

De verwondering over de uitzonderlijke aard, kwantiteit en kwaliteit van de schilderijenproductie in de Hollandse 'Gouden Eeuw' leek gedurende enige decennia verdwenen. Kunsthistorici spanden zich in om deze kunst uit haar – door vooroorlogse generaties juist intens geloosterde – isolement te halen en oude stereotypen te ondergraven. Recente studies, waaronder die over kunst en de markt, drukken ons echter weer met de neus op de uitzonderlijkheid ervan. Aan de hand van één type bron, de stadsbeschrijving, wordt getoond dat verwondering over, en trots op, het bijzondere van de schilderijenproductie ook in de tijd zelf sterk aanwezig was. Tevens wordt aangegeven hoe bepaalde karakteristieke aspecten ervan werden gelegitimeerd. Inzicht in de toenmalige waardering biedt belangrijke perspectieven bij de zo noodzakelijke integratie van het economisch-historisch onderzoek over vraag en aanbod op de kunstmarkt in de bestudering van stijl, thematiek en de communicatie van betekenis.

Eric Jan Sluijter is sinds 1 januari 2002 hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Nieuwere Tijd aan de Universiteit van Amsterdam. Tevens doceert hij aan het Institute of Fine Arts van New York University. Hij publiceerde in het bijzonder over de Nederlandse kunst van de 16de, 17de en 18de eeuw.

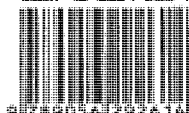
Verwondering over de schilderijenproductie in de Gouden Eeuw

Eric Jan Sluijter



VOSSIUSPERS UvA

ISBN 90 5429 211-7



9 789056 292614



FACULTEIT DER GEESTESWETENSCHAPPEN

Verwondering over de
schilderijenproductie in de Gouden Eeuw

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Colorsan, Voorhout
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

Verwondering over de schilderijenproductie in de Gouden Eeuw

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt
van hoogleraar in de Kunstgeschiedenis van de Nieuwere Tijd
aan de Universiteit van Amsterdam
op vrijdag 25 oktober 2002

door

Eric Jan Sluijter

ISBN 90 5629 261 7
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2003

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, 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 uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j^o het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

VOSSIUSPERS UVA

*Mijnheer de Rector Magnificus, mijnheer de voorzitter van het College van Bestuur,
zeer geachte toehoorders,*

Aan het begin van de vorige eeuw werden in hetzelfde jaar – in 1907 – de eerste twee Nederlandse hoogleraren in de Kunstgeschiedenis benoemd: Willem Vogelsang in Utrecht en Wilhelm Martin in Leiden.¹ Groter verschil dan tussen deze twee toen nog zeer jonge geleerden was nauwelijks denkbaar en hun oraties, die eveneens in dat jaar werden uitgesproken, getuigen daarvan.² Vogelsang was vrijwel uitsluitend geïnteresseerd in de autonome artistieke ontwikkeling van de kunst, in het ‘kennen en innerlijk beschrijven van het visuele beeld’ door vormanalyse.³ In zijn oratie sprak hij dan ook wat neerbuigend over kunsthistorici die zich slechts bezighouden met het beschrijven, vergelijken, en categoriseren, en met het verzamelen van historische gegevens over de kunstenaar, diens werk en diens omgeving.⁴ Martin daarentegen was naar voren geschoven door juist dat type kunsthistorici: degenen die zich intensief met enerzijds kennerschap en anderzijds bronnenonderzoek hadden beziggehouden. Hij werd blijkens de voordracht van de Leidse curatoren gezien als vertegenwoordiger van een onder Abraham Bredius en Cornelius Hofstede de Groot ontwikkelde ‘nationale Nederlandsche Kunstwetenschap’.⁵ De richting van Vogelsang, geënt op het denken van Aloys Riegl en Heinrich Wölfflin, zou in de jaren twintig en dertig geheel de overhand krijgen en ook Martin zou er door worden meegesleept. Leest men nu hun beider oraties dan is de briljante rede van Vogelsang voor ons voornamelijk om historiografische redenen nog interessant. De oratie van Martin daarentegen, evenals zijn zes jaar eerder verschenen dissertatie, bieden nog steeds – of misschien vooral: opnieuw – aanknopingspunten voor recente kunsthistorische vragen.⁶

Gevormd als ik was door de kunstgeschiedenisbeoefening uit de jaren zeventig, de tijd dat Martin voornamelijk werd gezien als de auteur van een weliswaar monumentaal, maar zwaar verouderd stijlhistorisch en nationalistisch gekleurd over-

zichtswerk van de Hollandse kunst,⁷ de tijd ook dat men het erover eens was dat de benadering van zeventiende-eeuwse kunst uit de late negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw als volledig achterhaald moest worden beschouwd en ons zelfs voornamelijk verkeerde dingen leerde,⁸ bleek het een openbaring toen ik, in 1987 werkend aan de Leidse fijnschilders, Martins dissertatie over Gerard Dou grondig bestudeerde.⁹ Zijn informatie over en inzichten in het functioneren van de kunstenaar in zijn maatschappelijke omgeving, waarbij een vooraanstaande plaats werd gegeven aan opleiding, atelierpraktijken, de relatie tot de afnemers van schilderijen, het verzamelen, het functioneren van de kunstmarkt en aspecten van de eigentijdse waardering, bleken geenszins verouderd. Zoals Marten Jan Bok in een essay uit 1992 betoogde, vormt Martins werk uit deze periode in feite een belangrijk fundament voor veel onderzoek uit de laatste decennia, onderzoek dat de bestudering van de Nederlandse kunst in nieuwe richtingen heeft gestuwd.¹⁰

