Ruysch voorstelt (toegeschreven aan Michiel van Musscher, ca. 1690), is niet minder pretentief: zij poseert als Pictura, de personificatie van de schilderkunst. De saam bazuint haar roem en zij wordt gekroond met een lauwerkrans (zie ook afb. 179) (foto's: Kenwood House, London, Iveagh Bequest, © English Heritage; North Carolina Museum of Art, Raleigh, gift of Armand and Victor Hammer).

legde op een hoge productie van snel vervaardigde landschappen is Jan van Goyen – volgens Houbraken kon hij met gemak in één dag een goed schilderij maken – en daarmee verwierf hij een grote naam (afb. 182). Hij bereikte dat niet alleen door een adembenemende virtuositeit, maar ook door voort-

185. De Utrechtse schilder Gerard van Honthorst was gedurende enkele jaren hofschilder in Den Haag. Dit portret van Frederik Hendrik, prins van Oranje, en diens gemalin Amalia van Solms uit 1637-1638 was bezit van Constantijn Huygens en is pas in de achttiende eeuw door de Oranjes aangekocht (foto: KRSM, 104).



durend innovatief te zijn in het introduceren van nieuwe typen landschappen die toch steeds zeer herkenbaar bleven als de 'manier' van Van Goyen. Zodra een bepaald type groot succes had en door velen werd nagevolgd die een graantje wilden meepikken van dit succes, zoals het eerst gebeurde met zijn duinlandschappen, komt Van Goyen weer met

een ander type dat hij enige tijd in flinke aantallen vervaardigt, bijvoorbeeld riviergezichten, panorama's of stille waters, die vervolgens weer navolging krijgen. Je zou hem kunnen benoemen als de marktleider in een bepaald segment van de markt: het goedkopere landschap met vertrouwde motieven uit de eigen omgeving. Door zijn grote naams-



186. Abraham Snyphaen, Meid met muizenval, 1682 (foto: SML).

bekendheid waren de prijzen voor zulke snel geproduceerde werken relatief hoog: de aankooprijzen lagen waarschijnlijk tussen de twintig en zestig gulden, en dat was aanzienlijk hoger dan die van zijn talloze navolgers. Voor veel lagere prijzen waren er ook toen al kopieën van zijn schilderijen verkrijgbaar. Zijn werken vinden we terug bij een

breed scala aan schilderijenbezitters: van mensen met een betrekkelijk eenvoudige inventaris die een enkel aantrekkelijk schilderij aan de muur wilden hebben, tot de echte kapitaalkrachtige schilderijenliefhebbers.

Tegenover Van Goyen kan men een schilder als Cornelis van Poelenburch plaatsen, een generatie-

genoot die uiterst verfijnd geschilderde, italianiserende landschapjes maakte (afb. 178). Zijn schilderijen zullen gemiddeld zo'n tienmaal duurder zijn geweest, maar hij zal er ook tienmaal zo lang over gedaan hebben. Zo'n duur producerende schilder liep economisch grotere risico's en moest natuurlijk enige zekerheid hebben over zijn afzet. Waarschijnlijk werkten dergelijke schilders meestal voor een betrekkelijk kleine groep van rijke verzamelaars die dikwijls verscheidene schilderijen van zo'n kunstenaar bezaten. Van Poelenburch behoorde ook tot de schilders die bij het stadhoudelijk hof en het hof van de verjaagde koning en koningin van Bohemen, die in Den Haag resideerden, zeer in de smaak vielen en hij werkte tevens enige tijd voor de Engelse koning Karel I. De ingang in deze kringen had hij waarschijnlijk vooral te danken aan het feit dat hij enige jaren in Italië had gewerkt en het hem gelukt was daar naam te maken bij een adellijke elite van verzamelaars, zoals groothertog Cosimo II de' Medici in Florence. Dat was ongetwijfeld de beste introductie die een schilder zich bij een aristocratisch publiek in het noorden kon wensen. Datzelfde patroon zien we bij een schilder als Gerrit van Honthorst, maar dan op het gebied van portret- en historieschilderkunst (afb. 185). Hij was ook een Romeganger, had daar van het begin af aan succes en werd geprotegeerd door Marchese Vincenzo Giustiniani en kardinaal Scipione Borghese. Na terugkeer maakte hij het helemaal in Den Haag en deed vervolgens als succesvol schilder ook even Londen aan om voor Karel I en de hertog van Buckingham te schilderen.

Tot de allerduurste meesters behoorden de Leidse fijnschilders Gerrit Dou (afb. 180) en Frans van Mieris, die zich toelieden op kleine, uiterst zorgvuldig en gedetailleerd geschilderde werkjes; van Van Mieris weten wij dat hij 300 uur deed over een klein stukje met een doktersbezoek (afb. 172). De Leidse fijnschilders vervaardigden taferelen uit het eigentijdse leven: van dienstmeiden met gevogelte tot

rijk geklede musicerende juffers en jonge heren in luxueuze interieurs. Voor hun werk waren prijzen tussen de 500 en 1500 gulden – bedragen waar je al een aardig huis voor kon kopen – niet ongevoel. Zij werkten voor een publiek van zeer kapitaalcrachtige liefhebbers en verwierven ook roem buiten de grenzen van de Republiek. Men kon echter ook goedkopere versies krijgen (afb. 186).

