

Liber Amicorum Marijke de Kinkelder

Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur

Onder redactie van

Charles Dumas
Jan Kosten
Eric Jan Sluijter
Nicolette C. Sluijter-Seijffert

Den Haag 2013

Inhoudsopgave

VOORWOORD	5
LIJST VAN SPONSORS	7
GERLINDE DE BEER Anmerkungen zum Werk von Jan Porcellis (Gent um 1584-1632 Zoeterwoude bei Leiden)	11
ALBERT BLANKERT Terug naar Charles de Hooch, alsmede over het raadsel van geniaal ‘rapen’	41
CELESTE BRUSATI Looking at Samuel van Hoogstraten’s Dogs in Perspective	49
EDWIN BUIJSEN Middelburgse collega’s onder elkaar: landschapschilder Mattheus Molanus leent figuur- studies van Adriaen van de Venne	69
QUENTIN BUVELOT Een gezicht op de Haarlemse stadswallen door Gerrit Berckheyde	77
SABINE CRAFT-GIEPMANS Het vertrek van een koningin. Paulus Lesire’s <i>Vertrek van Henrietta Maria uit Scheveningen</i>	83
ALICE I. DAVIES Two Tempests by Allart van Everdingen for Marijke	93
ELLIS DULLAART A new addition to the oeuvre of Pieter de Neyn	99
CHARLES DUMAS De achttiende-eeuwse topografische tekenaar Isaac van Ketweg (1732-1789)	107
FREDERIK J. DUPARC Toevoegingen aan het oeuvre van Cornelis Hendriksz. Vroom (1590/92-1661)	119
RUDOLF E.O. EKKART Landschappen en marines als achtergrond in vroege Westfriese portretten	125

ALBERT J. ELEN	133
Verfraaide Gooise topografie. De standerkorenmolen van Huizen getekend in 1815 door Daniël Kerkhoff en Jan Hulswit	
TERÉZ GERSZI	141
Were the Rotterdam copies really drawn after Jan Brueghel?	
JEROEN GILTAIJ	147
Tien tekeningen van Jacob van Ruisdael	
URSULA DE GOEDE-BROUG	159
De Hongaars-Oostenrijkse landschapsschilder Josef Orient (1677-1747). Meer dan slechts een epigoon van Saftleven en Griffier; een eerste verkenning	
RICHARD HARMANNI	175
Kunst of kopieerwerk. Landschapsbehangsels en prentvoorbeelden	
EBELTJE HARTKAMP-JONXIS & HILLIE SMIT	191
Nieuw licht op een reeks Delftse wandtapijten met parklandschappen uit circa 1700	
MARIJKE HESLENFELD	199
‘Zo gaan er dertien in een dozijn’. Johannes Croon, dozijnschilder in Amsterdam	
GUIDO M.C. JANSEN	211
‘Frogs must have their storks’. <i>A River landscape with a stork</i> by Godefridus Schalcken	
GEORGE S. KEYES	217
Musings on a Drawing in Chicago: Assessing Jan Asselijn as a Draftsman	
WOUTER KLOEK	225
Twee Haagse voorbeelden voor Jan Steen	
JAN KOSTEN	231
Nicolaes Berchem, <i>De veldslag van Alexander de Grote en Poros aan de Hydaspes</i> , een iconografisch unicum	
SUZANNE LAEMERS	243
De lieveling van Max Friedländer: <i>Johannes de Doper in de wildernis</i> door Geertgen tot Sint Jans	
ANNALIESE MAYER-MEINTSCHEL	251
Eine Landschaft von Philips Koninck in der Dresdener Gemäldegalerie	
FRED G. MEIJER	253
Jan Davidsz. de Heem’s landscapes	
ÁNGEL NAVARRO	271
Two Roman views by Willem van Nieulandt in a private collection in Buenos Aires	
SANDER PAARLBERG	275
Een landschap van Richard Farrington en de impact van Aelbert Cuyp	

MICHIEL C. PLOMP	283
Goud en zilver voor Marijke. Maes en De Wit in Teylers Museum	
JOCHAI ROSEN	291
Fantasy caves: Dutch grotto painting of the Golden Age	
LAURENS SCHOEMAKER	305
Op de fiets naar Nederlangbroek	
CONSTANCE L.H. SCHOLTEN	321
Vijf Haagse vazen met topografische voorstellingen. Verslag van een zoektocht	
ERIC JAN SLUIJTER	343
‘Dien grooten Raphel in het zeeschilderen!’ Over de waardering voor Jan Porcellis’ sobere kunst door eigentijdse kenners	
NICOLETTE C. SLUIJTER-SEIJFFERT	359
‘Un bellissima cabinetto’. An art cabinet with paintings by Cornelis van Poelenburch and Bartholomeus van Bassen	
IRINA SOKOLOVA	369
Two ‘forgotten’ landscapes from the collection of Count Heinrich von Brühl: possible new attributions to Anthonie van Borssom	
ANNE CHARLOTTE STELAND	377
Herman van Swanevelt: Neu aufgetauchte Werke	
ARIANE VAN SUCHTELEN	387
<i>Berglandschap met de heilige Hieronymus</i> door Paul Bril. Een aanwinst van het Mauritshuis	
RENATE TRNEK	401
Den <i>Traum vom Süden</i> weiter träumen: Die Neuerwerbungen zur Sammlungs-Gruppe italianisanter Niederländer in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien	
PUBLICATIES VAN MARIJKE DE KINKELDER	413
INDEX	415
COLOFON	432

‘Dien grooten Raphel in het zeeschilderen!’

Over de waardering voor Jan Porcellis’ sobere kunst door eigentijdse kenners

Grasjes, blaadjes, wolken, golven – het is altijd fascinerend die samen met Marijke door een vergrootglas te bestuderen om daarin de hand van een schilder te herkennen.¹ Niet voor niets schreef Karel van Mander in zijn hoofdstuk over landschap ‘want bladen, hayr, locht en laken, / Dat is al gheest, en den gheest leert maken’.² Om zulke passages goed weer te geven moet men over *gheest* beschikken, over aangeboren talent, want juist dat valt niet aan te leren. En daarin toont zich dus letterlijk de meester. Hetzelfde geldt voor het herkennen daarvan, waarin Marijke ongeëvenaard is.

De grasjes en blaadjes laat ik nu voor wat ze zijn om mij te richten op de golven en wolken van de tegenwoordig wat ondergewaardeerde virtuoos in het schilderen daarvan, Jan Porcellis (vóór 1584-1632) – een van mijn grote liefdes. Hoewel ik nooit onderzoek over Porcellis heb gedaan en nooit iets over hem heb geschreven (alleen in colleges heb ik dikwijls over hem gesproken), volgt hier, als geschenk voor Marijke, op basis van beschikbare gegevens een poging om te begrijpen waarom Porcellis in de jaren twintig van de zeventiende eeuw zich ontwikkelde tot een ware *minimal artist* en waarom hij daarmee groot succes had bij de echte kenners.

De naam van Jan Porcellis staat voor sobere, tonale zeestukjes, met anonieme eenvoudige vissersboten of binnenschepen in een niet nader gedefinieerde omgeving, meestal ergens bij een riviermonding of langs de kust, geschilderd in een losse en bijna monochrome schildertrant met vrijwel uitsluitend bruinen en grijzen. Ook qua compositie zijn Porcellis’ schilderijtjes schijnbaar uiterst simpel; zij lijken totaal niet geconstrueerd te zijn. Alles is met een minimum aan middelen gedaan, maar het effect is van een natuurlijke vanzelfsprekendheid die nog niet eerder werd vertoond.

In de laatste jaren van de zestiende eeuw had Hendrik Cornelisz. Vroom (1562/63-1640) vrijwel eigenhandig het zeestuk tot een bloeiend specialisme ontwikkeld, en ook in de eerste drie decennia van de zeventiende eeuw bleef hij groot succes hebben met de door hem ontwikkelde kleurige, fijn gedetailleerde schilderijen.³ Deze tonen meestal imposante oorlogsschepen of Oost-Indiëvaarders in herkenbare situaties zoals zeeslagen, intochten en havengezichten, of monumentale schepen vechtend om te overleven in een razende storm.⁴ Zijn de werken van Vroom in de eerste plaats spectaculair – er zijn veel wederwaardigheden vol interessante details op te ontdekken die men stuk voor stuk nauwkeurig kan bekijken – de schilderijen van Porcellis vallen juist op doordat ze zo onopvallend zijn en er relatief weinig op te zien valt. De werken van Vroom zijn bovendien dure schilderijen die dikwijls in opdracht werden gemaakt, die van Porcellis werden in een snelle, goedkope techniek geproduceerd voor de vrije markt en waren bestemd voor de woonkamer.⁵ Waarom vond deze ingrijpende verandering plaats en waarom had deze zo’n succes?

