

Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling.

Eric J. Sluiter

Het begrip realisme, nog altijd veel gebruikt als men over de Hollandse schilderijen uit de zeventiende eeuw spreekt, blijkt een zeer verwarrende factor te zijn in de nu reeds lange tijd voortwoekerende discussie over de aard en betekenis van de Noordnederlandse schilderkunst uit die periode.¹ Een duidelijk antwoord op de vraag hoe realistisch de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw is – de vraag die mij door de redactie van *Leidschrift* werd voorgelegd – valt dan ook niet te geven, temeer daar ons twintigste-eeuws begrip realisme mijns inziens eigenlijk niet van toepassing is op deze kunst en het zicht daarop slechts vertroebelt. Ik denk zelfs dat wij er beter aan zouden doen om deze term, althans wanneer wij het over de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst hebben, geheel uit ons vocabulaire te bannen.

Kunst- en cultuurhistorici uit een nog niet zo ver verleden waren geneigd het merendeel van de schilderijen uit die tijd te benaderen als een afspiegeling van de alledaagse werkelijkheid van de zeventiende-eeuw, een realistisch beeld van de hem omringende wereld. Nadat rond het midden van de negentiende eeuw het begrip realisme vanuit de filosofie werd overgeheveld naar de kunstkritiek en kunsttheorie om er verschijnselen in de eigentijdse kunst mee aan te duiden, werd het vervolgens ook toegepast op de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw.² Globaal gezegd, werd onder realisme verstaan: het op nauwkeurige en betrouwbare wijze zonder bijbedoelingen weergeven van het geziene. Daaraan is dan min of meer impliciet dat het gaat om het uitbeelden van eigentijdse, eenvoudige en alledaagse onderwerpen.

Voor de invloedrijke Eugène Fromentin bijvoorbeeld, had de Nederlandse schilder geen ander doel om een schilderij te vervaardigen dan de zuiver artistieke noodzaak de werkelijkheid te tonen.³ Zoals gezegd loopt een dergelijke visie parallel met ontwikkelingen in de beeldende kunst van Fromentins tijd (men denke aan het negentiende-eeuwse realisme en impressionisme). Op deze wijze werden dus typisch negentiende-eeuwse denkbeelden op de Nederlandse zeventiende-eeuw-

se kunst geprojecteerd. Théophile Thoré's benadering daarvan, in zijn befaamde *Les musées de la Hollande* (1858), kan bijvoorbeeld in een aantal opzichten als bijna programmatisch voor het Franse realisme en vroege impressionisme gelezen worden. Deze negentiende-eeuwse zienswijze bleek zeer hardnekkig te zijn; in feite vormde zij bijvoorbeeld nog steeds het uitgangspunt in het meest belangrijke handboek over de zeventiende-eeuwse schilderkunst uit de jaren zestig.⁴

Soms zouden wij wensen nog steeds over dezelfde onbekommerdheid te beschikken waarmee men toen naar zeventiende-eeuwse schilderijen keek. Nu, ruim twintig jaar later, is die onbekommerdheid namelijk zozeer omgeslagen, dat velen zich langzamerhand vertwijfeld afvragen wat deze kunst ons dan wel laat zien. De door de iconologen aangezwengelde tendens om, grof gezegd, de ware betekenis van een voorstelling niet zozeer te zoeken in wat er te zien valt, maar eigenlijk in wat er niet te zien valt - door het ontcijferen van verborgen lagen van betekenis die verhuld zijn in een realistisch uiterlijk - heeft dit vooral veroorzaakt.⁵ Ook in deze benaderingswijze, die inmiddels in brede kringen ingeburgerd is geraakt, is men echter het begrip realisme blijven hanteren.

Zo introduceerde E. de Jongh, die als meest vooraanstaande vertegenwoordiger van deze richting kan worden gezien, de termen realisme en schijnrealisme.⁶ De eerste als omschrijving van de gedachte dat de voorstelling wat vorm betreft de werkelijkheid imiteert, de tweede als omschrijving van de gedachte dat het tegelijkertijd een gerealiseerde abstractie betreft. Het realisme slaat dan op datgene wat de toeschouwer op het eerste gezicht ziet, maar het betreft een schijnrealisme omdat het niet geschilderd is om het realisme als zodanig, maar om daarmee een boodschap - meestal van didactisch-moraliserende aard - over te dragen die 'verhuld' is weergegeven. Het realistische uiterlijk is slechts de eerste, aangenaam ogende laag, die bij overdenking leidt naar een tweede laag, de werkelijke, diepere betekenis. In zijn meest extreme vorm wordt het Hollandse (schijn-)realisme slechts als de uiterlijke inkleding van een allegorische beeldspraak gezien.⁷ Ook in het meest recente, zeer belangrijke handboek van B. Haak, dat deze richting volgt, heet een van de introducerende hoofdstukken 'realisme en symboliek', waarmee dezelfde tweedeling geïmpliceerd wordt.⁸ Het probleem gaat zich dan voordoen dat op deze wijze vorm en inhoud scherp van elkaar gescheiden worden, en dat aan de manier van weergeven zelf eigenlijk nauwelijks betekenis wordt gehecht.⁹ Het proces van uitbeelden, en de houding die dit impliceert ten opzichte van het uitgebeelde, worden dan onvoldoende serieus genomen. Slechts datgene waarin men een diepere - verwoordbare - symboliek kan ontdekken, draagt betekenis, de rest

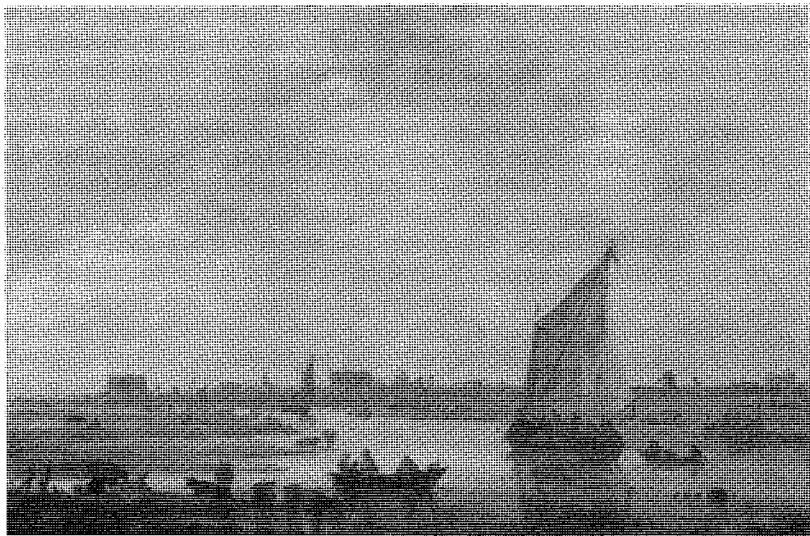
betekent dan niet meer dan het voorstelt. Zo blijft men tegelijkertijd op merkwaaardige wijze met veel betekenisloosheid zitten, waarbij in feite de dingen die zijn uitgebeeld en de uitbeelding ervan aan elkaar gelijk worden gesteld.¹⁰ Recentelijk heeft Peter Hecht een dergelijke vorm van betekenisloosheid in veel schilderijen van de Hollandse 'fijnschilders' willen zien; naar zijn mening dient men niet meer dan de 'letterlijke betekenis van het voorgestelde' in het merendeel van deze werken te lezen. Mijns inziens is dit slechts de keerzijde van dezelfde medaille, waarbij het óf om het één óf om het ander gaat en dezelfde scheiding gehandhaafd blijft.¹¹

Misvattingen door een 'fotografische' wijze van kijken

Voor ik op de hierboven geformuleerde problematiek inga, eerst nog iets over ons begrip van realisme. Ik zal hier verder niet ingaan op alle implicaties ervan en de wijze waarop dat gerelateerd is aan de kunst uit de tijd waarin het ontstond;¹² eveneens laat ik de manier waarop het 'Hollandse realisme' in de late negentiende en vroege twintigste eeuw werd verbonden met het 'volkseigene' buiten beschouwing. Belangrijker voor mijn doel is de constatering dat, als men tegenwoordig het woord realisme bezigt, daaronder in de eerste plaats een 'fotografisch' realisme wordt verstaan. Thoré formuleerde in 1858 reeds dat de Hollandse kunst kon worden gezien als '... une sorte de photographie de leur grand XVIIe siècle, hommes et choses, sentiments et habitudes, - leur faits et gestes de toute une nation'.¹³

Als men zich nu afvraagt hoe realistisch een bepaalde voorstelling is, bedoelt men eigenlijk: in hoeverre is dit een nauwkeurige afbeelding van iets dat de schilder op een bepaald moment op een bepaalde plaats precies zo voor zich heeft gezien. Met andere woorden: men gaat dan uit van het beeld als een 'snapshot' van een camera. Nu is natuurlijk elke uitbeelding, ook die van de fotograaf, een interpretatie van de 'werkelijkheid' waarin de menselijke geest intermediair is, maar wij zullen het nu even niet te gecompliceerd maken. Het gaat ons hier om het feit dat wij geneigd zijn een afbeelding te zien als een vastlegging van datgene wat zich als het ware voor de lens van een camera bevond.

Uiteraard is dit een vrij vanzelfsprekende benadering voor de hedendaagse toeschouwer. Wat ligt voor ons meer voor de hand dan om een uitbeelding van realia in een reële samenhang, op te vatten als vergelijkbaar met het beeld dat het fototoestel vastlegt? Onze manier van een afbeelding bekijken is immers geheel gevormd door het beeld



Jan van Goyen, *Gezicht op Leiden*, gedateerd 1650. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

van de camera, een beeld dat wij in onnoemelijke hoeveelheden dag in dag uit onder ogen krijgen; het is buitengewoon moeilijk om ons daarvan los te maken. Het is echter een manier van kijken die de zeventiende-eeuwer geheel vreemd was. Hij kende noch het beeld van de foto, noch het streven dat op een ander niveau in negentiende-eeuwse stromingen als het realisme en het impressionisme resulteerde.

Juist als wij te maken krijgen met een kunst die een min of meer 'eigentijdse werkelijkheid' weergeeft en ernaar streeft deze zo 'echt' mogelijk te doen lijken, gaan door deze manier van kijken de problemen ontstaan. Terecht is vanaf de achttiende eeuw een groot deel van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst beschouwd als een kunstuiting die de natuur en het menselijk bedrijf in directe zin weergaf; in de loop der tijden is echter datgene wat men daaronder verstaat aan veranderingen onderhevig geweest.¹⁴ Dat voor ons - geconditioneerd als wij zijn door het fotografisch beeld - zo 'echt' mogelijk de vastlegging impliceert van een bepaalde situatie of gebeurtenis, op een bepaalde plaats, op een bepaald moment en vanuit een bepaald standpunt, daar beginnen de moeilijkheden; want bij die implicaties zou de zeventiende-eeuwer niet hebben stilgestaan.