Tot de – kleine – categorie internationale beroemdheden behoorde ook Rembrandt: 'nostrae aetatis miraculum', het wonder van onze eeuw, schreef rond 1666 een Duitse kunstliefhebber die een lijst van 166 beroemde Europese schilders aanlegde en alleen bij Rembrandt een extra omschrijving toevoegde.¹⁶ Twee jaar later, een jaar voor Rembrandts dood, beschreef de hoveling die een dagboek bijhield tijdens het bezoek van Cosimo III de' Medici aan Nederland (waarbij Cosimo ook Rembrandts atelier bezocht) hem als 'il pittore famoso'. Het valt dus alleszins mee met de treurige vergetelheid waarin Rembrandt aan het eind van zijn leven zou zijn geraakt, zoals de hardnekkige legende wil die zich sinds de negentiende eeuw heeft gevormd (afb. 171). Als geen ander was Rembrandt een kunstenaar met grote artistieke ambities, die zich van het begin af aan wilde plaatsen in de internationale traditie van de 'groten' als Titiaan en Rubens. Gedurende zijn gehele carrière getuigt hij daarvan in zijn werk, door onderwerpkeuze, composities en schildertrant. Het feit dat hij als enige Hollandse schilder vanaf het begin van de jaren dertig alleen nog maar met zijn voornaam signeerde, net als Rafaël, Leonardo, Michelangelo en Titiaan, spreekt wat dat betreft boekdelen. Hoewel hij niet, zoals onder de meest ambitieuze schilders sinds de vroege zestiende eeuw gebruikelijk was, de reis naar Italië heeft ondernomen en waarschijnlijk ook nooit buiten de grenzen van de Noordelijke Nederlanden kwam, was hij dankzij zijn immense collectie prenten zeer goed op de hoogte van composities en stijlen uit de internationale traditie. Zoals uit



zijn werk blijkt koos Rembrandt in de discussie over de juiste manier van schilderen die sinds het midden van de zestiende eeuw in Italië op gang was gekomen, met volle overtuiging voor het Venetiaanse *colorito* (het denken in verf en kleur en het werken naar de natuur, belichaamd door Titiaan). Dat stond tegenover het Romeins-Toscaanse ideaal

van het *disegno* (de correcte tekening en ideale vorm, belichaamd door Rafaël en Michelangelo).

Rembrandts zeer eigen en herkenbare manier van schilderen kreeg veel navolging, maar er was tevens een groep historieschilders van dezelfde leeftijd of iets jonger, zoals Pieter de Grebber (afb. 170) en Caesar van Everdingen (afb. 174), die kozen voor een

187 (blz. 414). Pieter de Grebber, God toont Christus de troon aan zijn rechterhand, ca. 1645 (foto: MCC).

188 (rechts). Govert Flinck, Marcus Curius Dentatus weigert de geschenken der Samnieten, 1656 (foto: KPA).

meer idealiserende richting die geschikter was voor paleis- en stadhuisdecoraties op zeer groot formaat. Zij waren degenen die in aanmerking kwamen wanneer het stadhoudelijk hof of stadsbesturen dergelijke opdrachten te verlenen hadden. Sommigen onder hen, zoals Pieter de Grebber, vervaardigden ook regelmatig altaarstukken voor katholieke schuilkerken (afb. 187). Hun beste werken, zoals de schilderijen van Caesar van Everdingen (afb. 174), Pieter de Grebber en Salomon de Bray in de Oranjesaal van het Huis ten Bosch, hadden een internationale allure die uitstekend paste bij de classicistische architectuur van bouwmeesters als Jacob van Campen en Pieter Post. Overigens bekeerden ook enkele van de beste leerlingen van Rembrandt, zoals Ferdinand Bol en Govert Flinck, zich met succes tot een meer academische, op het klassieke *disegno* gerichte stijl – het ‘helder’ schilderen, zoals Houbraken dat later noemde – toen zij voor het Amsterdamse stadhuis grote opdrachten vervulden (afb. 188).

De richting die een schilder uitging, werd dikwijls bepaald door de keuzes die hij tijdens zijn leertijd maakte, en die keuzes hadden natuurlijk te maken met talent, voorkeuren, ambities en financiële situatie – de hoogte van het leergeld hing nu eenmaal samen met de faam van de meester. Na de leertijd zullen de meest talentvolle en ambitieuze schilders op basis van de opgedane kennis, en in artistieke wedijver met hun leermeester, een eigen ‘gezicht’ hebben ontwikkeld om daarmee een naamsbekendheid op te bouwen bij de kunstliefhebbers. Een studiereis naar Frankrijk en Italië kon een goede uitgangspositie geven, zoals we bij Honthorst en Van Poelenburch zagen, maar zo’n reis was een zeer riskante onderneming. Van degenen die



deze reis ondernamen, bleef een aantal daar overigens gedurende het grootste deel van hun carrière, zoals de Haarlemmer Pieter van Laer, alias Bamboccio (afb. 165). Jonge schilders konden echter ook hun geluk beproeven in landen die minder goed bedeed waren met een schilderkunsttraditie, zoals Engeland, Scandinavië en Duitsland. Deze landen betrokken hun schilders grotendeels uit de Nederlanden (zowel de Noordelijke als de Zuidelijke).

De grote meerderheid van de jonge meesterschilders bestond natuurlijk uit de minder talentvollen en inventieven, maar door de grote concurrentie was ook hun niveau meestal bijzonder hoog – nergens in Europa was het technisch kunnen ook bij kunstenaars van het tweede en derde garnituur zo hoogwaardig. De ontwikkelingen in de belangrijkste steden met een grote schilderijenproductie wa-



189. Scène uit de klucht *Beslikte Swaantje en Drooge Fobert* of *de Boere Rechtbank* (1715) van de Amsterdamse toneelschrijver Abraham Alewijn (1664-1721), een schilderij van Cornelis Troost uit 1741. In het stuk denken de ouders van Swaantje ten onrechte dat hun dochter door Fobert is verleid. In een proces proberen ze Fobert tot een huwelijk te dwingen. Uit allerlei details op het schilderij is duidelijk dat deze 'boerenrechtbank' een farce is (foto: MBVB).

ren zeker niet overal gelijk, maar in elke stad zijn in een bepaalde periode wel karakteristieke groepen schilders te onderscheiden. Van zich duidelijk onderscheidende 'scholen' kunnen we echter niet spreken; er was immers een voortdurende wissel-

werking, al was het alleen maar omdat schilders nogal eens verhuisden als de vooruitzichten voor hun specialisme elders beter waren; bovendien blijkt het onder de ambitieuzere schilders gebruikelijk om de leertijd in een andere dan de eigen stad af te ronden. Wel valt aan de boedelinventarissen af te lezen dat de inwoners van bijvoorbeeld Leiden, Haarlem, Delft, Dordrecht en zelfs Amsterdam hun schilderijen voornamelijk van meesters uit de eigen stad betrokken, een gegeven waaraan wellicht ook protectionistische regels van het gilde hebben bijgedragen. Opvallend is echter dat procentueel in

189. Rond 1733 liet de bewoner van Nieuwsteeg 31 in Leiden zijn 'tuinkamer' voorzien van beschilderde behangsels. Ze zijn van de hand van Dirk Dalens III (situatie 1984; foto: Kunsthistorisch Instituut Leiden, Cor van Wanrooy).