In navolging van het baanbrekende werk van John Michael Montias, beschrijven wij heden ten dage de verandering die in de jaren twintig in de handen van Porcellis plaatsvond graag als proces- en product-innovaties.⁶ Met kleine schilderijen, die door hun geringer detaillering en simpeler thematiek al minder bewerkelijk zijn dan die van zijn voorganger, werd met een losse, tamelijk monochrome techniek (in één laag over de grondering met weinig, en goedkope, pigmenten) een snellere productie gerealiseerd. Zo konden door het aanzienlijk verminderen van arbeidsuren per schilderij de productiekosten worden

verlaagd en in hoog tempo goedkope schilderijen worden geleverd voor een breder publiek dan voorheen.⁷ Zo'n beschrijving lijkt mij correct, maar het verbazende is dat Porcellis daarmee niet alleen verkoopsucces had bij een groot publiek, maar ook al snel de reputatie verwierf van een kunstenaar die juist door kenners buitengewoon werd bewonderd.⁸

Dat begint al in 1628 bij Samuel Ampzing wanneer deze in zijn *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem* de in Haarlem werkzame schilders opsomt. Porcellis, die slechts een aantal jaren in deze stad heeft gewerkt, wordt door Ampzing voor Haarlem geannexeerd: 'So sij Porcellis mee ter deser plaets gedacht, / De grootste konstenaar in schepen recht geacht'; in zeegezichten vonden kenners hem dus de beste.⁹ Exit (de nog levende!) Hendrik Vroom, die Ampzing twee bladzijden eerder in navolging van Karel van Mander uitvoerig had beschreven als een 'uitnemend meester' in dit specialisme die daar goed geld aan verdiende, 'want wie wat van hem begeerd, die moet het hem betalen'.¹⁰ Een dergelijke vermelding in zo'n prestigieuze stadsbeschrijving moet een geweldig reclame voor Porcellis zijn geweest.

Kort daarna, in de eerste maanden van 1631, schreef Constantijn Huygens in de autobiografie van zijn jeugd dat Hendrik Vroom met zijn zeestukken een grote naam had verworven, 'maar hij wordt nu door Porcellis en zelfs door andere minder bekende schilders in dit genre zozeer overvleugeld, dat ik hen nauwelijks in één adem durf te noemen'.¹¹ Daaruit kunnen we dus opmaken dat de buitengewoon ontwikkelde Huygens, hoveling, humanist en connoisseur uit de top van de burgerelite, grote waardering had voor Porcellis en vond dat deze heel veel beter was dan Vroom. Een schilder die nog altijd met groot succes voor admiraliteiten en stadhuizen werkte voor prijzen die onvergelijkbaar waren met die van Porcellis werd door Huygens dus radicaal als ouderwets en achterhaald afgeserveerd in vergelijking met een schilder van eenvoudige, vrij goedkope schilderijtjes. En als Huygens zegt 'Porcellis en andere, minder bekende schilders', impliceert hij tevens dat Porcellis op dat moment een beroemdheid was die al diverse minder bekende navolgers had – wat inderdaad het geval was. Huygens' bewondering ging zelfs zover dat hij, op zijn representatieve portret uit 1627, Thomas de Keyser op de schoorsteen een zeestuk liet uitbeelden dat onmiskenbaar een werk van Porcellis is en door mede-connoisseurs als zodanig zal zijn herkend;¹² Huygens presenteert zich daarmee als kenner met een uitgesproken 'progressieve' smaak. Uit de bovengeciteerde opmerking van Huygens blijkt tevens dat hij sterk dacht in termen van schilders die elkaar overtreffen; hij plaatst ze in een relatie van artistieke wedijver tot elkaar.¹³ Dat was al het geval bij Ampzing en we zien dat nog sterker bij de geleerde Theodorus Schrevelius, wanneer deze in zijn stadsbeschrijving van Haarlem uit 1647 de schilders als beroemdheden van Haarlem opvoert.¹⁴ Nadat Schrevelius Hendrik Vroom en Cornelis Claesz. van Wieringen heeft besproken (van de laatste roemt hij diens befaamde *Verovering van Damiate* in het Prinsenhof), vervolgt hij, geestig een scheepsmetafoor gebruikend: 'Maer naderhandt, is Johan Porcells gheweest, die de andere voorgaende de loef afgestoken heeft, nae 't oordeel van alle ervaren Schilders'.

In de jaren veertig was Porcellis' roem ook in Engeland doorgedrongen. Zo bezat een van de belangrijkste verzamelaars en kunstkenners, Thomas Howard, Earl of Arundel, een schilderij van Porcellis; dat moet een opmerkelijke verschijning zijn geweest tussen werken van schilders als Bellini, Rafael, Titiaan en Reni (het was het enige 'moderne' Hollandse schilderij in zijn collectie). In 1649 schreef Edward Norgate, een van de artistieke agenten van Arundel, in zijn traktaatje: 'Sea peeces [...] have been lately [...] done [...] excellently by John Porcellis of the Hagh, who very naturally describes the beauties and terrors of that Element in Calmes and tempests, soe lively exprest, as would make you at once in Love with, and for- swear the sea forever'.¹⁵

Tenslotte presenteerde de schilder en kunsttheoreticus Samuel van Hoogstraten de inmiddels befaamde, ook door Houbraken herhaalde anecdote over de, waarschijnlijk imaginaire, schilderwedstrijd tussen Porcellis, Van Goyen en Knibbergen (de wedstrijd kán overigens tussen 1629 en 1632 hebben plaatsgevonden).¹⁶ Met veel genoegen dist Van Hoogstraten het verhaal op over de drie schilders die op één dag een schilderij moesten maken. Hij vertelt dan dat Knibbergen heel ordelijk eerst een lucht, daarna verschieft, toen bomen, vervolgens bergen en tenslotte watervallen schilderde, en elk onderdeel één voor één afmaakte. Van Goyen werkte daarentegen heel anders; die begon meteen zijn hele schilderij te bezwadden als een soort marmerpapier, waarna hij uit die chaos op wonderbaarlijk snelle wijze, een mooi verschieft, een boerengehucht, een waterhoofd, kabbelend en licht weerkaatsend water, schuiten met

reizigers en zo nog meer daaruit tevoorschijn toverde, zodat men al een volmaakt schilderij te zien kreeg voor men goed en wel in de gaten had wat hij eigenlijk van plan was. De derde was tenslotte, ‘onzen Parselles, dien grooten Raphel in ’t zeeschilderen!’¹⁷ Over hem begonnen de kenners die erbij waren zich zorgen te maken, omdat hij moedwillig tijd leek te verkwisten en het lang duurde voor hij echt begon. Maar hij had het hele ontwerp in zijn verbeelding gevormd en in zijn geest het schilderij al gemaakt, voor hij het penseel ter hand nam. En dat was de beste manier, want hoewel hij weinig leek op te schieten, was alles trefzeker en juist, en was ook hij ’s avonds klaar. En hoewel Knibbergens schilderij groter was, op Van Goyens werk meer was te zien, overtrof Porcellis de anderen, want zijn schilderij bezat ‘keurlijker natuerlijkheid en nae de kunst iets ongemeens’ dat men nooit bij de anderen aantreft.¹⁸ Zijn werk werd door ‘de kenders waerdiger dan d’andere twee gewaardeert’.

Van Hoogstraten beschrijft deze wedstrijd in zijn traktaat uit 1678 wanneer hij de ‘handeling of maniere van schilderen’ bespreekt en ingaat op schilders die zich toeleggen op een snelle, virtuoze schildertrant. Daarvoor moet men grote geoefendheid bezitten, zodat óf het verstand zó bekwaam is geworden dat men in de geest het schilderij geheel kan uitdenken (Porcellis), óf dat het oog vanuit een ruwe schets door grote ervaring alle vormen eruit pikt (Van Goyen), of dat de hand door gewoonte geleid wordt (Knibbergen).¹⁹ Van Hoogstraten geeft hier drie fundamenteel verschillende manieren van werken weer, waarvan de eerste, waar de inventie van te voren in de geest is gevormd, die van de waarlijk grote kunstenaar is. Porcellis’ werk zag er natuurlijk uit maar elk element was zorgvuldig in zijn geest geselecteerd (keurlijk); de inventie was diep doordacht en had als geheel iets ondefinieerbaars dat alleen de grote kunstenaar bezit, iets dat de anderen ontbeerden.