Martins streven om de kunstproductie te begrijpen door de ongelooflijke hoeveelheid archiefmateriaal die Bredius en anderen hadden aangedragen te integreren in de vele nieuwe verworvenheden van de kunstgeschiedenis uit die tijd, is voor mij nog steeds inspirerend. Dat is temeer het geval omdat het de laatste jaren ook mijn doel is geworden om onderzoek te doen en te stimuleren waarin de nieuwe kennis over de relaties tussen kunstenaar, kunstmarkt en afnemers – die wij vooral aan enkele economen en historici uit de sociaal-economische richting te danken hebben – wordt ingebed in de omvangrijke bagage die wij sinds de late jaren zestig hebben vergaard op iconologisch en kunsttheoretisch gebied, en met gebruikmaking van waardevolle inzichten die vanuit andere hoeken de kunstgeschiedenis hebben verrijkt: van het onderzoek naar schildertechniek tot denkbeelden die vanuit de semiotiek en historische antropologie zijn doorgedrongen.

Dat Martin de kunsthistorische leermeester was van mijn eerste leermeester – Henri van de Waal, degene die direct na de oorlog met grote overtuiging de iconologie in de Nederlandse kunstgeschiedenis introduceerde en die voor mijn werk een zeer belangrijke inspiratiebron is geweest¹¹ – geeft mij eens te meer het gevoel dat in het verenigen van deze lijnen een taak voor mij is weggelegd.

Net als zijn dissertatie, bleek ook Martins oratie, die ik pas kort geleden voor het eerst las, stimulerende lectuur. De oratie gaat over de vraag naar de waardering van de zeventiende-eeuwse schilderkunst, dat wil zeggen, de mate en aard van de waar-

dering van de zeventiende-eeuwse tijdgenoot. Niet toevallig gaat mijn betoog vandaag voor een groot deel over dezelfde problematiek.

In zijn rede brengt Martin in het voorbijgaan enkele verrassende inzichten te berde over de morele inhoud van menig genrestuk of stilleven en over de belangrijke rol van historische, mythologische en pastorale onderwerpen, inzichten waarvan dikwijls is gesteld dat zij pas veel later doordrongen.¹² De oratie was echter vooral een verrassing omdat Martin daarin vragen stelt over de eigentijdse waardering die ook mij de laatste tijd hebben beziggehouden en hij dat doet met gebruikmaking van vrijwel dezelfde bronnen – archiefdocumenten (in het bijzonder boedelinventarissen), stadsbeschrijvingen, reisbeschrijvingen, gedichten bij schilderijen, de autobiografie van Huygens, schilderijen van interieurs, enzovoorts.¹³ Vanuit diverse bronnen laat Martin de grote liefde van zeventiende-eeuwse burgers voor de eigentijdse schilderkunst naar voren komen. Hij keerde zich daarmee tegen de in zijn tijd algemeen gangbare mening dat de zeventiende-eeuwse schilders miskend werden door hun tijdgenoten.

Allerlei vormen van zeventiende-eeuwse waardering langslowend, van de behoefte aan onderwerpen om over na te denken tot de fascinatie met het ‘net echte’, vond hij in de bronnen uiteindelijk toch niet wat hij zocht: namelijk blijken van waardering van de kunst om haar ‘innerlijke artistieke waarden’ die via ‘een zuiver picturaal zien’ werden gevoeld.¹⁴ Daarmee bedoelde hij de schoonheidsbeleving waarmee hij zelf (en zijn hoogopgeleide tijdgenoten) de schilderkunst waardeerden. Die moest volgens hem toch de ware reden zijn geweest van de grote liefde voor al die landschappen, stillevenen en genrestukken. *Zijn* vorm van waardering was voor hem de enige manier om de werkelijke betekenis van schilderijen te begrijpen, en die moest in de zeventiende eeuw toch ook hebben bestaan. Maar *wij* kunnen allang niet meer navoelen wat voor Martin ‘het innerlijk gehalte van het waarachtige kunstwerk’ was.¹⁵ Voor hem waren dat vormprincipes die onder meer waren verbonden met ‘ethische en zedelijke waarden’ die ontsproten aan ‘onze volkskracht’, zoals hij dat later uitdrukte.¹⁶ Wij zijn ons maar al te zeer bewust hoe cultuur- en tijdgebonden elke vorm van waardering is, waardoor wij *onze* vormen van waardering niet meer, zoals Martin dat deed, als vanzelfsprekend tot norm verheffen. Met het bewustzijn dat onze hedendaagse preoccupaties bij het benaderen van kunstwerken uit het verleden bepalend zijn – en onze huidige belangstelling voor de plaats van de kunst in het economische handelen, of voor de functie van kunst in de constructie van identiteit maken dat maar al te duidelijk – zullen wij echter blijven

proberen om, dikwijls via dezelfde beelden, dezelfde bronnen, en dezelfde teksten, en geholpen of dwarsgezeten door inzichten die zich gedurende een eeuw hebben geaccumuleerd, te achterhalen wat de redenen waren voor het vervaardigen, bekijken en bezitten van die ongelooflijke veelheid en verscheidenheid aan schilderijen. Martins startpunt kan daarbij nog steeds het onze zijn: de verwondering dat er 'geen land ter wereld ooit geweest [is] waar de behoefte om het huis te versieren met schilderkunst van eigen bodem zóó groot was en waar zóó sterk aan die behoefte werd en kon worden voldaan' en dat 'nooit en nergens op een zóó klein gebied zóóvele en zóó groote kunstenaars [hebben] gewerkt als toen in Holland'.¹⁷