Amsterdamse, Leidse en Delftse boedelinventarissen na de lokale meesters de Haarlemse schilders steeds op de tweede plaats komen, waaruit blijkt dat de Haarlemmers meer dan anderen kans zagen hun schilderijen ook buiten de lokale markt af te zetten.

De late zeventiende en achttiende eeuw

In het laatste kwart van de zeventiende eeuw zouden er echter overal harde klappen vallen in deze nering. Na 1670 liep het aantal schilders dramatisch terug. Het lijkt er zelfs op dat in twintig jaar tijd het aantal werkzame kunstenaars met driekwart afnam

ten opzichte van het hoogtepunt in het midden van de eeuw.¹⁷ Daarmee verminderde ook de variatie in genres en typen in hoog tempo, wat ook een tijdgenoot als Houbraken al heel scherp onderkende.

Economische recessie, overproductie en verzadiging van de markt zijn enkele van de factoren in dit proces. De vraag verminderde en schilderijen waren er in overvloed: die hadden zich immers in de loop van de eeuw in enorme hoeveelheden opgehoopt. Dat zal de motivatie om dit vak te kiezen niet hebben gestimuleerd. De snelle afname van het percentage eigentijdse meesters laat zich in de inventarissen goed volgen. Van nu af aan, en in de achttiende



eeuw werd dat de normale gang van zaken, kocht de schilderijenverzamelaar voornamelijk 'oude' meesters.

In feite ging de kunstmarkt nu meer in de pas lopen met de omringende landen: wat overbleef was vooral een opdrachtkunst waarbij portretten en decoratieve schilderijen de hoofdmoot vormden; vanwege het ontbreken van machtige vorsten, adel en belangrijk kerkelijk patronage bleef de markt voor opdrachten in Holland echter vrij beperkt. De in de zeventiende eeuw zo omvangrijke vrije markt voor kunstwerken ging zich in de achttiende eeuw, in tegenstelling tot de voorafgaande periode, vrijwel geheel richten op oude meesters (die nu in grote hoeveelheden naar het buitenland werden verkocht). Slechts enkele specialismen werden voortgezet: het decoratieve bloemstilven, het topografische stadsgezicht, bepaalde typen genrestukken en natuurlijk het portret. Het technisch niveau was nog steeds hoog en het is vooral de dure sector van minutieus geschilderde werken die het langst standhield. Daarmee oogstten enkele schilders nog veel succes, zoals de bloemenschilders Rachel Ruysch (afb. 179) en Jan van Huysum, en de fijnschilders Willem van Mieris en Adriaen van der Werff (afb. 175). In de genoemde genres werd dikwijls met steeds verdergaande stilering en zonder uitgesproken innovaties nog lange tijd op dezelfde thema's en motieven voortgeborduurd. Slechts enkelen, zoals Cornelis Troost met zijn tafereeltjes uit kluchten en komedies (afb. 189), en Jacob de Wit, in plafond-, deur- en schoorsteenstukken, zagen kans om vanuit de voorgaande tradities iets nieuws te ontwikkelen.

Een bijzondere weg ging de landschapsschilderkunst, waarvan een zeer decoratieve variant, vooral

geënt op de italianiserende landschapsschilderkunst uit de zeventiende eeuw, voor geschilderde wandbespanningen werd gebruikt. Het beschilderen van volledige kamers met landschappen rondom, een mode die reeds in de late zeventiende eeuw een aanvang nam, zou tot het begin van de negentiende eeuw voortduren. Elk welgesteld huis in een Hollandse stad behoorde wel een of meer van zulke kamers te hebben. Daarbij kon men kiezen voor hoge kwaliteit van individuele schilders, zoals Isaac de Moucheron, Dirk Dalens III (afb. 190) of Jurriaan Andriessen – schilders van wie nog slechts enkele van zulke kamers *in situ* bestaan – of voor goedkoper werk van grote ateliers, ook wel behangselfabrieken genoemd (zie afb. 120).

In het laatste kwart van de achttiende eeuw trok het aantal schilders weer aan en zien we duidelijk de omslag van een voortborduren op oude motieven naar een bewust teruggrijpen op het zeventiende-eeuwse voorbeeld. En juist dat bewuste teruggrijpen leidde weer tot innovaties, vooral op het gebied van de landschaps- en genreschilderkunst. Mooie voorbeelden daarvan zijn de Dordtse gebroeders Van Strij, waarvan de één zich inspireerde op het werk van Aelbert Cuyp (afb. 191), dat op dat moment in hoog tempo naar Engeland verdween, en de ander vooral op lievelingen als Pieter de Hooch en Gabriël Metsu.

Inmiddels zijn we aangeland in de tijd dat, zoals eerder werd besproken, ook in de theoretische discussies over de zeventiende-eeuwse kunst de bijzondere aard ervan in positieve zin werd verbonden met wat men toen als deugden van de nationale volksaard ging zien. Jonge schilders, die dikwijls hun opleiding in de behangselateliers hadden genoten, gingen vanuit een nieuw perspectief wedijveren met de zeventiende-eeuwse schilders, die nu werden gezien als kunstenaars uit een eervol 'nationaal' verleden dat definitief een 'Gouden Eeuw' was geworden.