Bij alle vermeldingen van Porcellis werd dus vanaf het begin steeds aan de grote waardering door kenners gerefereerd: Ampzing schreef al dat hij de beste werd ‘geacht’; Huygens was zelf een echte kenner, Van Hoogstraten ensceeneerde zelfs een wedstrijd waarbij kenners een oordeel velden, terwijl Schrevelius bovendien meldde dat Porcellis volgens het oordeel van ‘alle ervaren schilders’, de kenners bij uitstek, iedereen de loef had afgestoken.²⁰ De waardering van schilders wordt bevestigd door het feit dat bijvoorbeeld niemand minder dan Rubens en Rembrandt werk van Porcellis bezaten; de laatste had er zelfs zes, terwijl Jan van de Cappelle de eigenaar was van niet minder dan zestien schilderijen van Porcellis.²¹ Dat het Porcellis-kennerschap en het belang van eigenhandigheid subtiele vormen kon aannemen, blijkt uit een document uit 1661 waarin Allart van Everdingen, Willem Kalf, Jacob van Ruisdael en Barent Cornelisz. Kleeneknecht de eigenhandigheid van een zeestuk van Porcellis moeten beoordelen: de laatste zegt dat bijna alles aan dit schilderij van de hand van Hendrick van Anthonissen is, de zwager van Porcellis; Van Everdingen meent dat Porcellis hoogstens wat aan de rotsen heeft geschilderd en Ruisdael dat Porcellis het wellicht heeft opgezet, maar dat het in de huidige toestand niet voor een schilderij van Porcellis verkocht mag worden. Het is of men kunsthistorici over een twijfelachtige Rembrandt hoort debatteren!²²

Van Hoogstraten had zijn wedstrijd ingeleid door te stellen: ‘In ’t begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, alsze tans wel zijn. Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in, ’t welk zommige Schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewennen, jae om alle daeg een stuk, ’tzy kleyn of groot, te vervaardigen. Zy dan hier gewin en roem in zoekende’.²³ Montias’ these wordt hier al door een tijdgenoot naar voren gebracht: er ontstond een steeds grotere behoefte de wanden met schilderijen vol te hangen – het werd mode onder een steeds breder publiek zouden wij zeggen (wat inderdaad door alle inventarissen bevestigd wordt), en om aan die vraag te voldoen gingen schilders zich aanwennen snel te schilderen, zodat zij zelfs per dag een schilderij konden afleveren. Zij deden dat *tot gewin*, om op die manier te verdienen aan die zich verbredende markt voor goedkopere schilderijen, maar, voegt Van Hoogstraten toe, ook om *de eer*. Hij benadrukt dus dat een aantal schilders eer wilden inleggen door met grote virtuositeit snel te schilderen – en Porcellis en Van Goyen blijken daarvoor exemplarisch – en dat er zich een publiek ontwikkelde dat zulke virtuositeit kon waarderen.

Elders heb ik betoogd dat een goedkope productie van profane onderwerpen gemaakt voor de markt al eerder in Antwerpen op gang was gekomen en dat een goedkope Antwerpse import, die gedurende het



1. Jan Porcellis, *Schepen in een storm*, olieverf op paneel, 35 x 67 cm, gemonogrammeerd op het drijfanker rechtsonder: 'IP', Stockholm, Hallwylska Museet, inv.nr. XXXII:B.78.

Twaalfjarig Bestand de kunstmarkt in de Hollandse steden moet hebben overspoeld, kennelijk grif gekocht werd door een weer tot enige welstand gekomen immigrantenpubliek dat daar al aan gewend was.²⁴ Zo werd de plotseling snel groeiende productie van vrij goedkope schilderijen in Holland aangewengeld, omdat deze mode tevens moet zijn overgeslagen op een autochtoon Hollands publiek in de grote steden. Aan die goedkope Antwerpse productie lijkt Porcellis al deel te hebben gehad. Jan Porcellis, die in Gent was geboren als kind van ouders die in 1584 naar het noorden vluchtten en waarschijnlijk opgroeide in Rotterdam (in 1605 huwde hij in die stad en zal toen reeds een volleerd meester zijn geweest), moet namelijk juist in de tijd van het Twaalfjarig Bestand zijn geluk in Antwerpen hebben beproefd.²⁵

Uit 1615 kennen we een contract dat hij in Antwerpen met ene Adriaen Delen sloot, waarin hij zich verplichtte binnen twintig weken veertig panelen te leveren 'met diversche schepen ende wateren'; twee zeestukken per week dus. Hij kreeg een voorschot van 32 gulden, en werd gedurende die 20 weken 15 gulden per week uitbetaald. De stukken moesten op de Vrijdagmarkt in Antwerpen of in andere steden worden verkocht. De winst zou gelijkelijk worden verdeeld tussen de handelaar en Porcellis. Daar gingen dan wel de materiaalkosten af, 40 gulden voor verf en 4 gulden per paneel. En hij kreeg gedurende deze 20 weken de beschikking over een leerjongen, Hans Bogaert, die hem 'hulp ende bystand in het schilderen' zou bieden.²⁶ Dit contract wordt in alle biografieën van Porcellis aangehaald om te tonen hoe treurig het toen met hem gesteld was: hij zou zich hebben moeten verlagen tot het 'galei-schilderen' en voor een arbeidersloontje dozijnwerk maken in dienst van een handelaar.²⁷ Duverger wees er al op dat het geen 'galei-schilderen' betrof, omdat Porcellis zelf in de winst deelde en vrij was ook voor anderen te werken. Goedbeschouwd was het lang geen slechte deal. Zo'n contract verschaftte enige tijd financiële zekerheid en hij werd goed betaald: een basisinkomen van 15 gulden per week, een voorschot, een assistent om hem te helpen en daarbovenop de helft van de winst van bij verkoop van de schilderijen (waarvoor men toch zeker zo'n 20 gulden per stuk zal hebben moeten betalen), waarbij hij zelf geen moeite hoefde te doen ze aan de man te brengen. Daarmee werd het gemiddeldelde jaarloon van een geschoolde ambachtsman (ca. 500 gulden) ruim overschreden; Duverger wees er op dat alleen al het weekgeld van vijftien gulden driemaal hoger was dan wat een drukker of letterzetter bij Plantijn kreeg. Uit twee latere, door Duverger gepubliceerde documenten blijkt overigens dat Porcellis zich geenszins aan de levering hield, zodat het

contract werd verbroken, maar dat hij vervolgens nog meer geld leende van de arme Delen. Bij een volgend contract liet deze hem niet meer in de winst delen, maar betaalde hem dertien gulden en zes stuivers per geleverd schilderij, terwijl bij een derde contract dit zelfs vijftien gulden werd. Deelen heeft waarschijnlijk weinig teruggezien van zijn geld; in 1616 stierf hij en liet veel schulden na. Dit alles wijst er op dat Porcellis een weinig betrouwbare partner was, maar dat deze Adriaen Delen er veel vertrouwen in had dat Porcellis' werk goed en voor een flinke prijs kon worden afgezet; zijn schilderijen lijken dus al vroeg op waarde te zijn geschat.

Het zeestuk, door Vroom in Haarlem ontwikkeld, was in Antwerpen nog een nieuwigheid, dus deze handelaar zag er kennelijk brood in om dit type schilderijen in een goedkope versie in productie te nemen en op de markt in Antwerpen, en waarschijnlijk ook in Hollandse steden, te verkopen. Deze praktijk, een snel geschilderd product in opdracht van een handelaar, bestond op dat moment waarschijnlijk nog niet in de Hollandse steden. Wij kennen weinig werken van Porcellis die met enige zekerheid in deze periode kunnen worden geplaatst, maar wat als werk kan worden aangemerkt dat waarschijnlijk tussen circa 1615 en 1619 is vervaardigd, toont weliswaar nog monumentale schepen, maar dan slechts een of twee, op klein formaat en in een betrekkelijk snelle techniek, waarbij al met een sterke reductie in kleurenpalet werd gewerkt (afb. 1).

In 1622 vinden wij Porcellis vermeld in Haarlem, in het hol van de leeuw dus, de stad waar ook de 'uitvinder' en marktleider van het zeestuk (en wellicht ook Porcellis' leermeester) Hendrik Vroom werkte, evenals diens succesvolle navolger Cornelis Claesz. van Wieringen.²⁸ Zij beheersten de markt voor dure schilderijen die in opdracht werden geschilderd. De enkeling die zich eveneens in dit genre specialiseerde,



2. Jan Porcellis, *Riviermonding bij harde wind*, olieverf op paneel, 58 x 80,5 cm, gemonogrammeerd op de roeiboot links: 'JP', Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 1675.



3. Jan Porcellis, *Binnenschepen bij matige wind*, olieverf op paneel, 41,3 x 61,6 cm, gemonogrammeerd op de plank rechtsonder: 'JP', Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Carter Collection, inv.nr. M.2009.106.10.

zoals Aert Anthonisz., maakte vooral kleinere en dus goedkopere versies, verkleinde kopieën zelfs, van Hendrik Vrooms werken. Porcellis had dus de keuze dat ook te doen of met een proces- en productvernieuwing te komen om de aandacht van kopers, en liefst van kenners en verzamelaars te trekken. Procesvernieuwing had hij al in Antwerpen geleerd toen hij twee schilderijen per week moest maken, nu nog de productvernieuwing.

Helaas kennen we niet een mooie aaneengesloten reeks gedateerde schilderijen van Porcellis waaraan we makkelijk het verloop van een ontwikkeling kunnen traceren. Integendeel, op een enkel werk na, zijn vrijwel al zijn bekende schilderijen uit de jaren twintig en slechts weinig daarvan gedateerd.²⁹ Maar aan die werken zien we dat hij tegen het midden van de jaren twintig succesvol een productvernieuwing heeft doorgevoerd door zich niet alleen te richten op zeetjes met weinig schepen, maar op een nieuw type met eenvoudige visserspinken, damlopers en kagen in de hoofdrol; de grote oorlogs- en koopvaardissschepen zijn slechts miniscuul op de achtergrond te zien, al ze er al zijn (afb. 2-4). Zo kon hij snel produceren, want deze schepen waren veel minder bewerkelijk en hij deed dat in uiterst geraffineerde composities.