Om met een simpel, 'Leids' voorbeeld te beginnen: Bij Jan van Goyens *Gezicht op Leiden* dat zich in de Lakenhal bevindt, zijn wij direct geneigd ons af te vragen van welke kant hij Leiden zag (heeft 'genomen'). Zat hij ergens op een bootje op de Leede, ten noorden van Leiden, of op de Zijl ten oosten? Afgezien van het feit dat een zeventiende-eeuwse landschapsschilder niet buiten schilderde, maar zijn composities in het atelier samenstelde (dikwijls wel op basis van buiten gemaakte tekeningen), kon het Van Goyen - en ongetwijfeld ook zijn publiek - duidelijk niets schelen of de stad vanaf een bepaalde plaats precies op deze wijze te zien was. Men zal er eenvoudigweg niet opgekomen zijn die voor ons zo voor de hand liggende vraag te stellen. De Hooglandse kerk blijkt bijvoorbeeld vanuit het oosten te zijn weergegeven (haar meest karakteristieke en imposante zijde, omdat zo het koor en het enorme transept zichtbaar zijn, terwijl het schamele stukje schip dan geheel wegvalt) en de Pieterskerk vanuit het noorden (eveneens de meest karakteristieke kant, zodat men van opzij tegen het hoge schip aankijkt). Ook van de plaatsing van de bouwwerken ten opzichte van elkaar klopt niets: links ligt de Hooglandse kerk, rechts de Pieterskerk en ongeveer daartussen de toren van het stadhuis. Dit suggereert globaal een gezichtspunt vanuit het noorden; rechts van de Pieterskerk ontwaren wij echter de koepel van de Marekerk die dan juist aan de andere kant - links van de Pieterskerk - zou behoren te liggen! Kortom, in onze ogen heeft Van Goyen er een rommeltje van gemaakt, maar waarschijnlijk zal niemand zich



Rembrandt, *De Staalmeesters*, gedateerd 1650. Leiden, Stedelijk Museum

daar toentertijd aan hebben gestoord. Dat Van Goyen aan de horizon met grote nauwkeurigheid een beeld van de stad Leiden had weergegeven was duidelijk, en daar ging het om. Het is echter een ander soort nauwkeurigheid dan wij verwachten; en vanuit die verwachtingen moeten wij zo'n uitbeelding dus altijd wantrouwen. De in de zestiende eeuw nog wel eens voorkomende praktijk om verschillende steden eenvoudigweg met één en dezelfde prent te illustreren behoorde inmiddels tot de verleden tijd.¹⁵ Desondanks weerspiegelt Van Goyens weergave een andere houding ten opzichte van 'de werkelijkheid' dan de onze. Dit geldt evenzozeer voor zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van het menselijk handelen uit de eigen tijd (bijvoorbeeld in genrestukken), als van die uit het verleden (bij historien).¹⁶

Overigens is natuurlijk door de manier waarop Van Goyen het landschap weergaf (de gehanteerde compositie-principes, de wijze waarop hij diepte suggereert, de kleuren, de techniek, elementen die wij voor het gemak met het begrip 'stijl' samenvatten), het schilderij voor ons direct herkenbaar als een werk dat rond het midden van de zeventiende eeuw is ontstaan. Op zichzelf zegt ook dit veel over het feit dat elke weergave een tijdsgebonden visie op de werkelijkheid is. Op één opvallend aspect daarvan wil ik hier nog even in het voorbijgaan wijzen: het schilderij wordt beheerst door een algeheel bruinige toon; alle kleuren zijn daarvan afgeleid, geen enkele kleur springt er uit. Nu is het opmerkelijk dat men kennelijk zo graag een 'werkelijkheid' in zulke schilderijen heeft willen zien, dat in menig handboek te lezen valt dat deze tonale schilderkunst van Van Goyen zo prachtig de vochtige atmosfeer van het Hollandse landschap weergeeft.¹⁷ Iemand die daar even over nadenkt zal echter beseffen dat als er iets niet karakteristiek is voor het Hollandse weide- en waterlandschap, het bruinige tinten zijn. Een ieder die uit het buitenland terugkeert, zal de helderheid en sterkte van de kleuren opvallen, zelfs bij een bedekte lucht (iets wat een aantal laat negentiende-eeuwse schilders fraai heeft weergegeven). Natuurlijk zijn er omstandigheden, bij zeer vochtig, nevelig weer, waarin de kleuren naar elkaar toe trekken, maar dan wordt alles grijsig en valt zo'n scherp getekend stadsprofiel in de verte - zoals op Van Goyens schilderij - al lang niet meer te zien! Kortom, deze 'monochrome' tendens - die overigens, vooral in het derde en vierde decennium van de zeventiende eeuw, ook Hollandse stilleven, genrestukken, portretten etc. beheerste - heeft weinig met 'realisme' te maken.

Maar laten wij terugkeren naar de meer concrete 'afwijkingen' van het 'realisme'. Dat bijvoorbeeld Van der Heydens stadsgezichten, die soms zelfs geheel aan de fantasie ontsproten waren, geenszins kloppen, dat Ruisdaels gezichten op Haarlem of op kasteel Bentheim niet



Gerrit Dou, *Jonge dienstmeid met jongetje in venster*, gedateerd 1652. Karlsruhe, Kunsthalle

corresponderen met de werkelijke situatie, dat zelfs Vermeers schijnbaar zo exacte gezicht op Delft allerlei 'afwijkingen' vertoont, dat elk landschap geconstrueerd is en uit onbestaanbare combinaties kan bestaan, en dat stilleven schilders bijvoorbeeld bloemen bijeenvoegden die in verschillende seizoenen bloeien, dat alles is nog geen reden om dit altijd als bewuste afwijkingen van de werkelijkheid te zien; wanneer men dat doet, hanteert men wederom een fotografische weergave als norm. Voor de zeventiende-eeuwer zullen ze allemaal 'net echt' zijn geweest ('schijn sonder sijn' of 'schijn eyghentlijk', zoals Philips Angel dat in 1642 noemde),¹⁸ alleen niet het 'net echt' van het fotografisch realisme. Het heeft ook geen zin om bij dergelijke 'afwijkingen' over 'schijnrealisme' te spreken - en De Jongh gebruikte deze term ook om zulke vrijheden die men zich ten aanzien de werkelijkheid veroorloofde aan te duiden, waarmee hij de zaak nog eens extra ingewikkeld maakte¹⁹ - omdat men ook dan het fotografisch beeld tot norm verheft.

Voor wij over dergelijke complicaties beginnen, is het nuttig eerst nog een enkel voorbeeld van karakteristieke misvattingen te bezien die vooral in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw veroorzaakt werden door de manier van kijken die ik voor het gemak maar 'fotografisch' noem. De Leidse hoogleraar Henri van de Waal was een van de eersten die het geschut opende op foutieve interpretaties die juist het gevolg waren van deze manier van benaderen van zeventiende-eeuwse schilderijen. Een goed voorbeeld is zijn prachtige analyse uit 1956 van Rembrandts *Staalmeesters*.²⁰ Alleen al door te constateren dat het schilderij als schoorsteenstuk bedoeld was en hoog hing (in het Rijksmuseum hangt het nu overigens veel te laag) en dat Rembrandt rekening hield met de hoge plaats waar het voor bestemd was door het in perspectivisch onderaanzicht te schilderen, ondergroef hij de opvatting dat de staalmeesters op een podium zaten en zich tot een zaal richtten. Van de Waal liet tevens zien dat de daarmee samenhangende gedachte dat de heren zouden zijn uitgebeeld terwijl zij rekenschap aflegden over hun ambtelijke verrichtingen en hun beleid verantwoordden tegenover een publiek van gildebroeders in de zaal, historisch gezien absoluut uitgesloten is. De vroeger gangbare interpretatie dat de ene staalmeester zich wrevelig opricht om te kijken wie die lastpost is die een vervelende vraag uit de zaal heeft gesteld, terwijl de ander zijn handschoenen pakt omdat hij vindt dat de bijeenkomst maar eens afgelopen moet zijn, de voorzitter geprikkeld op zijn boek klopt, de oudste gelaten toekijkt omdat hij dit al zo vaak heeft meegemaakt en de bediende met nauwelijks verholten vervinging toekijkt, is een typerend voorbeeld van deze manier van kijken: men gaat er dan van uit

dat Rembrandt een moment vastlegde dat hij zo voor ogen had, een moment dat ook een vóór en een ná impliceert. Tevens wordt dan verondersteld dat een specifieke ruimte is weergegeven waar men van alles bij kan denken dat zich daar eveneens, buiten het beeld, kan hebben bevonden.

Door met andere ogen naar dergelijke voorstellingen te gaan kijken zijn ons, met behulp van bestudering van beeldtradities en van de historische context, vele lichten opgegaan. Zo is ook de visie op bijvoorbeeld twee van Rembrandts meest beroemde schilderijen, de *Nachtwacht* en de *Anatomische Les*, de laatste decennia ingrijpend gewijzigd. Doordat duidelijk is geworden dat de uitgebeelde handeling, de omgeving - en wat betreft de *Nachtwacht* ook een gedeelte van de kleding en de wapens - in vele opzichten weinig te maken hebben met wat Rembrandt in werkelijkheid voor zich kan hebben gezien, heeft men tot geheel nieuwe interpretaties kunnen komen.²¹

'Realisme' in de genreschilderkunst

Heden ten dage zullen weinigen meer veronderstellen dat Jan Steen zijn 'huishoudens van Jan Steen' zo weergaf omdat het bij hem thuis een vrolijke janboel was en hij het leuk vond dat zo vast te leggen. Evenmin zal men er van uitgaan dat bijvoorbeeld Esaias van de Velde en Dirck Hals dikwijls buiten dinerende gezelschappen schilderden omdat die veelvuldig in de omgeving van Haarlem op deze wijze te zien waren, dat Ter Borch, Metsu, Van Mieris en vele anderen, toiletmakende vrouwen voor spiegels schilderden uitsluitend omdat zij dat een aardige manier vonden om jonge vrouwen weer te geven, of dat vioolspelende schilders in hun atelier slechts een aantrekkelijke momentopname geven van een zich ontspannende schilder. Het veelvuldige gemanipuleer met gevogelte zal tegenwoordig ook niet gezien worden als een specifiek geliefde bezigheid in die tijd, die daarom door schilders graag werd vastgelegd.²² Gaat het dan toch, zoals door menig iconologische studie lijkt te worden gesuggereerd, uitsluitend om 'verborgen betekenissen' waarover emblemen en andere tekstuele bronnen ons slechts informatie kunnen verschaffen, en niet om wat er gewoon te zien valt? Ik denk dat zowel deze suggestie als de vraagstelling niet juist zijn. Maar voor wij daar een antwoord op kunnen geven, eerst nog iets over datgene wat wij zien.