Het is ook vanaf dit moment dat de waardering

191. De Dordtse schilder Jacob van Strij liet zich, net als zijn broer Abraham, sterk inspireren door schilders uit de Hollandse Gouden Eeuw. Dit behangsel, *Landschap met reizigers* (ca. 1790), bedoeld voor een huis in Dordrecht, doet sterk denken aan het werk van de eerder in Dordrecht actieve Aelbert Cuyp (foto: Dordrechts Museum).

van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst zich steeds verder ging vernauwen tot datgene wat als nationaal-eigen en uniek werd beschouwd; daaruit ontwikkelde zich de overbekende canon die men in vele musea kan zien. In recentere tijd werd dat beeld weer aanzienlijk gedifferentieerd en verbreed, en deed men zijn best ideeën over het nationaal-eigene zoveel mogelijk te ondergraven. Uit het voorgaande moge echter blijken dat de bekende stereotypen over de Hollandse kunst lang niet altijd negentiende-eeuwse constructies zijn. Veel elementen daarvan waren al opvallend aanwezig in de zestiende-eeuwse beeldvorming. De toen reeds naar voren gehaalde kenmerken werden in de zeventiende eeuw in diverse gedaanten, variërend van negatieve reputatie tot trots zelfbeeld, steeds meer op de Hollandse schilderkunst toegepitst.

De ongelooflijke verscheidenheid in formaten,

prijsklassen en typen van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst kent zijn weerga niet in de Europese kunst van de Nieuwe Tijd. Dat er in de zeventiende eeuw iets zeer bijzonders aan de hand was met de aard, de kwaliteit en de kwantiteit van de schilderkunst in de Hollandse steden blijkt men zich steeds, ook in de tijd zelf, zeer bewust te zijn geweest; voor buitenlanders was dat een bron van grote verbazing, voor Hollanders een bron van lokale trots. De schilderijen die toen, gedurende niet veel meer dan een halve eeuw in ongelooflijke aantallen in de Hollandse steden zijn vervaardigd, hebben al meer dan drie eeuwen kunstliefhebbers kunnen boeien, van de Hollandse burger in de zeventiende eeuw en de aristocratische verzamelaar in de eeuw daarna tot het massapubliek dat heden ten dage op talloze plaatsen ter wereld door de musea schuifelt.

Het eigen land verbeeld

Het Duinlandschap met ruiters van Esaias van de Velde, dat bewoners van Haarlem een vertrouwd beeld van de eigen omgeving voor ogen stelde, was in vele opzichten innovatief. De nog jonge Esaias, kind van Zuid-Nederlandse immigranten, begon kort na het begin van het Twaalfjarig Bestand, omstreeks 1614, zulke landschapjes te schilderen en had daarmee veel succes. Esaias haakte in op ontwikkelingen die al eerder in de Zuidelijke Nederlanden hadden plaatsgevonden. In de kring van Bruegel was men, behalve de conventionele fantasierijke berg- en boslandschappen, tevens eenvoudige motieven uit de omgeving van Antwerpen gaan uitbeelden. Dat gebeurde vooral in series met kleine prentjes. Enkele decennia later, in het begin van de zeventiende eeuw, sloeg dat soort prentseries ook in de Noordelijke Nederlanden geweldig aan; diverse graveurs gingen ze daar in groten getale produceren. Door de talloze immigranten die zich in de Hollandse steden hadden gevestigd en die dit type landschapjes al van thuis kenden, zal daar een goede markt voor zijn geweest.

Hetzelfde soort eenvoudige en herkenbare landschappelijke motieven, onder andere met duinachtige wegen en een dorpje aan de einder, ging Esaias nu ook in schilderijen toepassen. Deze riepen duidelijk het beeld van de omgeving van Haarlem op, de stad waar hij in deze periode werkte. Hij schilderde ze niet in de voorheen gebruikelijke gedetailleerde en tijdrovende techniek, maar in een snelle schildertrant – mogelijk ook om te kunnen concurreren met de goedkope import uit Antwerpen. Zo kon hij de productie opvoeren en arbeidskosten drukken, wat tevens kon worden doorberekend in een lagere verkoopprijs. Door de virtuositeit en het raffinement waarmee hij met eenvoudige onderwerpen en een minimum aan middelen een buitengewoon overtuigende suggestie van ruimte en atmosfeer creëerde, oogstte hij al snel grote bewondering, ook bij echte kunstkeners. Constantijn Huygens noemt Esaias van de Velde dan ook in zijn autobiografie van 1629 speciaal als een beroemd landschapsschilder.

Dat een jong en ambitieus schilder zich in zulke eenvoudige landschappen specialiseerde – in een tijd waarin het bijbelse en mythologische historiestuk nog de bovenaan voerde – en dat een connoisseur als Huygens daar grote belangstelling voor kon tonen, vond zijn legitimatie in het feit dat zulke voorstellingen ook in de Oudheid werden geapprecieerd. Plinius noemt een vermaarde Griekse schilder die zich op uitbeeldingen van modderige wegen met boerenhoeven, kuierende landlieden, jagers etc. toelegde. Bovendien zullen kenners zijn aangesproken door de retoriek van het eenvoudige, sobere en eigene. Deze is in zekere zin vergelijkbaar met de dichtkunst van Spiegel en Roemer Visser, die met een ‘zuivere’ volkstaal, zonder geleerde allegorische beelden soms expliciet een nieuwe, Hollandse identiteit nastreefden.

Diverse andere elementen droegen bij aan de plotselinge populariteit van dit soort landschappen. Het verbeelden van de natuur zal vooral als een lof op Gods schepping zijn gezien – ‘Des Heren goedheid blijkt aan elken duin zijn top’, schreef Huygens – en



164. Esaias van de Velde,
Duinlandschap met ruiters, 1614
(foto: Collectie Rijksmuseum Twenthe,
Enschede).

de eigen, vrije omgeving, voor velen het nieuwe vaderland, zal wat dat betreft een bijzondere resonantie hebben gehad. In het bijzonder de omgeving van Haarlem, kort daarvoor nog toneel van gruwelijkheden, werd in vele bronnen uit die tijd als bijzonder aangenaam omschreven.

Overigens werden zulke schilderijen niet buiten geschilderd, maar altijd in het atelier, op basis van getekende studies. Toch was het duidelijk Esaias' streven om de suggestie te wekken dat een vertrouwde omgeving natuurgetrouw en 'naar het leven' was verbeeld. Dat is hem met een tot dan toe nog niet vertoonde vanzelfsprekendheid gelukt.