Die verwondering over het bijzondere van de zeventiende-eeuwse schilderkunstproductie in de Noordelijke Nederlanden is een tijd lang verflauwd, of liever, weggedrukt. Niet dat de zeventiende-eeuwse kunst minder werd bestudeerd, maar het eigene en uitzonderlijke ervan werden zo min mogelijk benadrukt. Nadat het stijl-analytisch onderzoek tussen 1910 en 1940 geheel de overhand had gekregen en het bronnenonderzoek voor vele decennia zo goed als stil was komen te liggen, kwam na de oorlog een reactie van kunsthistorici die zich meer op het *wat* dan op het *hoe* van kunstwerken richtten.¹⁸ Van de Waal zette zich in zijn oratie van 1946 krachtig af tegen de voorgaande generatie en benadrukte, met een door Warburg geïnspireerde benadering, het belang van de bestudering van de functie en de historische betekenis van kunstwerken, vooral via het onderzoek naar beeldtradities binnen bepaalde groepen werken – een benadering die ik zelf, veel later, op mijn manier heb uitgewerkt.¹⁹ Aanvankelijk vonden Van de Waals belangrijke studies weinig weerklank. De iconologische bestudering van de Nederlandse kunst kwam pas écht op stoom in Utrecht in de jaren zestig, met een meer door Panofsky geïnspireerde methodiek. In het bijzonder de studies van Eddy de Jongh hadden vanaf die jaren terecht groot succes. Door nu ook genrestukken, landschappen en stilleven te verbinden met uit de literatuur te herleiden thematiek – via de emblematiek, prentonderschriften of andere literaire bronnen – werd het mogelijk om een soort kunst die, als een anomalie, geheel buiten de humanistische tekstgerichte traditie leek te vallen – de traditie die centraal stond in de Panofskiaanse iconologie – alsnog binnen dat kader te bestuderen.²⁰ Daarmee werd tegelijkertijd de Hollandse kunst uit zijn – door voorgaande generaties zo intens gekoesterde – isolement gehaald en beschouwd binnen de grotere continentale verbanden waarin de betekenis van de

zeventiende-eeuwse kunst van West-Europa geworteld is, om Müller Hofstede te parafraseren.²¹

Tezelfdertijd werden ook alle meer internationaal georiënteerde stromingen in de schilderkunst, waarvoor de belangstelling lange tijd minimaal was geweest omdat zij niet pasten in het beeld van het typisch Hollandse, gerehabiliteerd: bijvoorbeeld de Italianiserende landschapsschilderkunst en de historieschilderkunst, van maniëristisch en caravaggistisch tot classicistisch; velen van u zullen bij deze categorieën direct aan Albert Blankert denken.²² En aan die rehabilitatie heb ik zelf ook mijn steentje kunnen bijdragen.²³ Het beeld van de Nederlandse kunst werd minder geïsoleerd en voortdurend breder en gevarieerder. Juist de grote verscheidenheid van de kunstproductie in de Noordelijke Nederlanden en de rijkdom aan relaties met de kunst uit Italië, Frankrijk of de Zuidelijke Nederlanden (waartegen deze voorheen altijd werd afgezet), kreeg de afgelopen decennia steeds meer reliëf.

Nu kan men vanuit het plaatsen van de Noord-Nederlandse kunst in Europees perspectief des te beter de eigenheid en bijzonderheid ervan onderscheiden, maar dát werd lange tijd angstvallig vermeden – behalve door enkele buitenlanders, maar die hebben dat dan ook moeten bezuren.²⁴ Alles wat tot de gangbare stereotypen over de Nederlandse kunst behoorde, moest worden opgeruimd. Omdat geen andere cultuuruiting zozeer had bijgedragen aan de beeldvorming van het typisch Hollandse, en de clichés over de Hollandse kunst in de late negentiende en eerste helft twintigste eeuw werden verbonden met volksaard en nationale identiteit (en van daaruit was de verbinding met een *Blut und Boden*-ideologie gauw gelegd),²⁵ trad er een zekere taboeïsering op, zoals Ernst van de Wetering betoogde in een prachtige lezing waarin hij zich op zeer persoonlijke wijze tegen die taboeïsering keerde.²⁶ Veel stereotypen, die sinds de negentiende eeuw waren gecanoniseerd als deel van het eigen nationaal besef, blijken immers geen negentiende-eeuwse bedenkzels, maar vinden we al in het zeventiende-eeuwse denken over eigen en vreemd.²⁷ Zij vertellen ons wel degelijk iets over de manier waarop men in die tijd naar deze kunst keek. Getrouwe observatie van de omringende wereld, een veelheid aan 'gewone' zaken, een grote technische perfectie maar weinig intellectuele inhoud, zijn karakterisering die in de tijd zelf zowel in negatieve als in positieve zin in stelling werden gebracht. Zoals Jochen Becker diverse malen betoogde, konden deze ook als lof worden gepresenteerd in een tijd dat men de eigenheid van cultuur en taal probeerde af te grenzen en waarbij bijvoorbeeld Hollandse eenvoud en soberheid graag als deugd werden gepropageerd.²⁸ Zulke typeringen moeten, juist omdat het

clichés werden, een belangrijke plaats hebben ingenomen in het bewustzijn van schilders en hun publiek. Die grote technische gaven, de bijzondere capaciteiten in het nabootsen van het geziene en het gebrek aan intellectuele inventie konden, zoals Frans Grijzenhout beschreef, zelfs worden verbonden met de toen populaire klimaat- en temperamententheorie; een verband dat onder andere door Samuel van Hoogstraten werd gelegd.²⁹