Porcellis verlaagde drastisch het gezichtspunt, zodat de toeschouwer veel directer betrokken raakt bij het geziene en niet meer van een onbestemd punt van bovenaf op de zee met schepen kijkt, maar er tegenaan. De toeschouwer zit op dezelfde hoogte als de bemanning op de schepen, meestal zelfs nog iets lager dan die van de zeilende mannen: hun hoofden steken vaak net iets boven de horizon uit (afb. 2 en 3). Wij kijken dan als het ware vanuit een roeibootje naar het tafereel en bevinden ons te midden van de golven, een indruk die wordt versterkt door de 'nabijheid' van het water op de voorgrond. In het mooie werk in Rotterdam (afb. 2) wordt onze positie benadrukt doordat de ogen van de staande man in de roeiboot precies op de horizonlijn liggen; op het schilderij uit de Carter-collectie (afb. 3) zitten wij op dezelfde hoogte als de man aan het roer van het roeibootje dat links in de verte wild op de golven heen en weer



4. Jan Porcellis, *Binnenschepen op ruw water*, olieverf op paneel, doorsnede 39,5 cm, gemonogrammeerd op het stuk wrakhout linksonder: 'JP', Antwerpen, Museum Ridder Smidt van Gelder, inv.nr. Sm.0866

gaat. De tondo in Antwerpen (afb. 4) plaatst ons wat hoger, in dezelfde positie als de man die op de omhoogrijzende boeg van de stampende damloper zit.

De traditionele stroken licht en donker op het water, artificiële elementen om diepte te creëren, krijgen steeds geleidelijker overgangen en worden nu verantwoord doordat er schijnbaar banen van licht door de openingen in de wolkenlucht vallen. In de tondo (afb. 4), waarschijnlijk het vroegste van deze drie, krijgt de structuur van drie horizontale banen nog veel nadruk; gewaagd is dat de eerste twee plans geheel uit golven bestaan. Het bootje vaart op de grens van het lichte midden naar de donkere achtergrond en door de subtiele verkorting ervan ontstaat een vlakke 'perspectieflijn' die naar het bootje links de diepte in leidt, zodat ook in het smalle strookje zee op het achterplan ruimte wordt gecreëerd. In het Rotterdamse schilderij is alle nadrukkelijkheid in plans verdwenen en loopt een nauwelijks zichtbare, maar toch zeer

voelbare, 'perspectieflijn', aangegeven door een licht verschil in toon tussen het witgrijze schuim in het midden en de iets donkerder, grijze golven op de achtergrond, van links via de roeiboot naar de damloper en verder naar het zeilschip rechts in de verte. Het schilderij uit de Carter-collectie, waarschijnlijk het laatste van de drie, heeft geen duidelijk gedefinieerde plans meer. Daar ziet de schilder kans om op de smalle reep zee een overhoeks perspectief te suggereren, gevormd door een 'perspectieflijn' die op de voorgrond begint in het dal van de golf rechts van het midden, en via de golven en de drie aan de wind zeilende boten naar de horizon loopt; een lijn vanuit hetzelfde punt rechts van het midden gaat schuin naar rechts over de golftoppen naar de driemaster aan de einder. Een krachtige diepte scheppende beweging loopt vanaf de wolken aan de bovenzijde rechts van het midden via de zeilen van de schepen naar hetzelfde verdwijnpunt als de eerste perspectieflijn. Door de verfijnde nuances in het verloop van kleur en toon, door *houding*, ontstaat de suggestie dat wij over grote afstand naar een horizon kijken waar water en lucht in elkaar overgaan.³⁰

Op deze wijze schept Porcellis – en Van Goyen zou hem daarin volgen – een suggestie van enorme diepte op slechts een zeer smal strookje zee, wat natuurlijk veel moeilijker is dan bij een hoog standpunt en een hoge horizon. De schepen zijn in perfecte verkorting weergegeven en liggen altijd volmaakt in het water (Porcellis zal men nooit betrappen op wat wij dikwijls bij de mindere goden zien – dat de perspectivische verkleining en de verkortingen niet helemaal kloppen, waardoor het ene schip wat hoger lijkt te



5. Claes Jansz. Visscher, *Leo Belgicus*, 1609, ingekleurde gravure, 474 x 578 mm (totale voorstelling), Rotterdam, Atlas van Stolck, inv.nr. AVS 1248.

liggen dan het andere). De wolkenluchten versterken de suggestie van oneindige ruimte door de verfijnde variaties in toon en hun schijnbaar perspectivisch verloop naar de einder. Het palet is heel beperkt, de kleuren trekken naar elkaar toe, wat de suggestie van een zeer vochtige atmosfeer wekt. Dat is overigens geheel kunstmatig, want eenieder die regelmatig op Hollandse wateren zeilt, weet dat de kleuren van water en lucht heel krachtig zijn bij een gedeeltelijk open wolkendek, zoals bij Porcellis (en Van Goyen) altijd het geval is.³¹ De grijze toon geeft het effect van een intense vochtigheid, maar in werkelijkheid is bij een dergelijke grijsheid niet alleen de lucht geheel bedekt, maar zou de verre horizon met schepen al lang niet meer te zien zijn.

Zo'n natuurlijke schijn, deze 'eygentlijkheid', alsof men zelf die ruimte van zee en lucht in vaart, moet voor iedereen wonderbaarlijk zijn geweest; van degene die voor een betrekkelijk bescheiden prijs een mooi zeestukje aan de muur wil hebben tot de *sophisticated* kenner. Enige deskundigheid is nodig om de technische virtuositeit – het schijnbare gemak, de *sprezzatura* van de handeling – te onderkennen,³² en de geacheveerdheid te waarderen van de eenvoudige compositie die achteloos lijkt te zijn opgebouwd en waar met geringe middelen een enorme ruimte wordt gesuggereerd. De ware kenner zal zich hebben gerealiseerd dat het effect van grote diepte bij een laag gezichtspunt en een beperkt kleurenscale veel subtielere kunstgrepen vereiste dan het traditionele zeegezicht met een hoog standpunt, een contrastrijk coloriet en duidelijk afgebakende vormen.³³

Kennelijk sloegen deze innovaties geweldig aan, want, zoals gezegd, kreeg Porcellis al spoedig vele navolgers en werden zijn werken veelvuldig gekopieerd. We kennen bijvoorbeeld een verzameling, geveild in 1631 te Haarlem, waarin maar liefst twaalf kopieën naar Porcellis worden vermeld,³⁴ en – heel uitzonderlijk – bij toeval is ons zelfs de naam overgeleverd van een geheel onbekende (Noorse!) schilder die in 1627 te Amsterdam in het atelier van David Colijns een werk van hem moet hebben zitten kopiëren.³⁵ We constateerden al dat kenners zeer hoog van hem opgaven. De taxatieprijzen die wij van zijn schilderijen kennen (weliswaar alle van na zijn dood in 1632) zijn dikwijls van een uitzonderlijk niveau, zeker voor zulke betrekkelijk kleine, snelgeschilderde werken.³⁶ In de zorgvuldig door Marten Kretzer en Adam Camerarius getaxeerde inventaris van de *gentleman-dealer* Johannes de Renialme uit 1657 vinden we zelfs werken voor zulke ongelooflijke bedragen als 300 en 250 gulden.³⁷ Ter vergelijking: verreweg de hoogste taxatie van een schilderij van Jan van Goyen is 53 gulden (1653).³⁸ Porcellis moet goed hebben verdiend; toen hij in 1632 overleed was hij een welgesteld man die zijn geld in huizen en ander onroerend goed had belegd.³⁹

De 'keurlijke natuurlijkheid' die een gevoel van betrokken aanwezigheid tot gevolg heeft, werd, zoals we al zagen, mooi uitgedrukt in de boven geciteerde uitspraak van Edward Norgate dat Porcellis de schoonheid en de gruwelen van de zee zo levensecht weergaf 'as would make you at once in Love with, and for- swear the sea forever'. Dat het streven in deze jaren naar een zo natuurlijk mogelijke levens-echtheid door connoisseurs als iets nieuws werd onderkend, bevestigt Huygens wanneer hij in 1631 over het landschap schrijft: 'de kunst om elke vorm en elke houding van mens en dier, om de gedaante van bomen, stromen, bergen en andere zaken die men in een landschap ziet snel in een luchtige, frisse en levensechte tekening weer te geven; in deze kunst staan thans onze Nederlandse landgenoten op een peil dat nog door niemand ooit bereikt is, zelf niet door de antieken'.⁴⁰

Die waardering lijkt samen te hangen met een ideologie van eenvoud en soberheid die in deze tijd als zelfbeeld van de Hollander op krachtige wijze gestalte kreeg.⁴¹ Wij kunnen dat op vele terreinen waarnemen en constateren dat deze ideologie ook met het beeld van de scheepvaart als bron van Hollands welvaren in verband werd gebracht. De nadrukkelijke vereenzelviging van de zeevaart met de welvaart van het vrije land, werd in visuele vorm mooi verbeeld op de prachtige kaart in de vorm van de *Leo Belgicus* door Claes Jansz. Visscher, gemaakt aan het begin van het Twaalfjarig Bestand (afb. 5). Op deze kaart zijn zowel 't'Vrye Neerland' als 't'Neerlandt onder de Aertshartogh Albertus' weergegeven (tevens symbolisch verbeeld door een maagd met een vrolijk gezicht, die haar arm slaat om de schouders van een troostzoekende maagd met een beschaduwde gezicht). Daar zien we een aantal motieven die het nieuwe zelfbeeld bevestigen, zoals bijvoorbeeld koeien in de wei met daaronder de woorden 't'Overvloedich Vee', mannen te paard op een landweg met daaronder 't'Veylich Reysen' (motieven die dikwijls in