Schilderen voor het hof

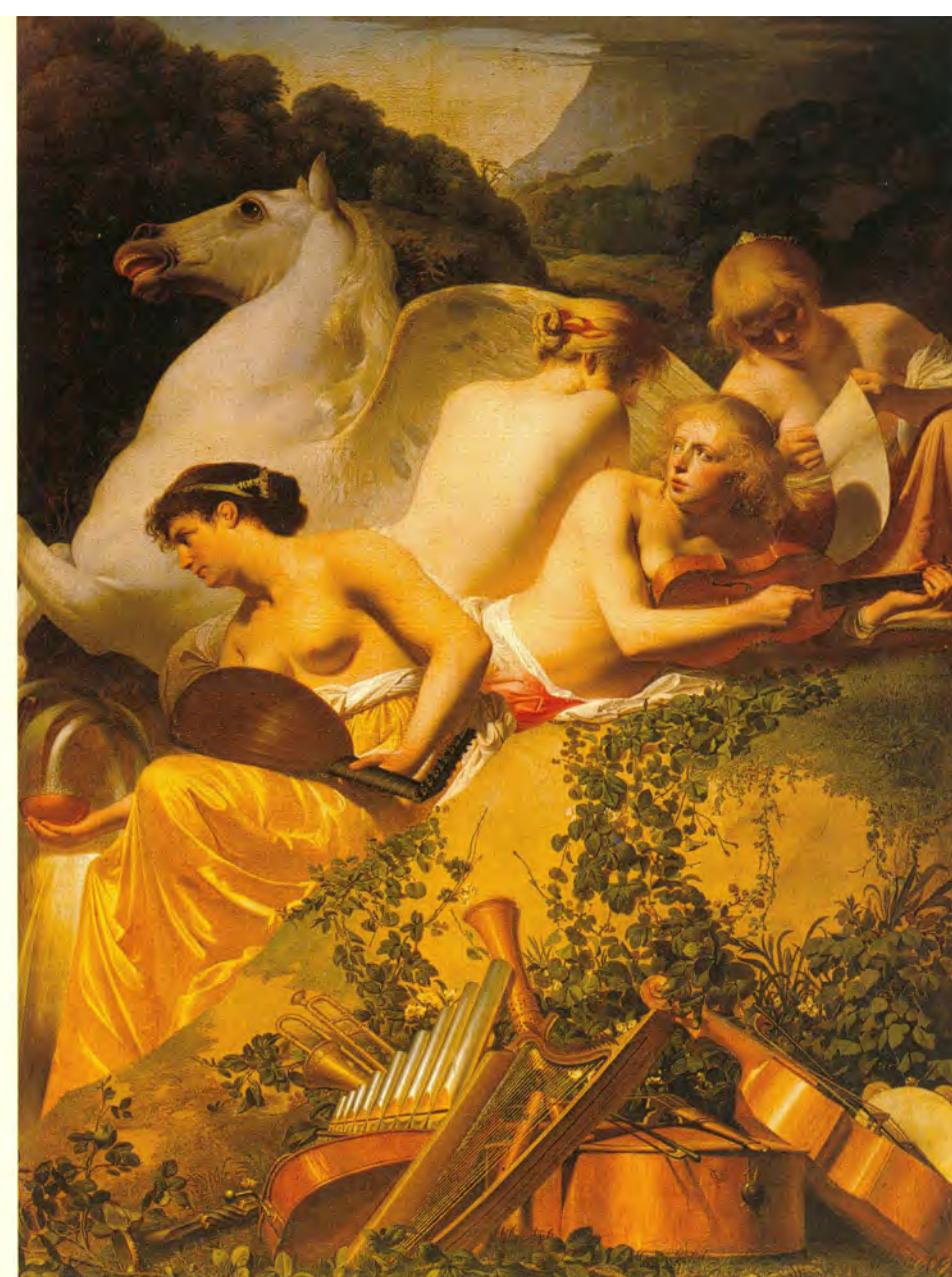
Dit grote schilderij met vier van de negen muzen en het vliegend paard Pegasus, vormt een onderdeel van de decoratie van de Oranjezaal van het Huis ten Bosch. In dit zeer omvangrijke ensemble werd Frederik Hendrik geroemd als vorst, veldheer en vredesbrenger door middel van dertig enorme doeken en vier taferelen op het houten gewelf. In navolging van Franse en Italiaanse tradities waren de daden en deugden van de vorst verbonden met motieven uit de mythologie en de klassieke geschiedenis.

Van Everdingens stuk met de muzen bevindt zich rechts van de scène waar de reeks schilderijen mee begint: de allegorische uitbeelding van de geboorte van Frederik Hendrik die als boreling op het schild van Minerva ligt, terwijl Mars hem een speer aanreikt. De andere vijf muzen zijn aan de linkerkant geplaatst. Constantijn Huygens, de geestelijk vader van het ensemble, noteerde op de schetsplattegrond van de Oranjezaal: 'de muysen besigh met sijn (Frederik Hendriks) geboorte star op te soecken en vaerzen tot sijn lof te rijmen'. Het eerste gebeurt op het linker schilderij van Jan Lievens, het tweede op dit werk van Van Everdingen. Daarboven, in het gewelf, stijgt Apollo op in zijn zonnewagen, begeleid door Aurora: zij tonen dat met deze geboorte een nieuwe gouden eeuw aanbreekt. De schilderijen culminerend in de wand recht tegenover de geboorte: de grote triomf van Frederik Hendrik als brenger van de vrede.