Wanneer wij naar de genrestukken gaan kijken - en hier zal van nu af aan voor de duidelijkheid de aandacht toe worden beperkt - dan blijkt dat wij eigenlijk alles, althans vanuit ons 'fotografische' standpunt, moeten wantrouwen. Om met een evident voorbeeld te be-

ginnen: het immens populaire venstermotief dat Gerrit Dou introduceerde en dat eindeloos werd nagevolgd, is natuurlijk zo artificieel als het maar zijn kan. In deze vensters plaatste Dou onder meer graag aantrekkelijke dienstmeisjes die al of niet in gezelschap van oude vrouwen, jonge mannen of kinderen, dikwijls met een overvloed aan wild, gevogelte, vis, groente, potten en pannen en andere etenswaar en keukengerei in de weer zijn, terwijl op de achtergrond vaak een keuken-achtig interieur te ontwaren valt.

Over de functie in de voorstelling van zulke monumentale natuurstenen vensteromlijstingen (dikwijls met een gebeeldhouwd reliëf eronder), valt veel te discussiëren; duidelijk is echter dat zij geen enkele band met de werkelijkheid hebben.²³ Toch heeft Dou met een uiterste precisie, alles 'net echt' geschilderd en zijn Angels woorden, dat de schilder ernaar moet streven alles zo uit te beelden 'dat men noyt te voren van sulcke na-by-kominghe nae 't leven gehoord en had', geheel van toepassing op Dou, die voor Angel de exemplarische schilder was.²⁴ Dit zal door elke zeventiende-eeuwse toeschouwer beaamd zijn. Men was gefascineerd door dit 'net echte'; steeds spreekt men daarover zijn bewondering en verwondering uit, of dit nu Van Mander over Pieter Aertsens keukenstillevens, Huygens over landschappen, of de stadshistoricus Van Leeuwen over de Leidse fijnschilders betrof, om maar een paar voorbeelden te noemen.²⁵ Dou's suggestie zal de eigentijdse toeschouwer volmaakt zijn voorgelopen, maar hij zal niet hebben verondersteld dat het voorgestelde ook zo in werkelijkheid te zien was.

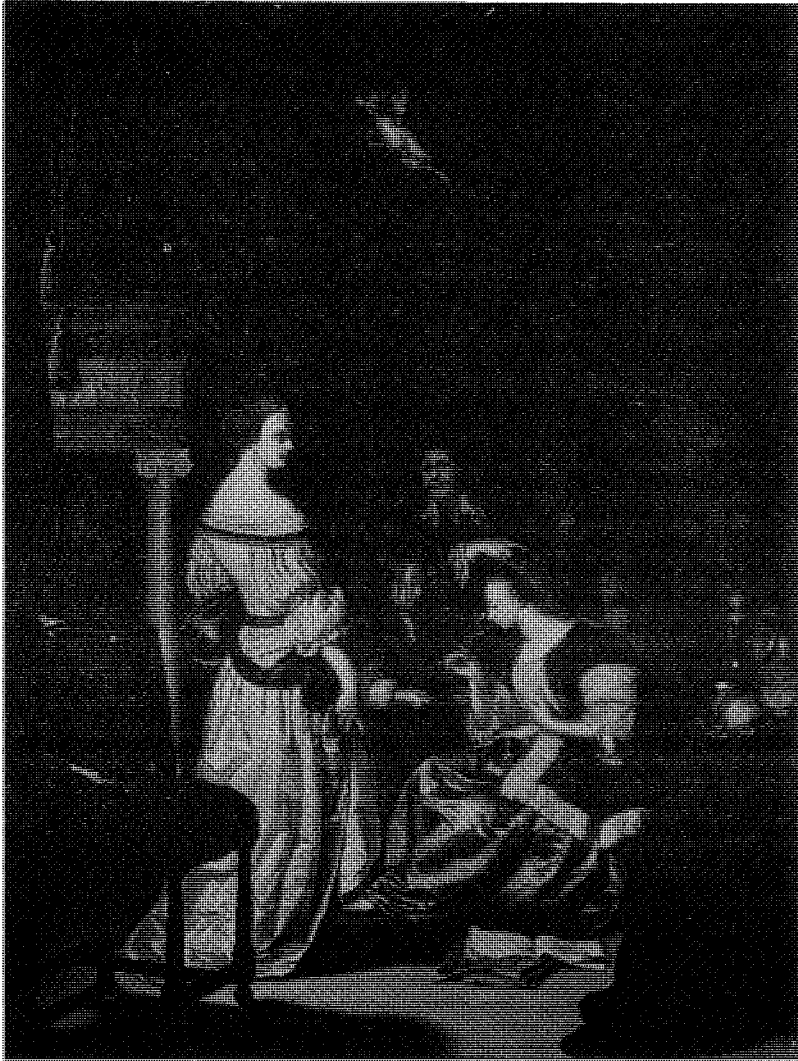
Een interessante problematiek, waarover tot nu toe slechts weinig bekend is omdat er nog weinig onderzoek naar is gedaan, is die van de kleding. In de genreschilderkunst, en zelfs in de portretschilderkunst, blijken zich - althans voor ons - wat dit betreft talloze moeilijkheden voor te doen.²⁶ Het is alweer enige tijd geleden dat erop gewezen werd dat veel van de figuren in Steens schilderijen, kleding droegen die vergelijkbaar was met die van 'komediënten' op het toneel, en dat bijvoorbeeld zijn doktoren als komische figuren herkenbaar zijn door hun 'ouderwetse' kostuums.²⁷ Ook in de bordesceènes van de Caravaggisten - van schilders als Honthorst, Van Baburen en Terbrugghen - zal men in de kleding van deze zich met wijn, vrouwen en gezang onledig houdende figuren vrij eenvoudig fantasiekostuums herkennen. Op deze manier werd er een forse afstand gecreëerd tot het publiek waar de schilderijen voor bestemd waren en dat zich ermee kon vermaken. Dit kon hen de geruststellende gedachte geven dat het een ander mensensoort was dat zich zo gedroeg - een benadering die verwant is aan de wijze waarop men ook zijn stereotypen over het afkeurenswaardig, maar komisch, men-



Dirck van Baburen, *De koppelaarster*, gedateerd 1622. Boston, Museum of Fine Arts

selijk gedrag kon projecteren op boeren en andere lagere klassen van de maatschappij.²⁸ Door het beeld van 'de ander' worden immers de eigen normen bevestigd: de stof die nog steeds een belangrijke bron van humor vormt. De boerentaferelen, de bordeelscènes, zij tonen gechargeerd stereotiepe beelden van een bepaalde bevolkingsgroep: het betreft beeldstereotypen die soms al een lange picturale traditie hadden. Zo is bijvoorbeeld de weergave van de koppelaarster als een oud vrouwtje, een figuur die men steevast tegenkomt in bordeelscènes, geenszins in overeenkomst met de werkelijkheid van de zeventiende-eeuwse prostitutie, zoals kortgeleden werd aangetoond.²⁹ Maar zelfs in zulke schilderijen vormt het herkennen van zulke stereotypen en het achterhalen van de implicaties daarvan nog steeds een zeer groot probleem.

Wat de kleding op chique genrestukken van Ter Borch, Metsu, Van Mieris, Vermeer en aanverwanten betreft: menig kostuumgeschiedenis werd tot op heden mede aan de hand van deze schilderijen geschreven. Of de kleding van de vrouwen, die meestal het middelpunt van deze schilderijen vormen, inderdaad tot de gangbare mode van die tijd behoort, is echter zeer de vraag. Vaak ziet men elementen en details waarvan ernstig te betwijfelen valt of die werkelijk zo werden gedragen. De dame op Frans van Mieris' musicerende gezelschap bijvoorbeeld draagt, met de wijde mouwen met splitten erin, de losjes gedrapeerde doek in het décolleté en de sjerp om het middel, zeker kleding die niet zo voorkwam. Een en ander maakt duidelijk dat het hier geen 'gewone' burgers betreft (het vliegende cupidobeeldje en het schoorsteenmantelreliëf met een bachanaal wijzen ongetwijfeld op de aard van dit gezelschap). Bij de sophisticated jongedames van Ter Borch, die kleding dragen waar vele genreschilders op voortborduurden, bevinden wij ons op nog gladder ijs; hun kleurige, gedecolleteerde kostuums van kostbare zijde, zal men in dezelfde tijd nooit precies zo op portretten tegenkomen, al helemaal niet op de portretten die door Ter Borch zelf vervaardigd zijn. Niet dat deze kostuums minder kostbaar zijn, maar door de donkere overkleding en hoge kraagen maken zij een geheel andere indruk. Trouwens, als men al iets verwants in een portret ziet, bijvoorbeeld in Govert Flincks mooie beeltenis van Margaretha Tulp (die in de belangrijkste recente publicatie over portretkunst, nog als 'volgens de laatste mode gekleed' omschreven werd) of in Hannemans portretten van dames uit Haagse hofkringen, blijkt dit ook al niet in werkelijkheid gedragen kleding te zijn.³⁰ De problemen omtrent de weergegeven werkelijkheid stapelen zich dus steeds verder op.



Frans van Mieris, *Musicerend gezelschap*, gedateerd 1675. Florence, Uffizi

Kunstmatige natuurlijkheid en selectie

Uit het voorgaande moge duidelijk zijn dat wij er vanuit moeten gaan dat die weergegeven 'werkelijkheid' in zulke schilderijen dikwijls zeer artificieel is, en in ieder geval buitengewoon selectief. Wat betreft het artificiële (en laten wij ons voor het gemak even beperken tot de kleding): het is voor ons uiterst moeilijk na te gaan welke associaties bepaalde kleding oproep bij de sector van het publiek waar bepaalde schilderijen voor bestemd waren. Ongetwijfeld werden voor hen daarmee bepaalde stereotypen aangeduid, die direkt begrijpelijk waren. Ter verduidelijking een voorbeeld uit onze eigen tijd dat wellicht enigszins vergelijkbaar is: in onze huidige reclame wordt voortdurend met (ongetwijfeld veel gedifferentieerder) stereotypen gewerkt. Wij zien direct of met een bepaalde vrouw in een reclamefoto bijvoorbeeld een snelle yup, een doortastende zakenvrouw, een 'Wasse-naarse' dame, een toffe meid, een nette huisvrouw, een gezellige moeder, een ordinaire del, een keurige studente, een disco- of artistiek type wordt aangeduid - met de vele associaties die daarbij horen. De signalen in kleding, houding en accessoires zullen voor een publiek buiten onze cultuur, of enige decennia later in dezelfde cultuur, niet meer duidelijk zijn en slechts met veel moeite gedeeltelijk te achterhalen. En zo zal het ons helemaal vergaan met de kleurig en rijk (te kleurig?, te rijk?) geklede dames van Ter Borch, de zwierig (te zwierig?) geklede officieren van Codde of de losjes (te losjes?) geklede dienstmeiden van Dou, om maar wat te noemen. Is hun kleding belachelijk, overdreven modieus, uitdagend, of licht prikkelend, en welke associaties brengen hun haardracht, accessoires en houding allemaal met zich mee? Als wij dergelijke signalen, die ook kunnen worden voortgebracht door interieurs, combinaties van voedsel, gebruiksvoorwerpen et cetera missen, kunnen onze interpretaties op een geheel verkeerd spoor gezet worden.