Maar wij keren terug naar de twintigste eeuw. In samenhang met de in de jaren zeventig en tachtig overheersende kunsthistorische belangstelling voor de betekenis van de uitgebeelde onderwerpen en motieven werd, in groot contrast met voorgaande generaties, benadrukt dat ook de belangstelling van de zeventiende-eeuwer allereerst de verwoordbare inhoud, het *wat* en niet het *hoe*, betrof. Daarbij werd bijvoorbeeld de nadruk gelegd op allegorische betekenissen, meestal bestaande uit een waarschuwende boodschap over vergankelijkheid en zonde en aanmaningen tot deugd en discipline, die zich vanuit de late Middeleeuwen vrijwel ongehinderd voortzetten in de schijnbaar louter realistische taferelen van de zeventiende eeuw, zoals Joos Bruyn in zijn oratie, in 1961, betoogde.³⁰ Het na 1600 om zich heen grijpende realisme werd daarbij gezien als een 'blijkbaar in Holland aanvaarde wetmatigheid', een betekenisloos stijlfenomeen dat schilders en publiek kennelijk aantrekkelijk vonden en slechts als uiterlijke verpakking fungeerde.³¹

Tevens werd dikwijls benadrukt dat de negentiende- en twintigste-eeuwse pre-occupatie met de specialismen waarin gewone onderwerpen uit de omringende wereld werden weergegeven, de categorieën die vanouds als vernieuwend en typisch Hollands waren gewaardeerd, meer met ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis hadden te maken dan met wat men in de tijd zelf belangrijk vond.³² Dat de zo lang veronachtzaamde historieschilders toen het hoogst zouden zijn gewaardeerd, het best betaald en het meest besproken, vormde onlangs nog de kern van de publiciteit rond de spectaculaire tentoonstelling over het Hollands classicisme.³³ Daarnaast werd betoogd dat het schilderen 'een ambacht als een ander' was en geenszins een bijzondere status had,³⁴ terwijl onze huidige nadruk op de schilderkunst ten koste van andere kunsten, zoals de edelsmeedkunst en de tapijtweverij (waarmee veel kostbaarder objecten werden gemaakt), als een moderne vertekening moet worden gezien die zich sinds de negentiende eeuw heeft gevormd. Door deze inzichten – die ik voor de korthed en duidelijkheid ongenueanceerd heb weergegeven – zijn misvattingen gecorrigeerd en mythes doorgeprikt; maar, zoals meestal gebeurt

wanneer men zich krachtig afzet tegen voorgaande denkbeelden, er zijn nieuwe vertekeningen ontstaan.

De laatste jaren zijn veel inzichten ontwikkeld of nog in ontwikkeling, die diverse van de hiervoor genoemde opvattingen bijstellen en soms zelfs ondergraven,³⁵ inzichten betreffende de complexe relaties tussen vorm, inhoud en functie bij bepaalde thematiek,³⁶ inzichten in de wisselwerking tussen kunstenaar en kunstliefhebber en toenmalige manieren van kijken naar schilderijen (mede door nauwkeurige bestudering van zeventiende-eeuwse terminologie en schildertechniek),³⁷ inzichten in het belang van de soms fanatieke 'naar het leven'-ideologie en in de mogelijke ethisch-religieuze implicaties daarvan,³⁸ inzichten over de plaats van humor,³⁹ inzichten in het toenmalig denken over eigen en vreemd en in de rol van uitbeeldingen bij de vorming van zelfbeeld en identiteit.⁴⁰ Daarbij denk ik bijvoorbeeld aan belangrijke bijdragen van Boudewijn Bakker, Jochen Becker, Jan Bedaux, Celeste Brusati, Perry Chapman, Lawrence Goedde, Elizabeth Honig, Alison Kettering, Elmer Kolfin, Huigen Leeftang, Paul Taylor, Lyckle de Vries, Mariët Westermann en Ernst van de Wetering, om slechts enkele namen te noemen van zeer verschillende geaarde auteurs wier publicaties mij na aan het hart liggen.

En tenslotte zijn daar natuurlijk de sociaal- en vooral economisch-historische studies over de relatie tussen kunstenaar en kunstmarkt, op welk terrein allereerst John Michael Montias, en vervolgens Marten Jan Bok, Neil de Marchi en Hans van Miegroet zoveel belangrijk en stimulerend werk hebben verricht.⁴¹ Door deze studies, recentelijk aangevuld met de dissertatie van Marion Boers-Goosens,⁴² en de studies rondom het inventarisonderzoek van wederom John Michael Montias, Willemijn Fock, Pieter Biesboer, John Loughman en Jaap van der Veen,⁴³ zal onze blik op de zeventiende-eeuwse schilderkunst nooit meer dezelfde zijn als voorheen.⁴⁴ Juist door dit onderzoek is het uitzonderlijke van de kunstproductie met hernieuwde kracht naar voren gekomen, zoals ook Christopher Brown een paar weken geleden benadrukte in zijn openbare lezing *The Dutchness of Dutch Art*. En zo zijn we weer terug bij Martins vragen – en tevens bij het soort bronnen dat ook hij gebruikte – over het waarom en hoe van die bijzondere en uitzonderlijke ontwikkelingen in aard, kwantiteit en kwaliteit die plaatsgrepen in de schilderkunst van de grote steden van de Noordelijke Nederlanden.

Ik zie het als een belangrijke taak voor de nabije toekomst – ik wees er al even op – de grote hoeveelheid kennis die voortgekomen is en voortkomt uit het onderzoek naar vraag en aanbod op de kunstmarkt en de rol daarin van producent en con-

sument te integreren in de nieuwe kunsthistorische inzichten die ik hierboven aanstipte.⁴⁵ Met een studie over Jan van Goyen en met een studie over de plotselinge groei van de schilderijenproductie tussen 1610 en 1620 en de rol van de Zuid-Nederlandse immigranten daarin, heb ik geprobeerd enkele aanzetten te geven die soms nog zeer hypothetisch zijn.⁴⁶ Vooral de Amsterdamse situatie in de vroege zeventiende eeuw (het meest spectaculair en het minst onderzocht) moet nader worden bestudeerd door jonge onderzoekers. Daarbij kan gebruik worden gemaakt van de bijzondere expertise van Marten Jan Bok, want ik heb het geluk dat hij mijn naaste collega is geworden. En voor zulk onderzoek is geen beter platform denkbaar dan het Amsterdams Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw.