6. Robert de Baudous naar Cornelis Claesz. van Wieringen, *Autumnus*, 1619, gravure, 190 x 268 mm (plaatrand), Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1883-A-7595.

landschappen zullen terugkeren); boven de haven met schepen en zee, waar zowel grote schepen als vissersschepen te zien zijn, staat geschreven 't'Lants Welvaart'.⁴²

Lawrence Goedde demonstreerde hoe op diverse prenten en penningen uit dezelfde periode de scheepvaart als metafoor voor een nieuwe gemeenschappelijke identiteit konden fungeren.⁴³ Op een grote prent uit 1613 bijvoorbeeld, met op de achtergrond het profiel van Amsterdam en daarboven profielen van Vlissingen, Middelburg, Rotterdam en Enkhuizen, zien we een gewoel van alle denkbare soorten schepen en lezen we in de tekst eronder, vertaald uit het Latijn: 'Ziehier de welvarende staat van de verenigde provincien grafisch verbeeld door middel van schepen'.⁴⁴ Onder een prent naar Cornelis Claesz. van Wieringen uit dezelfde tijd, met zowel grote schepen als kleine binnenschepen, een allegorie op de herfst, staan de woorden, vertaald uit het Latijn: 'Batavieren, dat varende volk, doen niets liever dan het ruime sop te kiezen en te zeilen op de noordenwind' (afb. 6).⁴⁵

Op de laatstgenoemde gravure treffen we de verbinding met de legendarische Batavieren aan, waarmee de eigentijdse Hollanders in dit nieuwe zelfbeeld graag werden geïdentificeerd, onder andere krachtig gestimuleerd door Hugo de Groot in zijn *Parallelon Rerumpublicarum* van 1602.⁴⁶ Daarbij worden de begrippen vrijheid, standvastigheid, schrandtheid, maar vooral eenvoud en soberheid de trefwoorden die overal terugkeren. Het traditionele stereotype van de botheid van de Hollander werd zelfs in positieve zin – Erasmus was daar al mee begonnen – getransformeerd tot aangeboren eenvoud en oprechtheid, tegenover de hovaardij, decadentie en praalzucht van ieder ander.⁴⁷

De retoriek van de eenvoud (het ons welbekende doe maar gewoon dan doe je al gek genoeg),⁴⁸ het propageren van een soort programmatische soberheid in zeden, woorden en beelden vinden wij bijvoorbeeld verwoord in de *Sinnepoppen* van Roemer Visscher.⁴⁹ Eén van Roemer Visschers 'sinnepoppen' is



7. *Revelasti Parvulis*, gravure in: Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, p. 15.

hier treffend van toepassing: onder een prentje van een schip dat tussen eilanden naar een haven vaart, staat de tekst: 'De grove plumpe lieden, en niet de groote gheleerde mannen, hebben de wetenschap de Havens in ende uyt te seylē, ende hun schepen van de gronden te wachten, daer de welvaert van dese landen aen gheleghen is: Dus zeghent de goede God de zyne, met soo veel verstants al elck noodigh is tot zyne neeringhe. Soo dat de gheleerde wyse mannen de plumpe boeren ende Zeelieden soo wel behoeven, als de botte Hollanders de spitsinnighe Atheniensers ofte Italianen' (afb. 7).⁵⁰ In een ander embleem van Roemer Visscher dat eveneens gaat over de vindingrijkheid van de Hollanders als het de zeilkunst betreft, vinden we het bijschrift: 'Schaemt u dan van uwe bottigheyd niet, dewijl dat ghy in de Zeehandelen en Vaert alle ander volcken in grondighe wetenschap te boven gaet'.⁵¹

Dit zelfbeeld lijkt in de beeldende kunst verweven met een nieuwe 'naar het leven'-ideologie die, zoals Boudewijn Bakker betoogde, met een bijna fanatieke gedrevenheid in de vroege zeventiende eeuw werd beleden en bijvoorbeeld nadrukkelijk verwoord op diverse titelprenten van prentreeksen met landschapjes uit deze periode.⁵² De kunstenaar stelt zich daarbij op als een nederige weergever van de door God geschonken natuur waarvan de mens gebruik mag en moet maken; zijn werk kan dus als een lof op Gods schepping worden gezien.⁵³ Tezamen met de behoefte aan eenvoud en natuurlijkheid die al door Hugo de Groot als karakteristiek van de Hollandse schilderkunst werd aangewezen,⁵⁴ en die wij bijvoorbeeld ook bij een geleerde als Huygens aantreffen waar het opvattingen over de retorica betreft,⁵⁵ maken deze factoren ons iets duidelijk over het succes van Porcellis' schilderijen. Dat die nieuwe natuurlijkheid, eenvoud en verwijzing naar een trots zelfbeeld gepaard ging met een adembenemende virtuositeit in handeling en ordonnantie, moeten zulke schilderijen voor de kenner een bijzondere dimensie hebben gegeven.

Dat overtuigen en het bewegen van het gemoed door middel van natuurlijkheid en levensechtheid niet alleen de centrale doelen waren van de retorica en de historieschilderkunst,⁵⁶ maar dat ambitieuze schilders in andere genres, waaronder het zeestuk, ook tot doel hadden een zo groot mogelijke betrokkenheid, een gevoel van aanwezig zijn en meebeleven, te bewerkstelligen (en dat hun inspanningen daartoe werden onderkend), komt prachtig tot uitdrukking in een gedicht van Joachim Oudaen op een schilderij van Porcellis.⁵⁷ Daarin lezen we weliswaar van alles wat niet op zo'n schilderij te zien kan zijn geweest – een dergelijke uitbreiding op het geziene past geheel in de traditie van de literaire *ekphrasis*, waarin de woorden in overtuigingskracht moeten wedijveren met het beeld – maar desondanks toont Oudaen in dit gedicht op fraaie wijze hoe hij bij zo'n eenvoudig zeegezicht wordt aangezet tot een waarlijk geëngageerde beschouwing van wat op het schilderij te zien valt.⁵⁸

Op een Onweer, door PORCELLIS

De wind steekt hoger op, het seil swelt langs hoe ronder,
 Pas, Stierman, op de schoot, veel' bragt het roemen onder,
 Die in den nood, met 't hart van hovaerdye vol,
 Sich schaemden van een reef; hier gaen de stroomen hol;
 Matroos en Schippers-gast arbeyen, dat sy swoegen,
 Aen 't roer en aen de plegt, om 't klotsen op de boegen
 Te breken soo men kost; de Stiermans py verdrinkt
 Terwijl een waterbaer, die op de steven klinkt,
 Naer achter-over springt, en valt in knikker-droppen,
 En maekt Matroosjes hair als waterhonde-koppen;
 Van boven komt een wolk, die, langs door sy'el-wint
 Gedreven a'n en a'n, te storten plots begint,
 En klatert op het boort, en boort zoo veel te stranger
 Door't blauwe tobbers-hoed, door hoos en bollik vanger,
 Tot op het naekte lyf, des hy sig niet en kreunt,
 Maer roept (terwijl de wint uitbuldert dat het dreunt)
 't Roer wil benede wint, het schip aen lager oever,
 Set by, set manne kracht; nog sit een koelen troever
 Deurgaens op d'overloop, en siet het speeltgen aen,
 Schoon winden gispelen, en regen-buijen slaen;
 Porcellis desgelyks en kruipt niet in 't voor-onder,
 Maer siet (spyt water-draf, spyt regen, hagel, donder),
 Den storrem rustig in, dienge in gedagte prent,
 Om levend na te gaen dit woedend element.⁵⁹

De ervaring van iedere Hollander die wel eens met een damloper of kaag bij harde wind over de Haarlemmermeer of de Zuiderzee reisde, wordt door Oudaen – teweeg gebracht door een inlevende aanschouwing van het schilderij van Porcellis – poëtisch verwoord (afb. 4). Een morele dimensie is zeker aanwezig; het gedicht kan metaforisch worden gelezen (hoeveel zijn er niet ten onder gegaan omdat ze te trots waren om te reën, stelt de dichter), maar het is in de eerste plaats een intense beleving van datgene wat de ogen in zich opnemen. Porcellis kwam volmaakt tegemoet aan de zeventiende-eeuwse behoefte om het schilderij als een 'virtuele werkelijkheid' te kunnen zien, als een 'eygen-schijnende gedaente',⁶⁰ mooi uitgedrukt door Franciscus Junius als hij schrijft dat 'wy de selvighe [een schilderij] insghelijcks door den gantschen aendacht onses Konst-lievenden ghemoeds moeten insien, als of wy met de levendighe teghenwoordigheyd der dingen selver, ende niet met haere gekontrefeyte verbeeldinghe toe doen hadden'.⁶¹ Oudaen giet zijn reactie op deze 'levendighe teghenwoordigheyd' prachtig in woorden.