Wat betreft de selectiviteit: hoewel de enorme verscheidenheid aan 'gewone' onderwerpen en de uitsplitsing in vele specialismen als een iconografische revolutie ten opzichte van de voorgaande eeuw kan worden gezien, blijkt het repertoire in al zijn rijkdom, toch beperkt te zijn. Bepaalde thematiek zien wij talloze malen weergegeven, maar er valt een oneindig aantal onderwerpen uit het 'dagelijks leven' te bedenken dat nooit werd uitgebeeld. Van vrijwel alle dikwijls weergegeven onderwerpen valt een ontwikkeling te traceren (soms een tamelijk plotselinge mutatie, soms een vrij geleidelijke ontwikkeling), uit oudere, meestal zestiende-eeuwse thema's. Om - op zeer globale wijze - enkele voorbeelden te noemen: van vele vrolijke musicerende en etende en drinkende gezelschappen kan men de wortels aanwijzen in voorstellingen van de *Verloren Zoon* die zijn erfdeel verbrast, ter-



Gerard ter Borch, *Toiletmakende jonge vrouw*. Detroit, The Detroit Institute of Arts

wijl ook uitbeeldingen van de *Mensheid voor de Zondvloed*, van de *Zintuigen*, van de *Liefdestuin* et cetera, hierin formeel of thematisch een rol kunnen hebben gespeeld of motieven kunnen hebben geleverd; de verleidelijke dienstmeid met uitbundige hoeveelheden gevogelte, vis, groenten en dergelijke treffen wij al in de keukenstukken van Pieter Aertsen en De Beuckelaer aan - meestal met een bijbelse scène op de achtergrond; een vrouw met een spiegel kennen wij al van vele personificaties van vanitas, superbia, visus of prudentia; het motief van een vrouw met een brief, dat in de tweede helft van de zeventiende eeuw zo geliefd werd, zien wij eerder in voorstellingen van de schone Bathseba, die de uitnodigende boodschap van David ontvangt; het lelijke oude vrouwtje in combinatie met een jonge vrouw - een combinatie die wij in talloze genrestukken aantreffen en waarmee de vergankelijkheid van aardse schoonheid letterlijk voor ogen wordt gesteld - komt als koppelaarster in scènes van de *Verloren Zoon* in het bordeel en andere zestiende-eeuwse bordeelscènes voor, maar ook verscheen het oudje in gezelschap van mooie verleidsters als Bathseba, Delila, Salome en Danae (hoewel zij niet in de betreffende verhalen wordt genoemd); en zo kunnen wij lange tijd doorgaan.

Maar als men zulke thema's en motieven op zestiende-eeuwse of zelfs laat-middeleeuwse bronnen terug kan voeren, wil dat dan zeggen dat zij in feite nog dezelfde betekenis of symboliek met zich mee dragen, zoals nogal eens is benadrukt?³¹ Ik denk het niet. Dan zou men de grote veranderingen in het uiterlijk van deze schilderijen en in de context waarin zij funtioneerden veronachtzamen en tevens de ingrijpende ontwikkelingen in vorm en onderwerpkeuze, in de wijze van produktie en verhandelen, in differentiëring van het kunstkopende publiek, te veel relativeren. Dat het voortleven ervan te maken heeft met vertrouwde beeld-stereotypen en dat deze iets kunnen zeggen over bepaalde associaties die zulke thema's en motieven met zich mee konden dragen, is duidelijk. Voor ons is het echter buitengewoon moeilijk te bepalen of, en in welke mate de functie en betekenis van zulke motieven zijn veranderd. Te vaak werden duidelijker verwoordbare zestiende-eeuwse betekenissen tamelijk probleemloos op zeventiende-eeuwse schilderijen geprojecteerd.

Naast de hulp die historische en literaire bronnen ons kunnen bieden - en op welk gebied nog zeer veel onderzoek moet worden gedaan³² - is het van groot belang veel nauwkeuriger dan tot nu toe is gebeurd, onderzoek te verrichten naar het ontstaan van en de ontwikkeling in bepaalde beeldconventies, en naar de aanpassingen en afwijkingen daarvan. Want zowel de conventies als de afwijkingen daarvan moeten betekenis hebben overgedragen op de toeschouwer. Op die manier kunnen wij hopen meer de vinger te krijgen achter bepaalde gedach-

ten en associaties die voorstellingen bedoelden op te wekken.

Bij de moderne iconologische studies is men nog te veel geneigd geweest tot tamelijk geïsoleerde duidingen. Men ging, zeer generaliserend gezegd, daarbij dikwijls uit van bepaalde motieven die men in een embleem aantroef of van motieven die in de zestiende eeuw een duidelijk symbolische betekenis hadden, selecteerde dan vervolgens een aantal schilderijen dat zulke motieven vertoonde en droeg de gevonden allegorische betekenis daarop over. Op deze wijze krijgt men er echter geen zicht op welke themagroepen geliefd waren, welke conventies daarin zijn te vinden, welke motieven daarin op welke manier steeds zijn aan te treffen en welke veranderingen daarin te traceren zijn.³³ Zolang men hierover geen duidelijkheid heeft, kunnen zeer ernstige uitglijders worden gemaakt; een motief dat veelvuldig voorkomt zal bijvoorbeeld een heel anders geaard 'signaal' hebben gegeven dan een dat zeer uitzonderlijk is. Juist door het bestuderen van de conventies in onderwerpkeuze en combinaties van motieven - en de variaties en transformaties die daarin optreden - kan men herleiden wat relevant werd gevonden om uit te beelden, wat men waard achtte weer te geven, in een beeld te aanschouwen en in bezit te hebben. De vraag wat een bepaalde voorstelling te betekenen kan hebben voor de schilder en zijn publiek wordt dan op een wat andere manier gesteld dan gebruikelijk is.

De iconologen beperkten zich - alweer zeer generaliserend gesteld - tot de, voornamelijk via de embleemliteratuur herleide constatering, dat de essentie van deze schilderijen de in het aangename realistische uiterlijk verpakte didactisch- moraliserende boodschap was: 'warning against sin, recalling death, challenging the viewer to lead a God fearing life'.³⁴ Het lijkt echter een tamelijk absurde veronderstelling dat de functie als 'verwijzing naar het bedreigde zieleheil' voor de zeventiende-eeuwse kopers van schilderijen de reden was hun kamers vol te pakken met landschappen, stillevens en genrestukken (uit inventarissen blijkt dat het soms onvoorstelbare aantallen betrof).³⁵

Verborgene betekenissen?

Hoewel de iconologische methode gedurende de afgelopen decennia in vele opzichten onze kennis over de zeventiende-eeuwse schilderkunst ongelooflijk heeft verrijkt, moeten wij altijd voorzichtig zijn met deze methodiek van betekenisduiding, die in de eerste plaats werd ontwikkeld voor vijftiende- en zestiende-eeuwse (Italiaanse) kunst; kunst die dikwijls in nauwe samenhang met tekstuele bronnen stond, die vaak ontstond in een programmatische opdrachtssituatie en bestemd was voor een specifieke context. De meerderheid van de zeven-



Jan Miense Molenaer, *Familiegroep Ruychaver-Van der Laen*. Amsterdam, Stichting Museum van Loon

tiende-eeuwse Nederlandse ontbeert immers de laatstgenoemde tiende-aspecten grotendeels. Door deze methode werd deze niet-narratieve kunst, die zich grotendeels aan tekstuele referenties leek te onttrekken, alsnog teruggevoerd op teksten, zonder dat de relatie tussen beide voldoende als een probleem werd gesteld. Natuurlijk hebben wij bij ons onderzoek voortdurend teksten nodig om de mogelijke gedachten en associaties te achterhalen die met een beeld kunnen hebben samengehangen, maar dit mag er niet toe leiden ervanuit te gaan dat de zeventiende-eeuwse toeschouwer het beeld las als een optelsom van veelgelaagde symbolische tekens.

Op de zwakke onderbouwing van het uitgangspunt dat moraliserende belering een belangrijke factor in de betekenis van deze schilderijen vormde, zal ik hier niet verder ingaan, dat heb ik elders uitvoerig gedaan.³⁶ Bij de gedachte dat de ware betekenis verhuld werd weergegeven - immers zeer essentieel voor ons begrip van het zeventiende-eeuwse 'realisme' - zal ik echter nog wel even stilstaan, zodat wij tevens terugkeren naar een aantal punten die hierboven reeds werden aangestipt.

Op een andere plaats heb ik reeds aangegeven dat de huidige denkbeelden over het 'verhullen' van betekenissen - net als die over de didactische functie - vooral zijn veroorzaakt door een te gemakkelijk overdragen van principes uit de theorie van de dichtkunst en de emblematiek, op de schilderkunst.³⁷ Tevens kan waarschijnlijk worden gesteld dat men de juistheid van deze denkbeelden bevestigd zag doordat het naar boven halen van voor ons niet meer voor de hand liggende betekenissen - de functie van de iconografie - dikwijls verward leek te worden met het bestaan van 'verborgen' betekenissen.³⁸

Het is mijns inziens niet juist om, zoals vaak gebeurde, te stellen dat bijvoorbeeld de *Elementen* of de *Zintuigen*, die voorheen werden weergegeven door middel van personificaties met attributen, nu in een realistische verhulling werden weergegeven.³⁹ Door het element water weer te geven als een visser bij een zee met schepen of het zintuig de reuk door een amoureuze paar dat aan een roos snuift (of op 'geestige' manier door een boerenvrouw die de billen van haar kind afveegt terwijl omstanders de neus dicht houden), worden zij niet zozeer 'gesymboliseerd' maar direct herkenbaar voor ogen gesteld; de verwijzingen naar de eigen belevingswereld vormen geen verhullend jasje, maar visualiseren juist duidelijk het zintuig en bepaalde implicaties die ermee samenhangen. In een familieportret van Jan Miense Molenaer wordt zelfs de rangorde van de zintuigen met bijbehorende implicaties direct herkenbaar verbeeld in samenhang met de levensfasen: de smaak en het gevoel bij de onnozele kinderen, de reuk bij het amoureuze jonge paar, het gehoor bij het in harmonie verenigde musicerende echtpaar, en het gezicht als hoogste bron van kennis

(verbeeld door bril en boek) bij het oude paar dat zich tevens bewust toont dat al het zintuigelijke aardse vergankelijk is (zie de schiedel).⁴⁰

Maar is het aanbieden van een vogel door een jager aan een jonge dame - die, zoals wij nu weten, in een amoureuze interactie gewikkeld zijn - dan geen verborgen betekenis? Alweer lijkt mij dit een misverstand, veroorzaakt door het feit dat een dergelijke lezing voor ons niet zo voor de hand ligt. De uitnodiging tot 'vogelen', door middel van een als 'jager' weergegeven jongeman (met een 'geweer' waarvan de 'haan' gespannen is), wordt via visualisering van simpele, gangbare metaforen voor ogen gesteld, zodat duidelijk wordt wat er gaande is.⁴¹ Het betreft immers een soort schilderijen dat - op een dergelijke schaal voor het eerst in de geschiedenis - niet op verhalende teksten berustte. Men had dus andere middelen nodig om de inhoud zichtbaar te maken, een inhoud die - eveneens voor het eerst op een dergelijke schaal in de geschiedenis - bovendien voor een betrekkelijk breed en anoniem publiek begrijpelijk en aantrekkelijk moest zijn.