Constantijn Huygens en zijn opdrachtgeefster, Amalia van Solms, wilden ongetwijfeld wedijveren met andere grote ensembles van vorstelijke verheerlijking, in het bijzonder de door Rubens geschilderde reeks voor Maria de' Medici in het Palais de Luxembourg (nu in het Louvre). Dat het grootste nog ter plekke aanwezige zeventiende-eeuwse ensemble met schilderijen ter glorificatie van een Europese vorst zich nu juist in een Hollands paleisje bevindt, staat haaks op het traditionele beeld van Holland. Het getuigt van het brede scala aan Nederlandse schilders die werk van het hoogste niveau konden leveren. De schilders werden uitgekozen door Huygens en Jacob van Campen; de laatste had de praktische leiding over het decoratie van de Oranjezaal, die in 1647, kort na Frederik Hendriks dood, een aanvang nam. In de eerste plaats contracteerden zij zuiderlingen die hun opleiding in de omgeving van Rubens en Van Dyck hadden genoten en veel ervaring hadden met grootschalige allegorieën (onder andere Jacob Jordaens en Theodoor van Thulden); in de tweede plaats schilders, veelal afkomstig uit of opgeleid in Haarlem, die al eerder met Van Campen hadden samengewerkt, zoals Salomon de Bray, Pieter de Grebber en Van Everdingen. De laatstgenoemden werkten in een academische stijl die uitermate geschikt was voor zulke decoratieve schilderijen en die werd gekenmerkt door een heldere koloriet, strakke tekening en enigszins abstraherende vormen. Van Everdingen ging daarin het verst; zijn manier van schilderen vormt een tegenpool van de in Amsterdam dominerende stijl van Rembrandt, maar onderscheidt zich eveneens van het veel schilderachtiger en beweeglijker idioom van de Antwerpenaren.

De schilders van de Oranjezaal werden zeer goed betaald (Van Everdingen kreeg voor

174. Caesar van Everdingen, Vier muzen en Pegasus, ca. 1648-1650, in de Oranjezaal van Huis den Bosch (collectie: Koninklijke Verzamelingen, Den Haag, sc/1269; foto: TH).



dit stuk waarschijnlijk 600 gulden), maar toch kon Rembrandt veel hogere bedragen vragen voor aanzienlijk kleinere werken met bijbelse voorstellingen die hij in 1646 aan de stadhouder leverde (twee voor 2400 gulden!). Huygens en Van Campen zullen echter heel goed hebben gezien dat Rembrandts manier van schilderen niet geschikt was voor deze opdracht. Opmerkelijk is dat Van Everdingen in zijn eigen tijd niet erg bekend lijkt te zijn geweest en al snel werd vergeten. Dat bleef zo in de negentiende en het grootste deel van de twintigste eeuw, toen er geen belangstelling was voor zijn werk, omdat het niet paste in het gangbare beeld van de Nederlandse kunst.

180. Gerrit Dou, De jonge moeder, 1658 (de '8' is over een 'z' (?) heen geschilderd) (foto: KKSMA).



Kostbare gespreksstof

Dit schilderij van Dou werd in 1660 door de Staten van Holland en West-Friesland gekocht als onderdeel van een geschenk aan de Britse koning Karel II. De ambassadeurs berichtten dat de koning Dous schilderij zeer bewonderde. Karel II heeft zelfs getracht deze Hollandse beroemdheid, voor wiens werken extreem hoge prijzen werden betaald, naar Londen te halen.

Tijdgenoten raakten in vervoering van de virtuositeit waarmee Dou, in schilderijen die glad en glanzend als een spiegel zijn, alle denkbare stoffen, materialen en substanties wist te suggereren alsof men die werkelijk voor ogen had. Tegelijkertijd wist hij de figuren een natuurlijke levendigheid mee te geven en een overtuigende ruimte en atmosfeer te creëren. Met zijn hoge mate van verfijning en detaillering ging hij een geheel andere weg dan zijn leermeester Rembrandt en haakte hij in op een lange inheemse traditie, die tot Jan van Eyck terugging.

'Netticheydt' en 'aerdich-vercierende rijckelijcheydt', zoals dat heette, zijn ook in dit schilderij volop aanwezig. In een onwaarschijnlijk hoog interieur is een ordeloze opeenstapeling van keukengerei en voedsel te zien, die Dou de gelegenheid geeft zijn kunnen ten toon te spreiden: haas, fazant en vis, kool en wortel, koper, tin en leer, aardewerk, riet en hout – het is een catalogus van wat de schilderkunst kan nabootsen. Ook de andere elementen – de jonge vrouw, het reliëf met het liefdesgodje Cupido, de mantel en degen (die een afwezige man lijken te vertegenwoordigen), de baby in de wieg en het kleine meisje – zij dagen de toeschouwer allereerst uit tot een zorgvuldige bestudering van de wonderbaarlijke techniek.

Maar vervolgens zal deze zich ook afvragen wat dit alles te betekenen heeft. De titel, *De jonge moeder*, stamt waarschijnlijk uit de negentiende eeuw. John Evelyn die het schilderij een maand nadat het in Londen was gearriveerd, bewonderde, noemde het een 'drolerie, of eigenlijk een Nederlandse keuken'. Met 'drolerie' bedoelde hij een schilderij dat, in tegenstelling tot een bijbels of allegorisch historiestuk, bedoeld was ter vermaak. En dat dit schilderij in de traditie van het Nederlandse keukenstuk stond, zag hij juist. Zo'n schilderij zal zijn bedoeld als bron voor geestige conversatie. Was de vrouw een verleidelijke, lichtzinnige dienstmeid die zich uitnodigend richt tot de 'binnentredende' man (oftewel de toeschouwer), wiens stoel reeds klaarstaat? Elementen als de Cupido naast de mannelijke degen, de omgevallen lamp met het open deurtje, de pot en de kan die met de opening naar ons toe liggen, de achteloze schoen op de grond en het gevogelte zouden daarop kunnen wijzen. Maar er zijn ook indicaties voor het tegendeel: het naaiwerk waar de vrouw mee bezig is, de baby in de wieg en het werkende huispersoneel op de achtergrond kunnen suggereren dat zij een exemplarische huisvrouw en moeder is.

De combinatie van kookgerei, voedsel en een uitdagende, jonge vrouw had een lange traditie en stamt al uit de zestiende eeuw. De invoeging van het betrekkelijk nieuwe motief van een baby in de wieg is in deze samenhang echter onverwacht en zal vragen hebben opgeroepen bij de toeschouwer. Maar niemand zal zich toen hebben afgevraagd of dit tafereel op een bepaald moment zo te zien was, aangezien toeschouwers uit die tijd niet, zoals wij, met een door de fotografie geconditioneerde blik keken. In onze optiek is deze voorstelling volstrekt artificieel, want opgebouwd uit merendeels vertrouwde picturale conventies. De eigentijdse toeschouwer zal het echter zeker een volmaakte 'na-by-kominghe-nae't leven' hebben gevonden.