Oudaens gedicht eindigt met een lof op de schilder, die niet in het vooronder kruipt maar koel blijft om dit alles naar het leven te bestuderen ('om levend na te gaen') en in zijn geheugen te prenten, zodat hij het vervolgens ons voor ogen kan stellen. Tijdgenoten hebben direct onderkend dat Porcellis als geen ander in staat was op deze wijze een zeer innovatieve 'keurlijke natuurlijkheid' te scheppen. Met behulp van directe indrukken van licht, wolken, wind en water die hij opdeed tijdens het varen met zijn eigen 'jachtschuit',⁶² gecombineerd met een diepgaande kennis van de bestaande conventies van het schilderen van zeegezichten,⁶³ wist hij het zeegezicht zodanig te transformeren dat een overtuigingskracht werd bewerkstelligd die niet alleen door de tijdgenoot als iets wonderbaarlijks werd ervaren. Ondanks onze kennis van de vele vormen van naturalisme die nog zouden volgen, waarbij wij met steeds weer andere technieken worden uitgelokt tot het beleven van een 'virtuele werkelijkheid', is zelden de ervaring van het varen op open water zo overtuigend weergegeven als door Jan Porcellis.

DR. ERIC JAN SLUIJTER
Professor emeritus
Universiteit van Amsterdam

NOTEN

1. Zo gaf onlangs de specifieke manier van schilderen van de 'grasjes' (Marijke is overigens zelf een meester in het schilderen daarvan), de doorslag bij haar overtuigende toeschrijving van een mooi Italiaans landschap in mijn eigen bezit. M.C. de Kinkelder, 'Klein maar fijn. Leven en werk van Alexander le Petit', in: E. Geudeker, U. de Goede-Broug, M. Franken et al. (red.), *Bijdragen voor Rudi Ekkart. Bij zijn afscheid als directeur van het RKD*, Den Haag 2012 (*RKD Bulletin*, nr. 2), pp. 84-88, afb. 4.
2. K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, in: K. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol. 37-37v.
3. Zie over Hendrik Vroom vooral: M. Russell, *Visions of the Sea. Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, Leiden 1983. Daarin ook een uitstekend overzicht van de voor-geschiedenis van het zeestuk (Part I. 'The Origins of Dutch Marine Painting', pp. 3-87).
4. De verschillende typen worden door Russell behandeld in Part II, hoofdstuk 3, 'Painter to a Seaborne Empire'.
5. Over Vrooms opdrachten en de soms exorbitante prijzen die hij voor grote opdrachten vroeg, zie vooral: Russell 1983 (noot 3), Part II, hoofdstuk 3. Ik ben mij ervan bewust dat als men beider oeuvres overziet dit een ernstige simplificatie is – ook uit het atelier van Vroom kwamen kleine schilderijen voor de markt; de 23 getaxeerde werken van Vroom die Montias in Amsterdamse inventarissen vond, met een gemiddelde waarde van 31,4 gulden, moeten vooral tot die categorie hebben behoord. Zie J.M. Montias, 'Artists named in Amsterdam inventories, 1607-1680', *Simiolus* 31 (2004/05), pp. 322-347, vooral p. 330.
6. Zie in het bijzonder: J.M. Montias, 'Cost and value in seventeenth-century Dutch art', *Art History* 10 (1987), pp. 455-466, en verder uitgewerkt, vooral wat betreft de 'monochrome' schildertrant, in: J.M. Montias, 'The influence of economic factors on style', *De Zeventiende Eeuw* 6 (1990) 1, pp. 49-57.
7. Voor een mooie beschrijving van de techniek, aan de hand van werken van Esaïas van de Velde en Jan van Goyen, zie: E.M. Gifford, 'Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap', in: Chr. Vogelaar (red.), cat. tent. *Jan van Goyen*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1996-1997, pp. 70-81.
8. Al eerder heb ik – de these van Montias verder uitwerkend met inachtneming van artistieke factoren in deze ontwikkeling – de bewondering, die kenners voor enkele schilders van de snelle en goedkope schildertrant hadden, naar voren gebracht in: E.J. Sluiter, 'Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer', in: Vogelaar 1996/97 (noot 7), pp. 38-59, vooral pp. 45-48, en E.J. Sluiter, 'Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw', in: R. Falkenburg, J. de Jong, D. Meijers e.a. (red.), *Kunst voor de markt / Art for the Market*, Zwolle 2000 (*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 [1999]), pp. 112-143, vooral pp. 130-133 (over Esaïas van de Velder) en de Engelse vertaling hiervan: 'On Brabant rubbish, economic competition, artistic rivalry, and the growth of the market for paintings in the first decades of the

- seventeenth century', *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1 (2009), nr. 2 (<http://jhna.org/index.php/>).
9. S. Ampzing, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628, p. 372.
 10. *Ibidem*, p. 370. De vermelding van schilders in stadsbeschrijvingen moet van groot belang zijn geweest voor hun roem en reputatie; zie hierover: E.J. Sluijter, *Verwondering over de schilderijenproductie in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 2002, pp. 12-17.
 11. Constantijn Huygens, *Mijn jeugd* (vertaling en toelichting C.L. Heesakkers), Amsterdam 1987, p. 78. Zie voor een zorgvuldige analyse van Huygens' passage over schilders: I. Broekman, *Constantijn Huygens, de kunst en het hof*, Amsterdam 2010 (diss. Universiteit van Amsterdam), pp. 177-230; over de datering, tussen februari en april 1631, zie p. 179.
 12. Londen, The National Gallery, inv.nr. 212. De stijl van het schilderij op de schoorsteen werd reeds door velen als die van Porcellis geïdentificeerd; zie onder andere: J. Walsh, Jr., 'The Dutch marine painters Jan and Julius Porcellis – I: Jan's early career', *The Burlington Magazine* 116 (1974), pp. 653-662, vooral p. 653 en fig. 25.
 13. Zie Broekman 2010 (noot 11), pp. 194-198, waar zij ook toont hoe Huygens in een aantal opzichten het model van Plinius volgde. Het motief van artistieke wedijver vult Huygens echter op zeer eigen wijze in.
 14. Th. Schrevelius, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stad Haerlem*, Haarlem 1648, p. 389. Gerard van Spaan claimde Porcellis later in zijn stadsbeschrijving voor Rotterdam: 'Rotterdam heeft voortgebracht voor eerst Percellus, den voornaamsten Scheep- en Water-schilder'; G. van Spaan, *Beschrijvinge der stad Rotterdam en eenige omleggende dorpen* [...], Rotterdam 1698, p. 421.
 15. Zie het artikel van Gerlinde de Beer in deze bundel voor Porcellis' Engelse periode. Voor de collectie van Arundel, zie: M.E.S. Hervey, *The Life, Correspondence & Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921, Appendix VI. The Arundel Inventory of 1655 (het werk van Porcellis op p. 486, nr. 284: 'A Sea piece'). E. Norgate, *Miniatura, or the Arte of Limning* (red. M. Hardie), Oxford 1919, p. 47 (geciteerd naar Walsh 1974-I [noot 12], p. 653).
 16. Zie E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 1997, pp. 81-87. Van de Wetering wijst op een aantal *topoi* en de door Emmens geduide theoretische concepten (zie hieronder) en gaat ervan uit dat het kunsttheorie verhuuld in een amusant verhaal betreft. Dat neemt mijns inziens echter niet weg dat iets dergelijks kan hebben plaatsgevonden, al zal het niet keurig volgens Van Hoogstraten's theoretische lijnen zijn gegaan.
 17. S. van Hoogstraten, *Inleiding tot de hoohe schoole der schilder-konst*, Rotterdam 1678, p. 237.
 18. *Ibidem*, p. 238.
 19. Emmens wees in zijn dissertatie van 1965 er als eerste op dat Van Hoogstraten hier drie manieren van schilderen onderscheidt, die als die van *idea*, *fortuna* en *usus* kunnen worden gekarakteriseerd. Houbraken, stelde Emmens, begreep deze niet meer als theoretisch essentieel verschillende werkwijzen en zag het verhaal slechts als een biografische anekdote; J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979 (*J.A. Emmens Verzameld werk*, deel II), pp. 167-168. Emmens zag de anekdote geheel als formulering van theoretische standpunten, maar zij vertelt ons wel degelijk veel over de werkwijze van deze drie schilders en het soort waardering die men voor hun werk had. Zie hierover ook: Sluijter 1996/97 (noot 8), pp. 45-46, in verband met de techniek van Jan van Goyen.
 20. Zie over wie het deskundigst was in het oordelen, kenners of schilders (en waarover Van Hoogstraten geen twijfel laat bestaan dat het de schilders zijn): A. Tummers, *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam 2011, hoofdstuk 5, vooral pp. 175-176.
 21. Zie Walsh 1974-I (noot 12), p. 653, met verdere verwijzingen; ook Allart van Everdingen bezat 15 werken van Porcellis.
 22. A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIIten, XVIIIten und XIXten Jahrhunderts*, 7 delen, Den Haag 1915-1921, deel I, p. 348.
 23. Van Hoogstraten 1678 (noot 17), p. 237.
 24. Sluijter 2000 (noot 8), pp. 118-123.
 25. Voor goede samenvattingen van alle biografische gegevens, zie: J. Kelch in: J. Giltaij & J. Kelch (red.), cat. tent. *Lof der zeevaart. De Hollandse zeeschilders van de 17e eeuw*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) / Berlijn (Gemäldegalerie im Bode-museum) 1996-1997, pp. 145-146, en G. Keyes, in: G. Keyes (red.), cat. tent. *Mirror of Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) / Toledo (The Toledo Museum of Art) / Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) 1990-1991, pp. 414-415. Met name Abraham Bredius publiceerde archiefmateriaal over Porcellis: 'Johannes Porcellis. Zijn leven, zijn werk', *Oud Holland* 23 (1905), pp. 69-73, 'Johannes Porcellis', *Oud Holland* 24 (1906), pp. 129-138 en 248, 'Porcellis sluit een curieus contract', *Oud Holland* 31 (1913), pp. 135-136.
 26. F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilder-school*, 3 delen, Antwerpen 1883, deel I, p. 362. Aanvullende documenten in: E. Duverger, 'Nadere gegevens over de Antwerpse periode van Jan Porcellis', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1976), pp. 269-279; merkwaardig genoeg werden Duvergers bevindingen niet in de in de volgende noot genoemde literatuur verwerkt.
 27. Walsh 1974-I (noot 12), p. 657; Kelch 1996/97 (noot 25), p. 145; M. Russell in: J. Turner (red.), *From Rembrandt to Vermeer. 17th-Century Dutch Artists*, New York 2000 (*The Grove Dictionary of Art*), p. 252; M. Sitt & H. Gaßner (red.), cat. tent. *Segeln, was das Zeug hält. Niederländische Gemälde des Goldenen Zeitalters*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle) 2010, p. 169.
 28. Over Van Wieringen, zie: R. Brand, 'Bedreven in de konst van schepen ende see: De marineschilderkunst van Cornelis Claesz. van Wieringen', *Antiek* 30 (1995/96), pp. 194-207.
 29. Voor een goede beschrijving van Porcellis' ontwikkeling, zie: Walsh 1974-I (noot 12), *passim*, en J. Walsh, Jr., 'The Dutch marine painters Jan and Julius Porcellis – II. Jan's maturity and "de jonge Porcellis"', *The Burlington Magazine* 116 (1974), pp. 734-745. Voor Porcellis' vroege werk (de schilderijen in Hampton Court en enkele stukken van vóór 1620), zie het artikel van Gerlinde de Beer in deze bundel.
 30. Over 'houding', zie: P. Taylor, 'The Concept of Houding in Dutch Art Theory', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), pp. 210-232. De mooiste omschrijving is van Joachim von Sandrart: '[...] ist zu beobachten die dismuniurung: daß man nach und nach, in gerechter Maße, sich verliere und die Colorit ungehintert, nach der Perspectiv Regeln, von einem Bild zum andern netto folge und ihr Ort bekomme: welches wir auf Niederländisch Hauding nennen'; J. von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 delen, Nuremberg 1675-1680, deel I, p. 85 (<http://ta.sandrart.net/172>).
 31. Zie hierover: Sluijter 1996/97 (noot 8), pp. 46-47.
 32. Zie over de waardering van connoisseurs voor een losse, virtuoze handeling: Tummers 2011 (noot 20), pp. 98-102.
 33. Zie ook: Sluijter 1996/97 (noot 8), pp. 45-54 (Jan van Goyen) en Sluijter 2000 (noot 8), pp. 131-132 (Esaia van de Velde).
 34. L.J. Bol, *Die Holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973, p. 92.
 35. Dit betreft de interessante zaak over een kopie naar Porcellis in bezit van verzamelaar/handelaar Laurens Douci, waarin de zoon van de Amsterdamse schilder David Colijns in 1666 getuigt dat hij zich herinnert dat een zekere Set Cornelisz. Schranck uit Trondheim (Noorwegen) in 1627 een origineel van Porcellis in de werkplaats van zijn vader kopieerde (Bredius 1915/21 [noot 22], deel III [1917], pp. 1097).
 36. Montias berekende een gemiddelde van 54.7 gulden en een mediaan van 30 gulden, op een totaal van 32 getaxeerde schilderijen in Amsterdamse inventarissen tussen 1607 en 1680. Het