Is voor ons zo'n scène minder onschuldig dan hij op het eerste gezicht lijkt, voor de zeventiende-eeuwse was het ongetwijfeld onmiddellijk duidelijk dat het een voorstelling van een geestige pikanterie betrof, weergegeven binnen bepaalde aanvaardbaar geachte grenzen. Het betreft een visualisering van metaforen die wij eindeloos en in talloze variaties in de populaire literatuur uit die tijd tegenkomen en waarvan wij niet moeten vergeten dat veel daarvan ook in ons taalgebruik bepaald niet onbekend is, zij het dat wij ze dan meestal als platvloers en puberaal beschouwen en wij zeker niet verwachten dergelijke 'geestigheden' in kunstwerken verbeeld te zien.

Dat overigens een groot deel van de genreschilderkunst - en trouwens ook de populaire mythologische en zelfs bijbelse, onderwerpen - over liefde, vrouwelijke schoonheid en verleiding gaat (met een daaraan inherente moraal, maar zonder dat dit ook een moraliserende boodschap impliceert), is misschien niet zo verbazingwekkend wanneer men zich realiseert dat ook uit de populaire literatuur een buitengewone gepreoccupeerdheid met vrouwelijke kuisheid en onkuisheid en met de 'gevaren' van verleiding door vrouwelijke schoonheid (die vooral via de ogen de begeerte heette op te wekken), naar voren komt. Het feit dat moralisten ook de schilderkunst nogal eens als 'gevaarlijke' verleiding van het oog bestempelden, wijst er wellicht op dat hierin een spanning besloten ligt die zulke onderwerpen bij uitstek aantrekkelijk maakte.⁴²

De manier van uitbeelden, alsof het 'net echt' is, vervult bij dit alles dus een zeer essentiële functie. De zeer selectieve keuze van onder-



Gabriel Metsu, *Het geschenk van de jager*. Amsterdam, Rijksmuseum

werpen en motieven en de conventies in verwijzing naar de eigen levingswereld, zullen bepaalde associaties hebben opgeroepen. Door stereotypen die herkenbaar waren voor het publiek waarvoor het schilderij bestemd was, door visualisering van gangbare metaforen, zal het voorgestelde in zulke niet-narratieve schilderijen veelal betekenissen op de toeschouwer hebben overgedragen. Degene die het schilderij kocht en in zijn huis ophing, kon deze vanuit zijn eigen intellectuele, sociale en religieuze achtergrond specificeren.

Omdat, zoals reeds werd aangeduid, deze kunst voornamelijk afgestemd was op een anoniem publiek dat breder en gedifferentieerder was dan ooit te voren, lijkt het mij ook onjuist om te specifieke en gecompliceerde betekenissen in zulke schilderijen te willen zoeken. Zulke interpretaties worden meestal in de hand gewerkt door het te vanzelfsprekend transponeren van betekenissen die bijvoorbeeld uit emblematische teksten worden gehaald; in zulke teksten werd door een literator een spitsvondig-complexe - en meestal moraliserende - betekenis in woorden uitgedrukt. Dit zijn elementen die behoren bij dit genre van literatuur-met-plaatjes dat een geheel andere functie had dan schilderijen die zwijgend de wand sierden. De eruditie, die menig iconoloog op de schilder en zijn publiek heeft geprojecteerd, lijkt dikwijls buitengewoon onwaarschijnlijk; wellicht zeggen zulke geleerde interpretaties vaak meer over de eruditie van de onderzoeker.

Als een spiegel der natuur?

Misschien omschrijft de spiegelmetafoor wel het best de aard van een groot deel van deze kunst. 'Want een volmaakte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt'.⁴³ Met deze al vaak geciteerde zin omschreef Samuel van Hoogstraten het 'oogmerk der Schilderkonst', na eerst gezegd te hebben 'De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen'. Het weergeven van aangename en vermakelijke beelden die - als een spiegelbeeld-bedrieglijk echt lijken, maar die door mensenhand 'vervormd' zijn en gedachten omtrent die gespiegelde natuer weergeven - gedachten, welke de toeschouwer 'als in een spiegel' worden voorgehouden (met alle connotaties van (zelf)kennis, hoogmoed, ijdelheid en vergankelijkheid die met het spiegelmetafoor samenhangen) - lijkt een aardige omschrijving voor een groot deel van de Hollandse schilderkunst uit deze periode.⁴⁴ Dat aan dit beeld een bepaalde moraal ten grond-

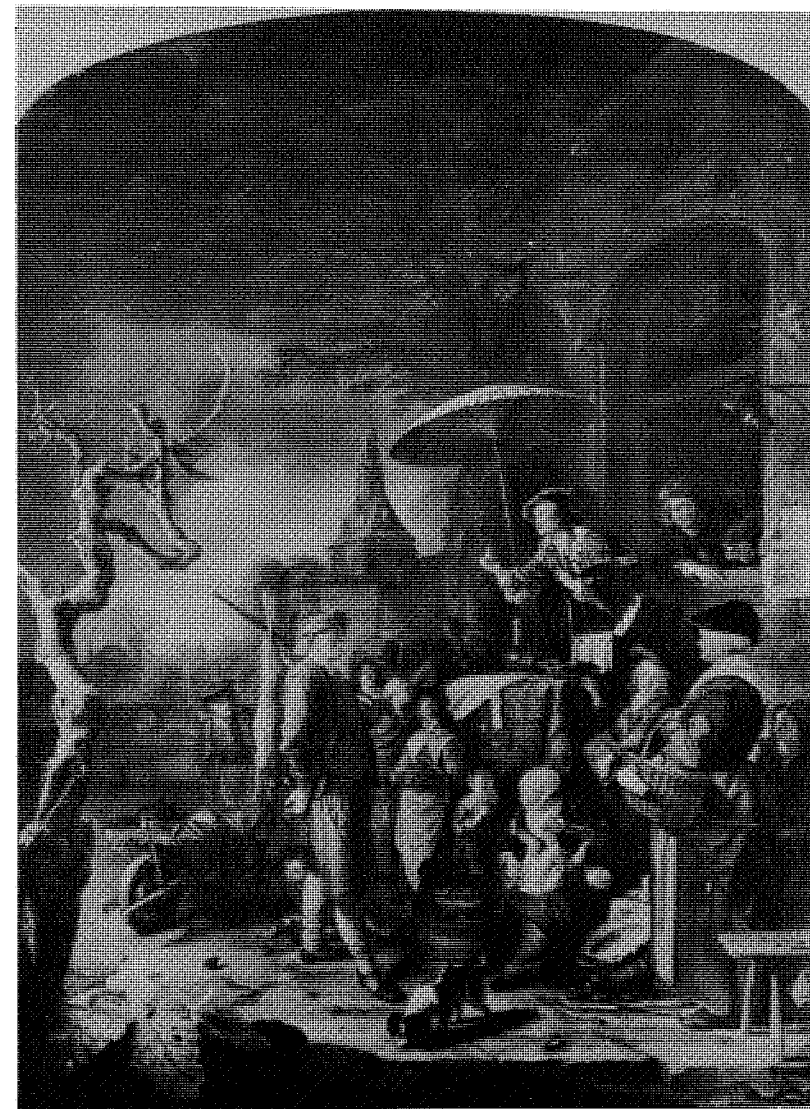
slag ligt is vanzelfsprekend, zonder dat dit een belerende, verwoordbare moralisatie impliceert (waarmee overigens niet wordt uitgesloten dat dit laatste soms wel het geval kan zijn).

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat mijns inziens wel valt uit te sluiten dat betekenissen bij voorkeur verborgen werden weergegeven en dat ik het zeker niet eens ben met de uitspraak dat de zeventiende eeuw eigenlijk niets nieuws biedt 'of het moet zijn de steeds kunstiger verhulling van deze oude gegevens (bedoeld wordt een laat-middeleeuwse symboliek) in de afschildering van het dagelijks leven en een steeds subtielere vertakking van de thematiek'.⁴⁵ In zo'n visie is de scheiding tussen vorm en inhoud compleet en is het uiterlijk slechts een betekenisloos realisme. Het betreft hier juist betekenissen die door het beeld zelf - de zorgvuldig volgens picturale conventies geconstrueerde, maar tevens bedrieglijk 'echte' fictie - werden overgedragen. De schilderijen laten ons het beeld zien dat men van de werkelijkheid wilde geven, en dat door verwijzing naar bekende, op de eigen ervaringswereld geprojecteerde stereotypen - en de daarin vervatte gedachten over de wereld en de maatschappij - voor bepaalde bevolkingsgroepen direct herkenbaar was.

Hoewel het dus geen 'dubbele betekenissen' betreft die 'achter schilderijen zitten', is in die schilderijen wel bijna altijd een zekere dubbelzinnigheid aanwezig. Daarmee bedoel ik dat er een voortdurende - dubbelzinnige - spanning lijkt te bestaan tussen zinnelijk genot (waarbij de reeds genoemde preoccupaties met 'verleiding' door het zien dikwijls een belangrijke rol spelen) en ethische verantwoording; gedachten aan de vergankelijkheid van aardse schoonheid en genot liggen steeds dicht bij de hand.⁴⁶ Dit zijn echter geen zaken die in een 'dubbele betekenis' zijn uit te splitsen (waarbij de 'realistische afspiegeling' één ding is en de diepere betekenis een ander), maar die daarentegen in een onverbreekelijke samenhang verbonden, door het beeld tot uitdrukking worden gebracht.