[Lanham 1996] 231-247; M. Meijer Drees, *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650* (Den Haag 1997); idem, 'Holland en de Hollanders in de zeventiende-eeuwse beeldvorming', *Nederlandse letterkunde* 1 (1996) 57-70; J.C.G.A. Briels, 'Brabantse blaaskaak en Hollandse botmuil. Cultuurontwikkelingen in Holland in het begin van de Gouden Eeuw', *De zeventiende eeuw* 1 (1985) 12-36; en R. van Stipriaan, 'Hollandse botheid in de Spaanschen Brabander', in: W. Abrahamse, A.C.G. Fleurkens en M. Meijer Drees (red.), *Kort tijt-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt* (Amsterdam 1996) 95-101.

11 Eric Jan Sluijter, 'Veel vermaerde ende treffelijke schilders'. Beelden van de Hollandse schilderkunst

De literatuur over de Hollandse schilderkunst is schier eindeloos. **Algemene overzichten** zijn W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de 17de eeuw, deel 1: Frans Hals en zijn tijd; deel 2: Rembrandt en zijn tijd* (Amsterdam 1935-1936) en B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1984). Zie voor het begin van de zeventiende eeuw: G. Luijten e.a. (red.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art 1580-1620* (Amsterdam en Zwolle 1993). Over **Nederlandse schilders in het buitenland**: H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Amsterdam 1983, tweede druk; eerste druk 1942).

Over de **beeld- en canonvorming van de schilderkunst van de Gouden Eeuw**, zie F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het beeld van de Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen 1992); J. Becker, 'Kettlers in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: H. Hendrix en T. Hoenselaars, *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd* (Amsterdam 1998), 21-54; F. Grijzenhout, 'Schilders van zulk een lome en vochtiger gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992), 727-744; B. Cornelis, 'Arnold Houbraken's Grootte schouburgh and the canon of seventeenth-century Dutch painting', *Simiolus* 26 (1998) 144-161; D. Carasso, 'De schilderkunst en de natie. Beschouwingen over de beeldvorming ten aanzien van de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst, circa 1675-1875', in: idem, *In de ban van het beeld. Opstellen over geschiedenis en kunst* (Hilversum 1998) 83-109; E. de Jong, 'Real Dutch art and not so real Dutch art'. Some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', *Simiolus* 20 (1990/1991) 175-205 en de reactie van E. van de Wetering, 'Grenzen, en het Hollandse van de Hollandse schilderkunst', in: J.C.H. Blom, J.Th. Leerssen en P. de Rooy (red.), *De onmacht van het grote. Cultuur in Europa* (Amsterdam 1993) 54-63.

Over **Zuid-Nederlandse schilders in de Noordelijke Ne-**

derlanden: J. Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van de Hollandse Gouden Eeuw, 1585-1630* (Antwerpen 1998).

Voor **kwantitatieve benaderingen** A. van der Woude, 'The volume and value of painting in Holland at the time of the Dutch Republic', en J. de Vries, 'Art History', beide in: D. Freedberg en J. de Vries (red.), *Art in History - History in Art* (Sta. Monica 1991) 249-329 en J.M. Montias, 'Estimates of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output', *Leidschrift* 6 (1990) 59-74. Over het **metier van de schilder** zie o.a. E. van de Wetering, 'De schilder', in: H.M. Beliën, E.Th. van Deursen en G.J. van Setten (red.), *Gestalten van de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1995) 219-239.

Over de **consumptie van kunst en de ontwikkeling van de kunstmarkt** zie M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700* (Utrecht 1994); J.M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas* (Parijs 1996); idem, 'Art dealers in the seventeenth-century Netherland', *Simiolus*, 18 (1988) 244-256; idem, 'Cost and value in seventeenth-century Dutch art', *Art History* 10 (1987) 455-466; N. De Marchi en H.J. van Miegroet, 'Art, value, and market practices in the Netherlands', *Art Bulletin* 76 (1994) 451-464; J. Loughman en J.M. Montias, *Public and Private Spaces. Works of art in the seventeenth-century Dutch houses* (Zwolle 2000); E.J. Sluijter, 'Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw', in: *Nederlands kunsthistorische jaarboek* 50 (1999) 115-143; idem, 'Jan van Goyen als marktlieder, virtueels en vernieuwer', in: C. Vogelaar (red.), *Jan van Goyen* (Leiden en Zwolle 1996) 38-59; M.J. Bok, 'Pricing the unpriced. How Dutch seventeenth-century painters determined the selling price of their work', in: M. North en D. Omrod (red.), *Art markets in Europe 1400-1800* (Aldershot etc. 1998).

Voor **lokale kunstmarkten** zie J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft. A socio-economic study of the seventeenth century* (Princeton 1982); idem, 'Works of art in seventeenth-century Amsterdam. An analysis of subjects and attributions', in: Freedberg en De Vries, *Art in history - History in art*, 331-376; M. Boers-Goosens, *Kunstenaars en kunstmarkt in Haarlem, 1600-1640* (Leiden 2000); J. Loughman, 'Een stad en haar kunstconsumptie. Openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht 1620-1719', in: P. Marijnissen e.a. (red.), *De zichtbare wereld. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad* (Dordrecht en Zwolle 1992) en C.W. Fock, 'Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw', in: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock en A.J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht, deel vi* (Leiden 1990) 3-36.

Over **interpretaties** van verschillende aspecten van de Hollandse kunst zie W. Franits (red.), *Looking at seventeenth century Dutch art* (Cambridge en New York 1997) 129-143. Zie ook: E.J. Sluijter, 'Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling', *Leid-*

schrift 6 (1990) 5-39; E.J. Sluijter, *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou en een traktaat van Philips Angel uit 1642* (Hilversum 1993).