De verwondering over het bijzondere en eigene komt dus weer geheel terug; die verwondering was ook in de tijd zelf onmiskenbaar aanwezig en biedt ons boeiende perspectieven. Als men zelf zich niet had gerealiseerd dat er iets uitzonderlijks aan de hand was met de *schilderkunst* in de Nederlanden, dan werd men daar wel op gewezen door buitenlanders.

Ludovico Guicciardini constateerde al in 1567 in zijn uitvoerige passage over schilderkunst in de Lage Landen (met een sterke nadruk op Antwerpen) dat er méér schilders werkten en van een grotere verscheidenheid dan in vele andere landen tezamen.⁴⁷ Dit werd in de zeventiende eeuw een gemeenplaats bij buitenlandse reizigers die de *Hollandse* steden bezochten en die in verschillende toonaarden hun verbijstering uitten over het grote aantal schilders en de enorme hoeveelheden schilderijen waarmee Hollandse burgers zich omringden. Zij spraken onder andere over 'l'excessive curiosité pour les peintures ... ils les estiment plus que les pierres et les bijoux',⁴⁸ '... as for the art off Painting and the affection off the people to Pictures none other goe beeyond them ... all in general striving to adorne their houses ... with costly peeces... Such is the generall Notion, enclination and delight that these Countrie Natives have for paintings',⁴⁹ '... point qu'il se trouve tant de bons Peintre ailleurs qu'icy: aussi les maisons sont elles remplies de tres beaux tableaux',⁵⁰ 'their houses are full of them',⁵¹ 'grand nombres de tableaux couvrent leurs murailles',⁵² 'the Dutch in the midst of their Boggs and ill air, have their houses full of pictures, from the highest to the lowest'.⁵³ Het behoorde in de zeventiende eeuw tot de clichés over dat eigenaardige volkje, wier schilderijen, zoals Sir Joshua Reynolds een eeuw later schreef, 'exhibit all the minute particularities of a nation differing in several respects from the rest of mankind'.⁵⁴

Die reputatie wordt gespiegeld in het beeld dat de Hollandse stedeling zelf hierover had. Trots op de eigen schilderkunst en het bewustzijn dat die schilderkunst een van de bijzondere prestaties van deze contreien vormt, uitten zich op diverse fronten. En in plaats van te klagen over wat er in die tijd allemaal níet werd opgeschreven over kunst en kunstenaars, zouden we ons moeten verbazen over wat er wél geschreven werd en hoezeer daarin het besef over het uitzonderlijke van die schilderkunstproductie naar voren komt. Ik wil daar kort op ingaan en beperk mij tot het fenomeen van de stadsbeschrijvingen, boeken waarin de loftrumpet wordt gestoken over het roemrucht verleden, de recente geschiedenis, omgeving, gebouwen, instellingen, bestaansmiddelen, en beroemde stadgenoten; prestigieuze werken die de voortreffelijkheid van de stad, een enkele maal van het gewest, uitbazuinen.⁵⁵

Het begint al bij Hadrianus Junius die tussen 1565 en 1570 aan zijn belangrijke geschiedenis van het gewest Holland werkte en daarin als *Hollandica ingenia*, naast de geleerden, uitvoerig spreekt over de beroemde beoefenaren van de nobele schilderkunst die in Batavia bloeien en over wie hij niet mag en kan zwijgen, zo schrijft hij. In de zeventiende eeuw, als de stadsbeschrijvingen tot ontplooiing komen, wordt daarin, dikwijls veel plaats ingeruimd voor de schilders.⁵⁶ Vooral in stadsbeschrijvingen van Leiden en Haarlem, iets later ook Delft, lijkt men tegen elkaar op de bieden met beroemde schilders.⁵⁷ Meestal komen zij na de geleerden – maar zij krijgen heel wat meer bladzijden – en als er nog andere beroepsgroepen aan de orde komen, wat meestal niet het geval is, worden deze bij lange na niet zo uitvoerig behandeld. Jan Orlers' inleiding is karakteristiek: hij stelt dat Leiden vele en uiteenlopende kunstenaars heeft voortgebracht, 'insonderheyt ... vele vermaerde ende treffelicke Schilders, wiens waerdicheydt ende verdienden lof, genoegsaem met hare overschoone ende onwaerdeerlicke Schilderien, soo binnen als buyten der Stede wesende, bewesen kan werden; daer mede sy verdient hebben ende waerdich zijn, omme in alle Loff ende Tijdt-Boecken opgeschreven ende gheregistreert te worden'.⁵⁸ De schilders dragen kennelijk in hoge mate bij aan de roem van de stad en vormen een onderdeel van het trotse zelfbeeld dat in deze werken wordt gepresenteerd.⁵⁹

De uitvoerigheid van de informatie is dikwijls verbluffend. De gedetailleerde gegevens die Orlers in 1641 geeft, zetten wij meestal zonder er verder bij na te denken in biografietjes, en als een datum niet precies blijkt te kloppen, zeuren we over onbetrouwbaarheid. Maar ik denk dat we ons eerder erover moeten verbazen dat