Gerrit Dou's Kwakzalver

Juist omdat Gerrit Dou's in 1652 vervaardigde *Kwakzalver* bij uitstek als paradepaard van een 'emblematische' interpretatie heeft gediend, zal ik tot slot als voorbeeld een korte beschouwing wijden aan dit schilderij, dat mijns inziens noch een schijnbaar realistisch beeld betreft waar wij wat 'achter' moeten zoeken, noch een exemplarische zedepreek en aanmaning tot deugd en discipline, zoals is verondersteld. Te meer daar dit werk ook iets mededeelt over de schilder en zijn kunst, is het in deze context interessant.



Gerrit Dou, *De Kwakzalver*, gedateerd 1652. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

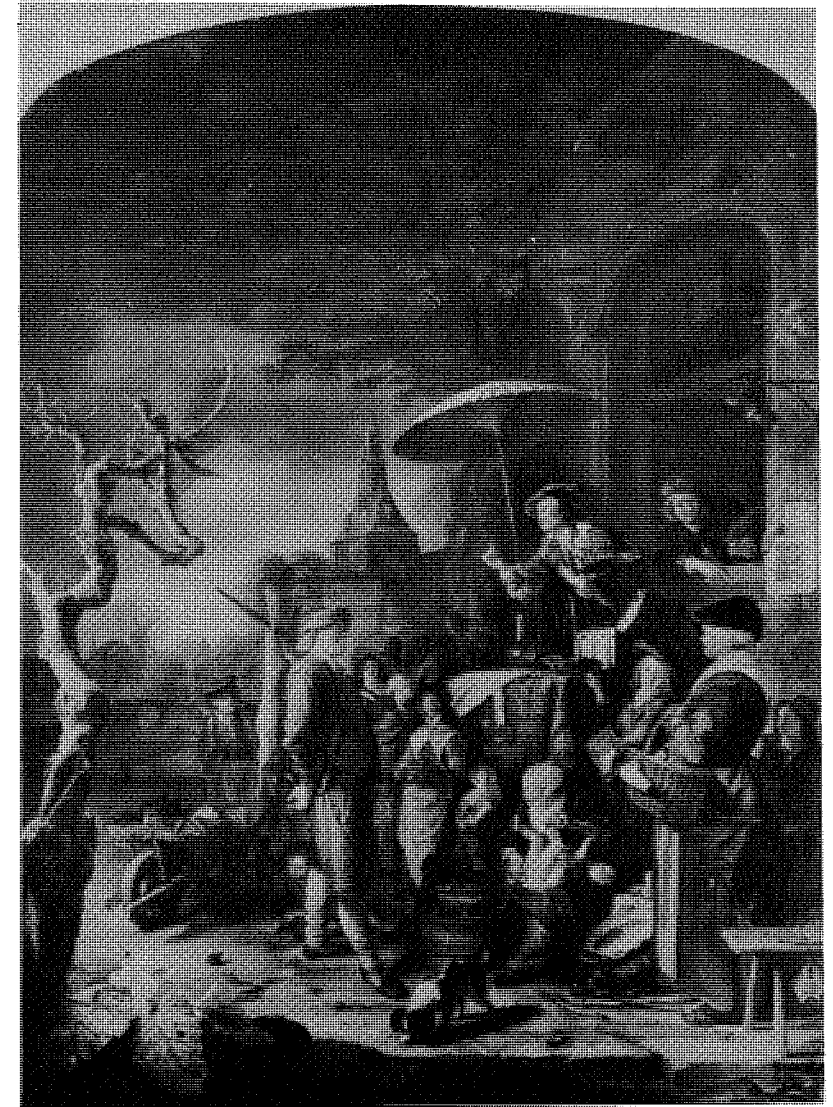
slag ligt is vanzelfsprekend, zonder dat dit een belerende, verwoordbare moralisatie impliceert (waarmee overigens niet wordt uitgesloten dat dit laatste soms wel het geval kan zijn).

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat mijns inziens wel valt uit te sluiten dat betekenissen bij voorkeur verborgen werden weergegeven en dat ik het zeker niet eens ben met de uitspraak dat de zeventiende eeuw eigenlijk niets nieuws biedt 'of het moet zijn de steeds kunstiger verhulling van deze oude gegevens (bedoeld wordt een laat-middeleeuwse symboliek) in de afschildering van het dagelijks leven en een steeds subtielere vertakking van de thematiek'.⁴⁵ In zo'n visie is de scheiding tussen vorm en inhoud compleet en is het uiterlijk slechts een betekenisloos realisme. Het betreft hier juist betekenissen die door het beeld zelf - de zorgvuldig volgens picturale conventies geconstrueerde, maar tevens bedrieglijk 'echte' fictie - werden overgedragen. De schilderijen laten ons het beeld zien dat men van de werkelijkheid wilde geven, en dat door verwijzing naar bekende, op de eigen ervaringswereld geprojecteerde stereotypen - en de daarin vervatte gedachten over de wereld en de maatschappij - voor bepaalde bevolkingsgroepen direct herkenbaar was.

Hoewel het dus geen 'dubbele betekenissen' betreft die 'achter schilderijen zitten', is in die schilderijen wel bijna altijd een zekere dubbelzinnigheid aanwezig. Daarmee bedoel ik dat er een voortdurende - dubbelzinnige - spanning lijkt te bestaan tussen zinnelijk genot (waarbij de reeds genoemde preoccupaties met 'verleiding' door het zien dikwijls een belangrijke rol spelen) en ethische verantwoording; gedachten aan de vergankelijkheid van aardse schoonheid en genot liggen steeds dicht bij de hand.⁴⁶ Dit zijn echter geen zaken die in een 'dubbele betekenis' zijn uit te splitsen (waarbij de 'realistische afspiegeling' één ding is en de diepere betekenis een ander), maar die daarentegen in een onverbreekelijke samenhang verbonden, door het beeld tot uitdrukking worden gebracht.

Gerrit Dou's Kwakzalver

Juist omdat Gerrit Dou's in 1652 vervaardigde *Kwakzalver* bij uitstek als paradepaard van een 'emblematische' interpretatie heeft gediend, zal ik tot slot als voorbeeld een korte beschouwing wijden aan dit schilderij, dat mijns inziens noch een schijnbaar realistisch beeld betreft waar wij wat 'achter' moeten zoeken, noch een exemplarische zedepreek en aanmaning tot deugd en discipline, zoals is verondersteld. Te meer daar dit werk ook iets meedeelt over de schilder en zijn kunst, is het in deze context interessant.



Gerrit Dou, *De Kwakzalver*, gedateerd 1652. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

Het schilderij, dat zich nu in het museum Boymans-Van Beuningen bevindt, toont een kwakzalver die zijn waren aanprijst aan een gevarieerd publiek, terwijl een schilder (als zodanig aan zijn palet herkenbaar), uit het venster leunt. De voorstelling werd door Emmens en De Jongh met veel overtuigingskracht geïnterpreteerd als een complex betoog, vol verborgen betekenissen en als een extreem voorbeeld van de vermomming van een allegorie in een Hollands burgerspanspak, waarin een geleerde en moraliserende verhandeling over de drie levenshoudingen besloten ligt.⁴⁷ Zo kwamen zij tot de conclusie dat het een schilderij betreft waarvan men zich kan afvragen of een 'geleerde opdrachtgever een enigszins monomane rol heeft gespeeld en ook of veel van Dou's tijdgenoten door zijn complete versluiting heen hebben kunnen zien'.

In deze interpretatie werd uitgegaan van emblemen met prentjes waarin motieven te zien zijn die ook op Dou's schilderij voorkomen; de daar gevonden betekenissen werden overgedragen op het schilderij. Het document met de zegel zou ontleend zijn aan een embleem van Roemer Visscher met het motto "Dat cera fidem" (het zegel schenkt vertrouwen); de pannekoekenbakster aan een embleem van Jan van der Veen met het motto: 'Het omgerijmd geklap of reedenloose reeden, / Verderven soet verhaal en alle goede zeeden'; het motief van het afvegen van de billen van een kind aan Johan de Brune's embleem met het motto 'Dit lijf, van ist als stanck en mist?', met in het bijbehorende vers de boodschap dat de aantrekkelijkheid van het sensuele leven bedrieglijk is; het jongetje dat een vogeltje lokt weer aan een embleem van Van der Veen met het motto 'De Gout-zucht is een groote plaegh, / Veel slimmer als een quade maegh'; de dode en de levende boom aan een embleem uit Roemer Visschers *Sinnepoppen*, met het motto 'Keur baert angst' en de wijsheid dat men bij een keuze op zijn hoede moet zijn omdat men dikwijls door gebrek aan kennis en slecht oordeel, juist het verkeerde van twee dingen kiest. Voorts waren Emmens en De Jongh van mening dat de schilder voor het contemplatieve leven staat, de kwakzalver voor de aantrekkingskracht van het sensuele leven welks bedrieglijkheid door de billenvegende moeder benadrukt wordt, en de boer links voor het actieve leven.

Men baseerde de interpretatie dus in de eerste plaats op specifieke betekenissen die door zeventiende-eeuwse literatoren werden geconstrueerd in samenhang met een bijbehorend prentje. Zulke emblematistische teksten hadden echter het doel spitsvondig (en belerend) te zijn. Op een of andere wijze raken zij wel aan datgene wat in het prentje te zien is - zij vullen elkaar als het ware op onverwachte wijze aan - echter zonder dat het beeld de betekenis van de tekst tot uitdrukking brengt; voor het begrijpen van het geheel is de tekst

essentieel. Bij de pannekoekenbakster loopt de gedachtengang omtrent het 'ongerijmd geklap' via het (op het prentje niet zichtbare) ongere beslag; bij de billenvegende vrouw spitst de gedachte zich toe op het feit dat elk lichaam, hoe aantrekkelijk ook, uiteindelijk een bron van vuil is; bij het vogellokkende jongetje wordt de dwaasheid van de goud zoekende alchemist vergeleken met de nutteloosheid om te proberen een vogel te vangen door zout op zijn staart te strooien, en Roemer Visschers wijsheid naar aanleiding van het beeld van de dode en de levende boom is al evenzeer een specifieke gedachtenconstructie die uiteindelijk weinig meer met het beeld te maken heeft.

Wanneer men zulke betekenissen in het schilderij van Dou ziet, dan gaat men er dus van uit dat al deze motieven slechts tekens zijn die verwijzen naar deze tamelijk gecompliceerde gedachtenconstructies die alleen met een vrij precieze literaire kennis geduid konden worden. Naar mijn mening visualiseren de betreffende motieven in het schilderij echter gedachten die voor de toeschouwer nogal voor de hand lagen, en komt de betekenis rechtstreeks voort uit datgene wat er te zien valt; daarbij kunnen emblemen ons er soms op wijzen in welke richting bepaalde associaties - in meer algemene zin - gezocht moeten worden. Van geleerdheden is mijns inziens geen sprake; evenmin zal het voor de toeschouwer nodig zijn geweest de bewuste emblemen te kennen en ook de schilder zal niet zijn uitgegaan van deze emblemen waarin specifieke gedachten werden geformuleerd bij reeds bestaande picturale motieven.