Zie over het **landschap** bijvoorbeeld P.C. Sutton, *Masters of 17th-century Dutch landscape painting* (Amsterdam, Boston en Philadelphia 1987); B. Bakker en H. Leeflang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw* (Amsterdam en Zwolle 1993); H. Leeflang, 'Dutch landscape: the urban view. Haarlem and its environs in literature and art, 15th-17th century', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 48 (1997) 52-115. Andere genres o.a.: P.C. Sutton, *Masters of seventeenth century Dutch genre painting* (Philadelphia, Berlin en Londen 1984); P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders* (Amsterdam, Maarssen en Den Haag 1989); A. Chong en W. Kloek (red.), *Het Nederlandse stilleven, 1550-1720* (Cleveland en Amsterdam 1999); J. Giltay en J. Kelch, *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilderkunst van de 17de eeuw* (Rotterdam en Berlijn 1986); L. Goede, *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art* (University Park en Londen 1989); A. Blanker (red.), *God en de Goden* (Washington, Detroit en Amsterdam 1980); E.J. Sluijter, *De 'heyndensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noord-Nederlandse schilderkunst, circa 1590-1670* (Leiden 2000, tweede druk; eerste druk 1986). Over openbare opdrachten o.a.: A. Blankert, *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17de eeuw* (Amsterdam 1975) en B. Brenninkmeijer-de Rooij, 'Notities betreffende de Oranjezaal in Huis ten Bosch', *Oud Holland* 96 (1982), 133-190.

Van de talloze titels over **individuele schilders** worden hier slechts genoemd: J.R. Judson en R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656* (Doornspijk 1999); O. Naumann, *Frans van Mieris the Elder (1635-1681)*, 2 delen (Doornspijk 1981); E. van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work* (Amsterdam 1997); G. Keyes, *Esaias van den Velde, Doornspijk 1984*.

Publicaties over **schilders per stad** zijn o.a. W. Liedtke (red.), *Vermeer and the Delft School* (New York, New Haven en Londen 2001); E.J. Sluijter, M. Enklaar en P. Nieuwenhuizen (red.), *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630-1760* (Leiden en Zwolle 1988); N. Schadee (red.), *Rotterdamse meesters uit de Gouden Eeuw* (Rotterdam en Zwolle 1994); E. Buijsen (red.), *Haagse schilders in de Gouden Eeuw* (Den Haag en Zwolle 1998); P. Marijnissen e.a. (red.), *De zichtbare wereld. De schilderkunst van de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad* (Dordrecht en Zwolle 1992).

Voor de **achttiende-eeuwse schilderkunst** zie E.R. Mandel en J.W. Niemeyer, *Dutch masterpieces from the eighteenth century: paintings & drawings* (Minneapolis, Toledo en Philadelphia 1971); J.-W. Niemeyer, *Cornelis Troost, 1696-1750* (Assen 1973); A. Staring, *Jacob de Wit 1695-1754* (Amsterdam 1958); B. Gerlagh en E. Koolhaas-Grosfeld (red.), *Egbert van Driest 1745-1818* (Zwolle 1995) 111-142; C. Dumas (red.), *In helder licht. Abraham en Jacob van Strij. Hol-*

landse meesters van landschap en interieur omstreeks 1800 (Dordrecht, Enschede en Zwolle 2000) 45-100; E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840', *Tijdschrift voor geschiedenis* 95 (1982) 605-636. Over behangelschilderkunst: C. Dumas (red.), *Het kabinet der koningin. Geschiedenis van het instituut en het huis aan de Korte Vijverberg* (Den Haag 1991) 152-179; B.M. van de Goes, 'Enkele aspecten van de 18de-eeuwse decoratieve schilderkunst in Leidse huizen', in: Lunsingh Scheurleer, Fock en Van Dissel, *Het Rapenburg*, deel 2, 44-72; E.J. Sluijter, 'Hendrik Willem Schweickhardt. Een Haags schilder in de tweede helft van de 18de eeuw', *Oud Holland* 89 (1975) 142-208; J. de Loos-Haaxman, 'De behangselfabriek van der Vaderlandse Maatschappij te Hoorn', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 12 (1961) 149-192.

12. Louis Grijp, Een muzikale barbarij? Muziek tussen Reformatie, stads cultuur en zusterkunsten

Algemene introducties voor de muziek in de Republiek zijn D.J. Balfoort, *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw*, red. R. Rasch (Den Haag 1981, tweede druk; eerste druk 1938) en de betreffende hoofdstukken in L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001). Dit bevat ook een bibliografisch overzicht. Zie hiervoor ook L.P. Grijp, 'De muzikale reconstructie van de Gouden Eeuw', *De Zeventiende Eeuw* 14, 1 (1998) 257-267. Verder bevatten de jaargangen van het *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* een schat aan informatie.

Voor het **lokale muziekleven**: D.F. Scheurleer, *Het muziekleven te Amsterdam in de 17e eeuw* ('s-Gravenhage 1904) en J. de Klerk, *Haarlems muziekleven in de loop der tijden* (Haarlem 1965).

Voor **liederen** zie L.P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur* (Amsterdam 1991); idem, 'De Rotterdamsche Faem-Bazuyn. De lokale dimensie van liedboeken uit de Gouden Eeuw', *Volkskundig bulletin* 18 (1992) 23-78; idem e.a., *Zingen in een kleine taal. De positie van het Nederlands in de muziek. Themanummer Volkskundig bulletin* 21, 2 (1995); W.J.C. Buitendijk, *Nederlandse strijdzangen (1525-1648)* (Culemborg 1977, tweede druk); E.T. Kuiper en P. Leendertsz (red.), *Het geuzenliedboek*, 2 delen (Zutphen 1924-1925); E. Stronks, *Stichten of schitteren. De poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten* (Utrecht 1996).

Over **muziekinstrumenten** zie onder meer A.J. Gierveld, *Het Nederlandse huysorgel in de 17e en 18e eeuw* (Utrecht 1977); idem, 'The harpsichord and clavichord in the Dutch Republic', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 31 (1987) 117-166; *Het historische orgel in Nederland*, 3 delen (Amsterdam 1997-1999); A. Lehr, *Van paardenbel tot speelklok. De geschiedenis van de klokgietkunst in de Lage Landen*, (Zaltbommel 1981); D.J. Balfoort, *De Hollandse vioolmakers* (Amsterdam 1931).