Orlers het van belang vond om maar liefst zes meesters te noemen bij wie Jan van Goyen zijn opleiding volgde, of dat hij de exacte datum vermeldt, 14 februari 1628, waarop Gerrit Dou bij Rembrandt in de leer kwam, om twee opvallende voorbeelden te noemen.⁶⁰ Is Orlers duidelijk selectief in de schilders die hij opneemt en over wie hij nauwkeurige informatie geeft, Samuel Ampzing en Theodoor Schrevelius verbazen ons weer vanwege de hoeveelheid schilders die zij weten te noemen. Bij Ampzing volgen na de overleden schilders bijvoorbeeld niet minder dan 32 op dat moment levende Haarlemse schilders over wie hij iets meent te moeten zeggen – we zijn dan in 1628.⁶¹ Ook die gegevens nemen wij over en verwijten hem dat hij verder weinig informatie over hen geeft. Maar stelt u zich eens voor dat u op dit moment ruim dertig levende Haarlemse schilders zou moeten bedenken die de moeite waard zijn om in een prestigieuze context vermeld te worden! Zelfs de directeur van de plaatselijke kunsttuitleen zou daar waarschijnlijk de grootste moeite mee hebben, hoewel de stad nu vier keer zoveel inwoners telt – nog afgezien van het feit dat niemand op het idee zou komen om een *tableau de la troupe* van plaatselijke, eigentijdse schilders te verwerken in een boek dat duidelijk moet maken wat een fantastische stad Haarlem is. Trots op de eigen, locale schilderkunst en het bewustzijn dat er iets bijzonders aan de hand was, moeten toen dus stevig geworteld zijn geraakt in het zelfbeeld van de stedelijke elite. Uit het feit dat 375 jaar later vrijwel al die ruim dertig toen levende Haarlemse schilders nog bekend zijn, hun werken over de hele westerse wereld in musea en particuliere collecties gekoesterd worden en in kunsthandels en op veilingen hoge prijzen opbrengen, mogen we concluderen dat die trots niet geheel onterecht was.

Een schilder kon dus heel beroemd worden; groter publieke roem dan een uitvoerige vermelding in zo'n stadsbeschrijving kon men in die tijd nauwelijks krijgen. Het is dan ook treffend dat Constantijn Huygens, connaisseur uit de top van de burger-elite, voorafgaand aan zijn relaas over schilders van zijn tijd, trots zegt te zijn dat hij vele van deze beroemdheden tot zijn vrienden mag rekenen.⁶² Mede doordat men een beroemdheid kon worden, moet in de eerste helft van de zeventiende eeuw het schilderen een vak zijn geworden – en ook Van Manders monumentale boek met biografieën van Nederlandse schilders zal daaraan hebben bijgedragen – dat aantrekkelijk was voor jongelui en ouders met ambitie. Het al of niet hebben van talent was een risicofactor, maar de vastgelegde voorbeelden van vergaarde roem zal de aantrekkingskracht voor talentvollen en eierzuchtigen hebben vergroot, wat ongetwijfeld bijdroeg aan de algehele verhoging van het kwaliteitsniveau.

Als we nagaan wie er in de stadsbeschrijvingen worden besproken en wie dus als de beroemde zonen (een héél enkele maal ook dochters) direct werden gecanoniseerd, dan blijkt dat aan de beoefenaren van de nieuwe specialismen niet minder aandacht werd besteed dan aan historieschilders. Daarbij valt op dat juist in die gevallen dikwijls tegelijkertijd wordt gesproken over de grote waardering van kunstliefhebbers, het geld dat deze er voor overhebben en de roem die ermee wordt vergaard, terwijl tevens vergelijkingen met kunst uit de Oudheid worden getrokken. Hadrianus Junius doet dit al als hij het werk van de portretschilder Antonie Mor vergelijkt met het bedrieglijk illusionisme van Parrhasius; en bij Pieter Aertsen verwijst hij naar Piraeicus. Net als deze legde Aertsen zich welbewust toe op het schilderen van banale zaken en heeft daarmee volgens ieders oordeel de hoogste roem bereikt, zo zegt Junius. Hij vervolgt dat Aertsen op oogstrelende wijze de lichaamsvormen en kleding van boerenmeiden, groenten, geslachte kippen, eenden, kabeljauw en andere vissen en alles wat er in een keuken thuis hoort weergeeft, zodat zijn schilderijen de nauwelijks te verzadigen ogen door een oneindige verscheidenheid het grootste genot verschaffen; hij voegt eraan toe dat ze voor een hoge prijs worden verkocht.⁶³ Een groot vertoon van kunnen in bedrieglijke nabootsing van de natuur, een veelheid aan zichtbare dingen, het behagen van de ogen, het verkrijgen van roem door het oordeel van kenners die er veel geld voor over hebben, en vergelijking met schilders uit de Oudheid – het zijn zaken die dikwijls terugkeren wanneer over specialisten wordt gesproken.

In de zeventiende-eeuwse stadsbeschrijvingen die verschenen toen de grote variëteit aan specialisaties werkelijk goed op gang was gekomen, blijkt het aantal regels dat aan de levende schilders wordt gewijd vooral af te hangen van het aanzien dat zij bij liefhebbers en kenners hebben verworven en niet van enig hiërarchisch onderscheid tussen schilders van historiën, landschappen, stillevens of wat dan ook. Bij Samuel Ampzing lijkt bijvoorbeeld juist de verscheidenheid en afwisseling van wat iedereen doet – iedereen weer een ander specialisme – de grote attractie. In hoge mate is dat het geval bij de geleerde Theodoor Schrevelius die in 1647 zijn tamelijk uitvoerige beschrijving van alweer maar liefst dertig eigentijdse Haarlemse meesters begint met een enthousiaste uiteenzetting over de grote verscheidenheid aan onderwerpen waarmee zij zich onderscheiden,⁶⁴ een passage waarin Plinius' beschrijving van de grote variëteit aan onderwerpen bij schilders uit de Oudheid doorklinkt. Bij Schrevelius – en bij Orlers is dat trouwens nog veel sterker – staat het oordeel van liefhebbers garant voor de kwaliteit van de schilders.⁶⁵ En niet zo-