- gemiddelde van Van Goyen ligt daar op 15 gulden; Montias 2004/05 (noot 5), pp. 329-330.
37. Voorts werken van respectievelijk 150, 100 en 60 gulden, nog steeds zeer hoge bedragen; Montias Database (<http://research.frick.org/montias/>), inv.nr. 1040. Zie ook: Bredius 1915/21 (noot 22), deel I, pp. 231, 234, 236 en 237. Dat de taxaties niet overdreven waren, blijkt uit het feit dat de helft van De Renialmes 586 schilderijen op minder dan 26 gulden werd getaxeerd (71 zelfs minder dan drie gulden) en dat de prijzen van één schilder buitengewoon uiteen liepen, bij Rembrandt zelfs van 1.500 tot 12 gulden. Er werd dus zeer nauw-keurig op kwaliteit getaxeerd (waarbij zwak studiowerk kennelijk onder de naam van de meester werd opgevoerd). Zie B. de Blécourt, *Johannes de Renialme. Een Amsterdamse kunst-handelaar uit de 17de eeuw*, Amsterdam 2012 (masterscriptie Universiteit van Amsterdam).
 38. Het betreft de inventaris van de Haarlemse koopman Dirck Smuijser. Zie over de prijzen van werken van Van Goyen: Sluijter 1996/97 (noot 8), pp. 42-43.
 39. Zie onder andere: Kelch 1996/97 (noot 25), p. 146, met verwijzingen.
 40. Huygens (ed. Heesakkers) 1987 (noot 11), p. 72, en *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven* (vertaald en toegelicht door A.H. Kan), Rotterdam 1971, p. 66.
 41. Zie hierover vooral: M. Meijer Drees, *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*, Den Haag 1997, hoofdstukken 2 en 3.
 42. Verder vinden we 't 'Vergrooten der Steden' onder de in de steigers staande stadspoort, 'Coophandel' bij mannen met balen bij de haven, en 't 'Vredich Lantbouwen' onder de zaaierende boer, onder de maagden wordt 'd'Oude Twist' verpletterd, rechtsonder zien we de 'Slapende Oorlogh' en daarboven de 'Frontier Wacht' en linksboven strooit een putto die als 'Zeghen' wordt benoemd de attributen uit van 'Const', 'Wetenschap', 'Rijckdom', 'Kennisse Godts', en Veyliche Tijd'.
 43. L.O. Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, University Park/London 1989. Zie voor andere typen uitbeeldingen die gerelateerd zijn aan het ontstaan van een Hollandse identiteit gedurende het Twaalfjarig Bestand: H.P. Chapman, 'Propagandist prints, reaffirming painting: Art and community during the Twelve Years' Truce', in: A.K. Wheelock & A. Seeff, *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Newark/Londen 2000, pp. 43-63.
 44. Al eerder ook door Russell gebruikt: Russell 1983 (noot 3), p. 181 en afb. 177. Zie ook: Goedde 1989 (noot 43), fig. 96 en L.O. Goedde, 'Het zeestuk als historie en metafoor', in: Giltaij/Kelch 1997/98 (noot 25), pp. 59-74, vooral pp. 67-68 en afb. 5. De hier afgebeelde anonieme prent (Brussel, Koninklijke Bibliotheek) was waarschijnlijk aanleiding tot Joost van den Vondels *Lofgesangh over de scheeps-vaert* van 1613; J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.R. de Klerk et al., *De werken van Vondel* [...], 10 delen, Amsterdam 1927-1940, deel I, pp. 427-445.
 45. Goedde 1989 (noot 43), fig. 98, p. 141 en Goedde 1997/98 (noot 44), afb. 7 en p. 69.
 46. Zie hierover onder andere: Meijer Drees 1997 (noot 41), pp. 25-72.
 47. Onder andere: *ibidem*, pp. 57-58. Zie over Hugo de Groot's passage over de schilderkunst ook: J. Becker, 'Ketters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: H. Hendrix & T. Hoenselaars (red.), *Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*, Amsterdam 1998, pp. 21-54, vooral pp. 33-35.
 48. Een mooie en veelbelovende aanzet over het belang van deze houding werd gegeven door Jochen Becker, maar helaas nooit verder uitgewerkt: J. Becker, 'Gewoon is gek genoeg: atticisme als stijlprincipe', *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992), pp. 84-90. Zijn waardevolle observatie dat bij de retoriek van de eenvoud inhoudelijk weinig eisende onderwerpen grote aandacht voor de vorm vergen (anders zouden ze van elk belang ontbloot zijn) en dat hier een retorische rechtvaardiging voor de alom geprezen techniek van de Nederlandse schilders gevonden kan worden, lijkt geheel op te gaan voor het werk van Porcellis (en Esaïas van de Velde en Jan van Goyen).
 49. Zie als beknopte introductie op Roemer Visschers *Sinne-poppen*: K. Porteman & M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam 2008, pp. 248-252.
 50. Aangehaald in Meijer Drees 1997 (noot 41), p. 63 en afb. 15.
 51. *Ibidem*, pp. 63-64.
 52. Zie B. Bakker, 'Nederland naar 't leven; een inleiding', in: B. Bakker & H. Leeftang, cat. tent. *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, Amsterdam (Museum Het Rembrandthuis) 1993-1994, pp. 6-17, en B. Bakker, 'Levenspelgrimage of vrome wandeling? Claes Janszoon Visscher en zijn serie *Plaisante Plaetsen*', *Oud Holland* 107 (1993), pp. 97-115. Over de 'naar het leven'-ideologie op het gebied van de historieschilderkunst, zie: E.J. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006, hoofdstuk 7.
 53. Zie in het bijzonder: Bakker 1993b (noot 52); zie over Van Hoogstraten's opvattingen omtrent de nabootsing van de natuur als uitdrukking van Gods almacht: Th. Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, pp. 108-116.
 54. Zie Meijer Drees (noot 41), p. 47. Hugo de Groot zet deze natuurlijke eenvoud van de Hollandse schilderkunst af tegen de gekunsteldheid en decadentie van de Italiaanse kunst; daarbij is zijn held Lucas van Leyden. Uiteraard spreekt hij, schrijvend in de eerste jaren van de zeventiende eeuw, over de historieschilderkunst van de zestiende eeuw en niet over de specialismen die zich later ontwikkelden. Voor andere (stereo)typeringen van de Nederlandse kunst in de zestiende en zeventiende eeuw, zie: E.J. Sluijter, '“Vele vermaerde ende treffelike schilders”. Beelden van de Hollandse schilderkunst', in: Th. de Nijs & E. Beukers (red.), *Geschiedenis van Holland*, 3 delen in 4 banden, Hilversum 2002-2003, deel II, 1572-1795, pp. 379-420, vooral pp. 386-402, waar bij natuurlijkheid, natuurgetrouwe nabootsing en eenvoud in onderwerpkeuze de steeds terugkerende motieven zijn, zowel in positieve als negatieve zin.
 55. Bij zijn kritiek op onnodige geleerdheid, gekunstelde stilering en regels uit de oudheid in de retoriek van dominees, benadrukte Huygens steeds de noodzaak tot eenvoud, natuurlijkheid en aangeboren talent; daarbij zijn overtuigen en bewegen van het gemoed altijd het doel. Zie in het bijzonder: A. van Strien, *Constantijn Huygens. Menghelingh*, Amsterdam 1990 (diss. Vrije Universiteit), pp. 134-167.
 56. Zie hierover: Sluijter 2006 (noot 52), pp. 99-111.
 57. De verbinding tussen retorica en het zeestuk, in het bijzonder de uitbeelding van schepen in een storm, is reeds het centrale onderwerp van Goedde 1989.
 58. Zie ook: Goedde 1989, pp. 120-123. In 1983 haalde ik reeds dit gedicht uitvoerig aan in een lezing, getiteld 'Some aspects of the interpretation of Dutch 17th-century seascape painting', ter gelegenheid van de presentatie van het boek van Margarita Russell (noot 3) in het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden, om daarmee de emblematische lezing van stukken van onder anderen Porcellis te ondergraven; een morele dimensie is onbetwist aanwezig, maar geen didactiek of moralisatie.
 59. J. Oudaen, *Poëzy*, 3 delen, Amsterdam 1712, deel II, pp. 115-116.
 60. Zie hierover onder andere: Sluijter 2006 (noot 52), pp. 151-153, met verdere verwijzingen. De geciteerde term is van Philips Angel.
 61. F. Junius, *De schilder-konst der oude*, Middelburg 1641, p. 335.
 62. Bredius 1905 (noot 25), p. 72: hij machtigt in 1629 zijn echtgenote 'sijne jachtschuit' te verkopen met 'alle den toebehoren van dien, leggende tot Amsterdam'.
 63. Een heldere uiteenzetting over de relatie tussen realisme en conventie voor het eerst in: L.O. Goedde, 'Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting', *Simiolus* 16 (1986), pp. 139-149.