Dat het hier gaat om een - amusante - uitbeelding van domheid en bedrog is echter duidelijk. Alle figuren, kinderen, oude markt vrouwen, een dienstmeisje, een boer en een jager - zij vormen een zorgvuldig gekozen verzameling typen die alle direct geassocieerd zullen zijn met de onnozelen van geest, uitgezonderd de schilder die ons aankijkt. Dou heeft daarbij zorg gedragen voor een grote afwisseling in deze figuren, zodat de toeschouwer veel te zien heeft en zich kan amuseren met de geestige karakterisering van de verschillende typen en met Dou's fabuleuze weergave van dit alles. Dat de drie levenshoudingen zouden zijn weergegeven, wordt al door de uitgesproken onnozel kijkende boer met zijn kruiwagen vol penen en kolen onwaarschijnlijk gemaakt; om hem als personificatie van het actieve leven te zien is wel heel ver gezocht!

De kwakzalver in zijn 'toneelkostuum' is onmiddellijk herkenbaar als een charlatan. Dat het document met een overmatig groot zegel, waarop bovendien een aap zit, daarnaar verwijst, is duidelijk; daar is geen embleem voor nodig. De recht onder de kwakzalver geplaatste kinderbillen met poep en de naar de toeschouwer gekeerde pot met ongaar beslag becommentariëren voor de toeschouwer het karakter

van de praatjes van de kwakzalver. Het jongetje dat een vogeltje lokt, herhaalt het motief van de kwakzalver die de onnozelen verleidt; de jongen die de vrouw rechts besteelt, maakt tevens duidelijk wat diens doel is. Met de dode boom op de voorgrond wordt de onvruchtbaarheid van dit alles aangeduid. Als geheel ziet het schilderij eruit alsof het een spiegel is die de werkelijkheid reflecteert. Het schilderij is ook zelfs glad en glanzend als een spiegel, die 'de dingen die niet en zijn doen schijnen te zijn' en op deze wijze 'ideeën ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven' verbeeldt.

De schilder, voor ingewijden herkenbaar als Dou zelf, richt zich geamuseerd tot de toeschouwer en toont de onnozelheid van eenvoudige lieden die zich door mooie woorden laten bedriegen. Hij richt zich tot een publiek dat daarboven verheven is en zich met deze voorstelling kan amuseren. Het zal echter geen toeval zijn dat Dou de schilder en de kwakzalver nadrukkelijk naast elkaar plaatst. Ook de voorstelling die de schilder ons toont, is immers bedrog: 'Want men meent te sien alderhande dinghen / Doch ist maer verwe, die hy wist te minghen'.⁴⁸ Het is slechts een schilderij dat op 'geoorlofde, vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt', een 'genuchelik en onschadelijk bedrogh'.⁴⁹ Het 'bedrog' waar Dou van leeft, is bestemd voor een sophisticated publiek; met zo'n schilderij verleidt hij hen veel geld neer te tellen om dit adembenemende staal van 'schijn sonder sijn' in bezit te krijgen, terwijl de kwak daarentegen met zijn bedrog onnozelen van geest geld uit de zak klopt. Weliswaar is ook het product van de schilder slechts vergankelijke schijn, maar het is een schone schijn waaraan men veel genoeg kan beleven: 'want aan dinghen, die niet en zijn, zich zo te vergapen, als ofze waren, en daar zoo van geleit te worden dat wy ons zelve, sonder shade, diets maken datze zijn; hoe kan dat tot de verlusting onzer gemoederen niet dienstigh wezen? Zeker, het vervroolikt yemand buite maat, wanneer hy door een valsche gelikenis der dinghen wort bedrogen'.⁵⁰

Dat Dou voor deze - dus zeker wel spitsvondige - voorstelling een kwakzalver als hoofdmotief heeft gekozen als zijn negatieve pendant, zal te maken hebben met het feit dat het thema van de kwakzalver en zijn publiek als toonbeeld van bedrog en domheid, een bekende picturale conventie was. Ook de pannekoekenbakster was, in voorstellingen die de lagere klassen weergeven een vertrouwd motief.

Overigens moeten wij ook hier niet veronderstellen, zoals recentelijk gebeurde, dat Dou dit gezelschap onder zijn atelierraam aan het Galgewater plaatste.⁵¹ Weliswaar zal de Blauwpoort vanuit zijn atelierraam te zien zijn geweest, maar deze heeft zeker niet op de getoonde wijze ten opzichte van zijn atelier gelegen. De poort is hier geschilderd om duidelijk te maken dat de hele scène zich buiten de stadsmuren afspeelt, de plaats waar wij altijd dergelijke kwakzal-

verstonelen gesitueerd zien en waar zulke charlatans ook inderdaad hun praktijken zullen hebben uitgeoefend. Net als in Dou's 'vensterstukken' is het duidelijk dat ook hier het boograam waar Dou uithangt, op fantasie berust. Dat bovendien niet het raam van zijn huis wordt aangeduid, maar dat van een herberg, is te zien aan de wijnkan die uithangt. Hiermee maakt Dou juist duidelijk dat het niet zijn huis is waarvoor zich dit afspeelt, maar een omgeving waarin een dergelijk tafereel past. Uit het palet dat Dou in de hand heeft, moet men tenslotte niet concluderen dat hij buiten in de herberg placht te schilderen (over Dou's bijna hysterische netheid in zijn atelier en over zijn angst voor stof werd door een tijdgenoot uitvoerig geschreven);⁵² het palet fungeert als 'attribuut' om de figuur in het raam voor de toeschouwer duidelijk als schilder te presenteren.

Wat wij te zien krijgen is dus geenszins een vastlegging van 'de werkelijkheid', noch een puzzel van verborgen emblematische betekenissen en een geleerde en zwaarwichtige 'zedelijke boodschap', maar juist een luchtige geestigheid die rechtstreeks wordt uitgedrukt door de visuele fictie die Dou creëerde; in dit geval heeft deze bovendien te maken heeft met de aard van Dou's kunst: zijn alom geprezen virtuositeit in het schilderen van een (zeer kostbaar) 'beeldend bedrog'.

'Realisme' in onze zin des woords? Nee. Een 'schijnrealisme', waarbij het uitgebeelde toch als realistisch kan worden beschouwd? Ook al niet. Wel een artificiële en selectieve 'schijn sonder sijn' die via picturale conventies een houding ten opzichte van aspecten van de omringende wereld visualiseert. Over het publiek waarvoor de verschillende typen schilderijen bestemd waren en over de betekenissen die deze voor de schilder en zijn publiek hadden, daarover hebben wij echter nog veel te leren.

Noten

1. Voor verwijzingen naar de belangrijkste recente literatuur met betrekking tot deze discussie raadplege men de noten 1 tot en met 8 in: E.J. Sluijter, 'Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode', *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 4 (1988) afl. 2, 2-28. Zie ook hieronder noot 5.
2. Zie hierover beknopt (met verdere literatuurverwijzingen) o.a.: J. Bialostocki, 'Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländische Malerei

- der 17. Jhdt.', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984) 423-429 en L. de Vries, *Jan Steen 'de kluchtschilder'* (Groningen 1977) 102-103.
3. E. Fromentin, *Les maîtres d'autrefois* (1876). P. Moisy ed. (Parijs 1972) 134.
 4. J. Rosenberg, S. Slive en E.H. ter Kuile, *Dutch art and architecture: 1600-1800* (Harmondsworth 1966). In W. Martins beroemde en nog steeds waardevolle handboek, *De Hollandse schilderkunst in de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1936) was dit nog een geheel vanzelfsprekend uitgangspunt. Zie over Huizinga's benadering: Bialostocki, 'Einfache Nachahmung der Natur', 427-428 en J. Bruyn, 'Het probleem van het realisme in de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst van Huizinga tot heden', *Theoretische Geschiedenis* 13 (1986) 209-211.
 5. Iconologen houden zich, zeer algemeen geformuleerd, bezig met betekenisinterpretatie van voorstellingen door deze te relateren aan ideeën uit de periode van ontstaan van het kunstwerk. H.J. Raupp definieerde de iconologische methode zoals deze wordt toegepast op de Nederlandse genreschilderkunst als volgt: '...die darauf zielt, in den Bildern verborgene Sinnschichten und literarische Anspielungen zu entziffern und die Aufgabe der Genremalerei in das klassische Bezugfeld des "docere et delectare" einordnet' zie Idem, in: 'Ansätze zur einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983) 401. Het duidelijkst werd deze benadering wat betreft de Hollandse (genre)schilderkunst voor het eerst verwoord in enkele zeer invloedrijke publikaties van E. de Jongh, onder andere in: *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (z.p. 1967); 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw' in: *Rembrandt en zijn tijd* (tentoonstellingscatalogus; Brussel 1971) en *Tot lering en vermaak* (tentoonstellingscatalogus; Amsterdam 1976). Meer recentelijk in zeer toespitste vorm door J. Bruyn, *Geschiedschrijving als parabel* (diesrede Universiteit van Amsterdam 1981). De meest heftige en verstrekkende vorm van kritiek hierop bij Svetlana Alpers, in haar geruchtmakende *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century* (Chicago 1983), zie in het bijzonder haar 'Introduction' en 'Appendix'. Een opmerkelijk beeld van de verschillende standpunten krijgt men uit de kritieken op haar boek, opgesomd in Sluijter, 'Belering en verhulling?', 17.
 6. De Jongh, 'Realisme en schijnrealisme', 143.
 7. Zie in het bijzonder publikaties van J. Bruyn, o.a.: 'Mittelalterliche "doctrina exemplaris" und 'Allegorie als Komponente des sog. Genrebildes' in: H. Bock en Th.W. Gaehtgens ed., *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert* (Berlijn 1987); 'Toward a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape painting' in: P. Sutton ed., *Masters of 17th-century Dutch landscape painting* (tentoonstellingscatalogus; Amsterdam etc. 1987); 'Het probleem van het realisme'; en *Geschiedschrijving als parabel*. Voor Bruyn is het realisme slechts een uiterlijke inkleding van een allegorische beeldspraak die belering en waarschuwing tegen zonde, het bedreigde zieleheil en de verlokkingen van de wereld tot doel heeft.
 8. B. Haak, *Hollandse schilders in de gouden eeuw* (Amsterdam 1984) 70-77.
 9. Het duidelijkst ziet men dit geformuleerd bij o.a. H. Miedema, 'Realism as a comic mode: the peasants', *Simiolus* 9 (1977) 205-219 (een artikel dat polemiseert met een publikatie van Alpers in de voorafgaande jaargang); zie bijvoorbeeld pagina 209, waar hij stelt dat het onmogelijk is iets over de connotaties van Brueghels schilderijen te zeggen omdat teksten daar, anders dan bij prenten met onderschriften, ontbreken. Zie ook noot 45.
 10. Zo kon De Jongh zich bijvoorbeeld afvragen 'waar symboliek ophoudt en "lege" vorm begint', en of in sommige gevallen 'een schilder soms niet meer bedoelde dan hij liet zien'; De Jongh, 'Realisme en schijnrealisme'. Bruyn kan als alternatief van zijn betekenisduiding slechts 'een realistische uitbeelding als zodanig' of een realisme als doel in zichzelf zien.
 11. P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff* (tentoonstellingscatalogus; Amsterdam 1989), zie bijvoorbeeld 36. Aan de vraag waarom bepaalde - steeds terugkerende - onderwerpen en motieven op een bepaalde manier werden *uitgebeeld*, hetgeen vanzelf bepaalde connotaties impliceert, wordt dan voorbijgegaan. Het gelijkstellen van de uitbeelding aan datgene wat is uitgebeeld is overigens een valkuil die reeds in het iconologische systeem van Panofsky ingebouwd zit (zie E. Panofsky, *Studies in iconology* (z.p. 1972) 3-5, 'Introductory').
 12. Zie o.a. L. Nochlin, *Realism* (Harmondsworth 1971) hoofdstuk 1, en P. Demetz, 'Defences of Dutch painting and the theory of realism', *Comparative literature* 15 (1963) 97-115.
 13. W. Bürger (Th. Thoré), *Les musées de la Hollande I* (Parijs 1858) 323.