zeer de historieschilders De Grebber of Van Campen zijn Schrevelius' favorieten, maar Frans Hals, van wie alles lijkt te leven door zijn zeer ongewone, krachtige en levendige manier van schilderen, of Pieter van Laer, wiens landschappen met dieren, wagens en herbergen eenieder die ze ziet doet 'branden van liefde tot die kunst'.⁶⁶ Schrevelius besluit met de opmerking dat alle soorten kunst die men in de Oudheid waardeerde ook in Haarlem te vinden zijn; want mocht je bijvoorbeeld een schilder van vruchten en allerlei snuisterijen zoeken, dan zijn daar Floris van Dijck of Willem Heda, en als je een bloemenschilder nodig hebt dan kan je bij Hans Bollongier terecht, zo schrijft hij.⁶⁷ Laat Schrevelius hiermee zien hoe de schilderijenconsumptie op een markt van specialismen in de praktijk werkt (waarbij deze regels tegelijkertijd als een reclame voor de betreffende kunstenaars kunnen worden gelezen), tegelijkertijd blijkt voor hem de verwijzing naar alle specialisten in de Oudheid – waarin Van Mander hem al was voorgegaan⁶⁸ – inmiddels een vanzelfsprekende legitimatie te zijn geworden waarin tevens een wedijver met de antieken is inbegrepen.

Niet alleen de grote verscheidenheid aan specialismen wordt in deze teksten benadrukt, ook de wedijver, het steeds weer overtreffen van voorgangers – eveneens een motief uit de Oudheid en wederom bij Plinius nadrukkelijk aanwezig – komt dikwijls naar voren en is vooral bij Schrevelius opvallend. Dit zien wij in het bijzonder bij kunstenaars die binnen een bepaald specialisme een eigen, innovatief type hadden ontwikkeld, zoals Hendrick Vroom, Frans Hals, Pieter van Laer, Philip Wouwerman, Cornelis Vroom, Pieter de Molijn en Jan Porcellis. De laatste heeft bijvoorbeeld, zoals Schrevelius met een bij deze zeeschilder voor de hand liggende metafoor schrijft, naar ieders oordeel alle anderen de loef afgestoken.⁶⁹

Nu kan men menen dat dit slechts gangbare, aan de Oudheid ontleende topoi zijn die ons weinig te vertellen hebben, maar ik zie ze als zeer veelzeggend, juist omdat het gangbare gemeenplaatsen betreft. Zij maken deel uit van een beeldvorming die het streven van de schilders en de verwachtingen van het publiek mede bepaalt. Dat wedijver overigens niet alleen een uit de Oudheid afkomstig kunsttheoretisch concept betreft dat toen een vanzelfsprekend artistiek principe was geworden, maar tevens een bittere levensnoodzaak om de aandacht van de kunstliefhebber te trekken en vast te houden op een kunstmarkt met moordende concurrentie, zal door alle partijen zijn onderkend.

De mate van verwondering en bewondering van kunstliefhebbers en de waarde die zij aan het werk van bepaalde meesters hechten als criterium voor kwaliteit,

voor Orlers en Schrevelius zo bepalend, treffen wij al eerder aan bij Van Mander, vooral als hij recente schilders van landschappen en boerenkermissen bespreekt.⁷⁰ In de biografie van David Vinckboons, de schilder die als Zuid-Nederlandse immigrant in Amsterdam groot succes had met zulke voorstellingen en die daarmee een cruciale rol speelt in de stormachtige ontwikkelingen aan het begin van de zeventiende eeuw, blijkt duidelijk dat Van Mander moeite heeft met deze nieuwe ontwikkelingen en zich in dit geval geheel achter de waardering van 'Const-liefdigen' en Const-verstandigen' verschuilt.⁷¹ Van Mander kon in 1604 nog niet bevroeden welk een ongekende omvang de productie van juist dit type schilderijen in minder dan een generatie zou aannemen, maar hij realiseerde zich wel dat er een ontwikkeling gaande was die door kunstliefhebbers in hoge mate werd gewaardeerd en gestimuleerd.

In 1642 was dat voor Philips Angel inmiddels vanzelfsprekend geworden. Onomwonden legt hij in zijn lofrede op de schilderkunst verband tussen de criteria waaraan een goed schilderij moet voldoen en de voorkeuren van het kunstkopend publiek. Het oog van de kunstliefhebber moet worden verruimd en veroverd door middel van een grote verscheidenheid aan details, een nauwkeurige observatie van optische fenomenen, een grote beheersing in het weergeven van licht en schaduw, een natuurlijkheid in koloriet, onderscheid in stofuitdrukking, een grote technische vaardigheid in net of los schilderen, en dat alles in dienst van een zo groot mogelijke 'eygentlijkckheit', 'na-bij kominghe nae 't leven' en 'natuurlicke na-bootsinge'.⁷² In feite geeft Angel hiermee tevens een reeks beoordelingscriteria voor de kunstliefhebber,⁷³ en zij komen aardig overeen met kenmerken die altijd als typerend voor de Hollandse kunst uit die tijd zijn ervaren.