SUMMARY

'Dien grooten Raphael in het zeeschilderen!' (The great Raphael of sea painting!)
On the contemporary experts' appreciation of Jan Porcellis' austere art

This article tries to answer the questions why Jan Porcellis (before 1584-1632) developed his simple, almost monochrome seascapes with ordinary fishing boats or unpretentious barges, and why such paintings, executed in a rapid, inexpensive technique were so greatly admired by contemporary connoisseurs. Ampzing (1628), Huygens (1631), and Schrevelius (1648) wrote that art lovers were of the opinion that Porcellis had far surpassed Hendrik Vroom. He was thus elevated above the 'inventor' of the Dutch seascape who still made expensive, detailed, and colourful paintings with spectacular men-of war and East Indiamen. Norgate (1649) emphasised that Porcellis knew how to involve the viewer and make him experience the sea, and Van Hoogstraten (1678) underlined that connoisseurs believed that he gave far more careful thought than others to the verisimilitude with which he rendered everything. Rubens and Rembrandt owned works by Porcellis. Moreover, his works were often copied (examples of 1629 and 1631), whereby the authenticity of his paintings became an important issue, and authentic works came to be valued at exceptionally high prices (examples of 1661 and 1657).

Porcellis' works can be considered as both a process and a product innovation. Porcellis had already contributed to process innovation in his Antwerp years (c. 1615-1620), making inexpensive commodities (having to produce two seascapes a week). In Haarlem, where he lived for a few years as of 1622, he seems to have developed product innovation (depicting ordinary barges sailing in surroundings – anonymous estuaries or the Zuiderzee – and in weather conditions familiar to every Hollander) as an alternative to Vroom and Van Wieringen. He simultaneously presented such works as virtuoso performances with a convincing suggestion of ships, waves, clouds, and space done with a loose technique, a minimum of colour, an infinitely subtle tonal range, and with seemingly simple, yet highly refined compositions. He lowered the viewpoint drastically to engage the viewers, making them feel as though they were seated in a small boat and actually experiencing the waves and the weather at the same level as the figures in the painting. To this end, he created the illusion of vast space on only a small strip of water by means of barely perceptible, gently ascending perspective lines receding into space, and *houding* (modulation of colour and tone). Sophisticated connoisseurs would have recognized that this was far more difficult than creating space with a high viewpoint, clear contours, and many colours. Porcellis' endeavours correspond with Van Hoogstraten's comment that some painters developed the rapid technique not only for profit, but also for honour.

The aim of depicting everything in nature as lifelike and naturally as possible – for which Huygens praised his countrymen (1631) – coincides with the forceful development of an ideology of simplicity and austerity as part of a self-confident Dutch identity. Shipping played a significant role in the image of Holland's new prosperity and was used as a metaphor of a shared identity, which could be linked to the proud image of ordinary people (sailors) whose unpretentious ingeniousness forged the nation's prosperity. This ideology of simplicity permeated other fields as well, such as rhetoric or the use of a pure vernacular. In art it became intertwined with a passionate 'from life' ideal, which included a religious component. This was the context in which Porcellis invented his innovative seascapes; the fact that his paintings must have had many resonances explains their great success among discerning, educated connoisseurs.

In a poem on a painting by Porcellis, Jacob Oudaen beautifully expressed how such a convincing lifelikeness is meant to engage the educated viewer's empathy and trigger his own experience of sailing in rough weather on the Haarlemmermeer or Zuiderzee. The poet ends by praising the painter who is able to commit to memory his own experience and close observation of life and then resurrect it before our eyes.

Colofon

Uitgave ter gelegenheid van de 65ste verjaardag van Marijke C. de Kinkelder

Auteurs van de artikelen in het Nederlands:

Albert Blankert, Edwin Buijsen, Quentin Buvelot,
Sabine Craft-Giepmans, Charles Dumas,
Frederik J. Duparc, Rudolf E.O. Ekkart, Albert J. Elen,
Jeroen Giltaij, Ursula de Goede-Broug,
Richard Harmanni, Ebeltje Hartkamp-Jonxis,
Marijke Heslenfeld, Wouter Kloek, Jan Kosten,
Suzanne Laemers, Sander Paarlberg, Michiel C. Plomp,
Laurens Schoemaker, Constance L.H. Scholten,
Eric Jan Sluijter, Hillie Smit en Ariane van Suchtelen

Auteurs van de artikelen in het Engels:

Celeste Brusati, Alice I. Davies, Ellis Dullaart,
Teréz Gerszi, Guido M.C. Jansen, George S. Keyes,
Fred G. Meijer, Ángel Navarro, Jochai Rosen,
Nicolette C. Sluijter-Seijffert en Irina Sokolova

Auteurs van de artikelen in het Duits:

Gerlinde de Beer, Annaliese Mayer-Meintschel,
Anne Charlotte Steland en Renate Trnek

Redactie:

Charles Dumas, Jan Kosten, Eric Jan Sluijter &
Nicolette C. Sluijter-Seijffert

Eindredactie, opmaak en index:

Charles Dumas

Vertaling van de summaries:

Jennifer M. Kilian

Ontwerp van het omslag:

Gerrie van Adrichem

Druk en bindwerk:

Wilco Printing & Binding (www.wilco.nl)

Distributie:

Waanders Uitgevers (www.waanders.nl)

© 2013 de auteurs

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeleelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de redactie.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten van de illustraties volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de redactie wenden.

ISBN: 978 94 91196 86 7

NUR 432

Oplage: 400