14. Zie voor een overzicht van Houbraken tot Busken Huet: .D. Carasso, 'De schilderkunst en de natie. Beschouwingen over de beeldvorming van de zeventiende-eeuwse Noordnederlandse schilderkunst, circa. 1675-1875', *Theoretische Geschiedenis* 11 (1984) 381-407.
15. Zie I. Veldman, 'Iets over de historische relevantie van beeldmateriaal', *Geschiedenis buiten de perken* (Leiden 1989) 87 en H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800* (Den Haag 1952) 50-51.
16. Zie voor de zestiende- en zeventiende-eeuwse benadering van de uitbeelding van 'historische' zaken vooral Van de Waal, *Vaderlandsche geschied-uitbeelding*, en beknopt: Veldman, 'Historische relevantie beeldmateriaal'.
17. Bijvoorbeeld H.W. Janson, *The history of art* (New York 1986) 532.
18. Zie over Philips Angels *Lof der schilder-konst* (Leiden 1642), en diens gebruik van zulke begrippen: Sluijter, 'Belering en verhulling?', 6-10. Zie over deze en verwante terminologie ook E.J. Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtiële ende curieuze dingen". Leidse fijnschilders in contemporaine bronnen' in: E.J. Sluijter e.a., *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1670* (tentoonstellingscatalogus; Leiden 1988) 14-55, aldaar 19-23.
19. De Jongh, 'Realisme en schijnrealisme', 151.
20. H. van de Waal, 'De Staalmesters en hun legende', *Oud Holland* 71 (1956) 61-93.
21. Zie in het bijzonder W.S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* (New York 1958) en W. Schupbach, *The paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*. Medical History, Supplement 2 (Londen 1982). Een beknopte uiteenzetting van de meest gangbare interpretatie bij: C. Tümpel, *Rembrandt* (Amsterdam 1986) 81-85. Zie voor een 'uitputtende' studie over de *Nachtwacht*: E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt: The Nightwatch* (Princeton 1982).
22. Betreffende al deze onderwerpen bestaan inmiddels vele interpretaties die dikwijls hun aanvang hebben genomen met de studies van De Jongh, zoals diens fundamentele artikel 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de-eeuwse genrevoorstellingen', *Simiolus* 3 (1968/69) 22-74. De meest uitvoerige bibliografie, en literatuurverwijzingen aangaande deze onderwerpen zijn te vinden in: P. Sutton ed., *Masters of seventeenth-century Dutch genre painting* (tentoonstellingscatalogus; Philadelphia etc. 1984).
23. Zie Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtiële ende curieuze dingen"', 101-102 met verdere literatuurverwijzingen.
24. Zie hierover Sluijter, 'Belering en verhulling?', 8-9.
25. Van Mander schreef over Aertsen dat deze een behendig en listig 'bedrieger' van het oog was, omdat men allerlei dingen meent te zien die echt lijken te zijn en die men zelfs met de handen zou willen grijpen, terwijl het slechts verf is (K. van Mander, *Den Grondt der edel vry schilder-const* in: *Het Schilder-Boeck* (Haarlem 1604) fol.33v (cap. 7, 54/55). Huygens in 1629 over landschapsschilders: 'Men zou zelfs kunnen zeggen, dat aan de werken van die schrandere mannen, wat natuurlijkheid betreft, niets ontbreekt behalve de warmte van de zon en de beweging door het koeltje veroorzaakt' zie A.H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven* (Rotterdam 1971) 73. Zie voor van Leeuwen (1672) over Dou ('...van het leven nauwelijks te onderscheyden') en voor vele van dergelijke uitspraken met betrekking tot de fijnschilders: Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtiële ende curieuze dingen"', 19-25.
26. Drs. I. Groeneweg (Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden) houdt zich intensief met deze problematiek bezig. Recentelijk werd door drs. R. Hoekstra een doctoraalscriptie geschreven over de 'genre-kleding' tussen 1650 en 1675; zij hoopt dit onderwerp uit te werken in een dissertatie.
27. S. Gudlaugsson, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten* (Den Haag 1945).
28. Zie hierover vooral: P. Vandenbroeck, *Beeld van de andere, ver-toog over het zelf. Over wilden, narren, boeren en bedelaars* (tentoonstellingscatalogus; Antwerpen 1987).
29. L.C. van de Pol, 'Beeld en werkelijkheid van de prostitutie in de zeventiende eeuw' in: G. Hekma e.a., *Soete minne en helsche boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland 1300-1850* (Nijmegen 1988) 108-144.
30. Al deze opmerkingen over kleding zijn gebaseerd op mededelingen van I. Groeneweg en de scriptie van R. Hoekstra (zie hierboven noot 26). Zie voor het portret van Margaretha Tulp (Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum): E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* (tentoonstellingscatalogus; Haarlem 1986) 83-86 (daar ook de opmerking over haar kleding als zijnde volgens de laatste mode).
31. Zie voor deze gedachte vooral J. Bruyn, 'Mittelalterliche "doctrina exemplaris"'; vergelijk ook noot 45 hieronder.
32. Wat betreft archivalische bronnen valt bijvoorbeeld nog veel te verwachten van het onderzoek in boedelinventarissen. Wat betreft literatuur: buiten de embleemliteratuur, ligt nog veel terrein braak in vele andere soorten populaire literatuur en lectuur die

- ook door neerlandici en historici nog maar weinig onderzocht zijn.
33. Studies die deze vragen als basis voor interpretatie namen, zijn L. Goedde, *Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art* (University Park en Londen 1989), en over mythologische thematiek: E.J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670* (Leiden 1986).
 34. Geciteerd naar Bruyn, 'Mittelalderliche "doctrina exemplaris"', 84.
 35. Geciteerd naar Bruyn, 'Het probleem van het realisme', 213. In Leiden vindt men bijvoorbeeld diverse inventarissen uit deze periode, waarin tussen de 150 en 250 schilderijen genoemd worden (soms zo'n 40 per kamer); zie bijv. Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtiele ende curieuze dingen"', in de noten op pagina 52-54. Prof. dr. C.W. Fock die talloze zeventiende-eeuwse Leidse inventarissen bijeenbracht, zal hierover binnenkort publiceren in deel V van *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*.
 36. Sluijter, 'Belering en verhulling?', 10-15 en Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, 281-287.
 37. Sluijter, 'Belering en verhulling?', 11.
 38. Zie ook J. Marrows kritiek op het door Panofsky geïntroduceerde begrip 'disguised symbolism': 'Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance', *Simiolus* 16 (1986) 150-169, aldaar 151.
 39. Zie voor afbeeldingen van zestiende- en zeventiende-eeuwse voorstellingen van elementen en zintuigen in de prentkunst o.a.: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (tentoonstellingscatalogus; Brunswijk 1978) 55-59, 68-73 en 78-83.
 40. Zie over dit schilderij uitvoerig: De Jongh, *Portretten van echt en trouw*, 215-217.
 41. Zie voor het blootleggen van zulke metaforen, met vele voorbeelden uit de literatuur en de beeldende kunst: De Jongh, 'Erotica in vogelperspectief'.
 42. Zie hierover, naar aanleiding van mythologische thematiek, Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, 269-281.
 43. S. van Hoogstraten, *Inleiding tot de hooge schoole der schilderkunst* (Rotterdam 1678) 24-25.
 44. Zie ook Bialostocki, 'Einfache Nachahmung der Natur', 429. Zie over de mijns inziens ook letterlijke gefascineerdheid met de spiegel: E.J. Sluijter, "'Een volmaekte schildery is als een spiegel der natuer". Spiegel en spiegelbeeld in de Nederlandse schilderkunst van de 17de eeuw' in: N.J. Brederoo e.a. ed., *Oog in oog met de spiegel* (Amsterdam 1988) 146-163.
 45. J. Bruyn, *Geschiedschrijving als parabel*, 14.
 46. Zie Sluijter, *De 'heydensche fabulen'*, 265-292 en E.J. Sluijter, "'Een stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw'", *Antiek* 23 (1988) 150-161, aldaar 154-160.
 47. Deze interpretatie werd voor het eerst in 1963 door J. Emmens in een lezing uiteengezet (zie ook *Openbaar Kunstbezit* 15 (1971) 4) en overgenomen en uitgewerkt door De Jongh, *Zinne- en minnebeelden*, 72-75 en De Jongh, *Tot lering en vermaak*, 86-89. Verschillende vormen van kritiek hierop werden reeds geleverd door: W.A.P. Smit in de *Nieuwe Taalgids* 6 (1968) 121-22, I. Gaskell in *Oxford Art Journal* 5 (1982) 15-23, en Alpers, *The art of describing*, 116-118.
 48. Van Mander, *Den Grondt*, fol. 33v (cap. 7, 55).
 49. J. de Brune de Jonge, *Alle volgeestige werken* (Harlingen 1665) 317.
 50. Ibidem.
 51. Gaskell, zie noot 47, 18 en C. Brown, *Scenes of everyday life. Dutch genre painting of the seventeenth century* (Londen en Boston 1984) 44.
 52. Zie voor Joachim von Sandrarts relaas hierover: Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtiele ende curieuze dingen"', 28.