Een glimp van het feit dat het beoordelen van en discussiëren over de schilderkunst een geliefde bezigheid moet zijn geworden onder een betrekkelijk breed publiek, vangt men op uit het inmiddels befaamde dagboek uit het jaar 1624 van de Haagse schoolmeester David Beck, die voor het naar bed gaan soms in zijn Van Mander las of daarover met zijn buurman de apotheker discussieerde, terwijl hij op een voorjaarsdag noteerde dat hij in de trekschuit naar Delft met een schrijnwerker 'menigerley praetie' over de kunst voerde.⁷⁴ Vijftig jaar later horen we over een schipper op de trekschuit van Leiden naar Bodegraven, die getuige is in een rechtzaak over een familieportret van de Leidse fijnschilder Pieter van Slingelandt (de betreffende familie wilde niet de exorbitant hoge prijs betalen die Van Slingelandt vroeg). Deze schipper getuigt dat hij de inmiddels overleden Mr. Gerrit Dou eens

op zijn schuit vervoerde en ‘met hem quam te spreekken wegens de Schilderkonst’, waarbij Mr. Dou vol lof was over de bijzondere kwaliteiten van het gewraakte schilderij.⁷⁵ Een schipper die de beroemde Mr. Dou vervoerde, greep dus de gelegenheid aan om zijn kennis bij te spijkeren en Dou over de kwaliteiten van andere meesters te laten vertellen. Schilderkunst en schilderijen waren blijkbaar een geliefd onderwerp op de trekschuit!

Zelfs degenen uit de onderste lagen van de bevolking lijken zich – althans volgens het beeld dat in de tijd zélf werd gecreëerd – hier niet aan te kunnen onttrekken. De schilder-dichter Adriaen van de Venne laat immers in zijn *Tafereel van de Belacchende Wereld* het boerenpaar Feitje Goris en Tamme Lubbert, wanneer deze zich op de Haagse kermis vermaken, een bezoek brengen aan de verkooptentoonstelling van ‘mooye schilderyen’ op de grote zaal van het Binnenhof. Tamme Lubbert moet dan natuurlijk bekennen dat hij geen verstand van schilderijen heeft en dus maar beter niets kan kopen.⁷⁶ Een hedendaags schrijver van komedie, soap of sitcom zou niet op het idee komen om laaggeschoolden die naar de kermis op het Voorhout gaan, tevens een bezoek te laten brengen aan een van de vele galeries vlakbij!

De aanwezigheid van zoveel schilderijen in huis en bij familie en vrienden, zal bij het publiek (lopend van succesvolle winkeliers en ambachtlieden tot rijke kooplieden en de regenten-elite), het onderling vergelijken van de vele verwante landschappen, gezelschapjes, zee-tjes, historietjes, of stillevenen, tot een vanzelfsprekendheid hebben gemaakt. Het nauwkeurig bekijken en bespreken van de manier waarop deze zaken voor ogen werden gesteld, moet een belangrijk deel van de betekenis hebben gevormd. In een groot deel van deze schilderijen werd door middel van vertrouwde conventies in thema’s en motieven het getoonde dicht bij de eigen belevingswereld gebracht, waardoor een betrokken beschouwing van het bedrijfelijk echte, maar geheel artificiële beeld van de zichtbare wereld werd gestimuleerd. De toen gangbare opvatting dat wat via de ogen doordringt het krachtigst inwerkt op de geest – één van die uit de Oudheid afkomstige, voortdurend herhaalde clichés – zal het kijken naar en beleven van het uitgebeelde mede hebben bepaald.⁷⁷ Wat die betrokken beschouwing van enerzijds de grote variëteit, maar anderzijds toch steeds weer diezelfde onderwerpen en motieven inhield, en hoe deze was gerelateerd aan de beleving van andere aspecten van de cultuur, dáárover moeten en zullen kunst- en cultuurhistorici blijven redetwisten. Maar laat daarbij de verwondering over de bijzondere aard, kwantiteit en kwaliteit van de schilderijenproductie het uitgangspunt zijn, de verwondering over de uitzonderlijke – om woorden van

Van Hoogstraten te parafraseren – liefde voor de kunst en voor het uitbeelden van ‘de aerdicheden der bevallijcke natuur’.⁷⁸ Laten we die verwondering steeds de ruimte geven in ons onderzoek, in het onderwijs – en ook in de inrichting van het ‘Nieuwe Rijksmuseum’.⁷⁹

Professor Bruyn sprak in zijn afscheidsrede in 1986 de hoop uit dat een volgende generatie de Gouden Eeuw niet als een vreemd en lastig erfstuk terzijde zou leggen en dat de affiniteit voldoende zou blijven om dieper in de problemen ervan door te dringen.⁸⁰ De oprichting van het Amsterdams Studiecentrum voor de Gouden Eeuw laat zien dat de Universiteit van Amsterdam erop vertrouwt dat een nieuwe generatie (en dan doel ik niet op de mijne, want die is allang niet zo nieuw meer, maar op twee volgende generaties), dat erfstuk met grote belangstelling en zorg zal benaderen. Ook ik heb daar het volste vertrouwen in, niet in het minst waar het de beeldende kunst betreft, ook al is het nu niet meer gebruikelijk ons te uiten in de bewoordingen van Martin die bij zijn aanvaarding van het hoogleraarsambt uitriep: ‘... juichtonen over deze heerlijken tijd van ál maar opgewekter wordend kunstleven, van met den dag groeiende belangstelling ook in de schone wetenschap der kunstgeschiedenis [moeten mij allereerst van de lippen]’.⁸¹ Wellicht hebben wij het hoogtepunt van die ontwikkeling bereikt. Het tentoonstellingswezen heeft bijvoorbeeld nog nooit zulk een omvang aangenomen en het zijn de *kunsthistorici* die daaraan de belangrijkste bijdrage moeten leveren: als conservatoren, tentoonstellingsmakers, wetenschappelijk onderzoekers, publieksbegeleiders binnen en buiten de musea, en ook in aanleverende bedrijven als kunsthandel of veilingwezen. Daarbij is het een bemoedigende gedachte dat de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw internationaal tot een van de grootste publiekstrekkers behoort;⁸² daarvan getuigt de ongelooflijke hoeveelheid grote tentoonstellingen van de laatste jaren over zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst en kunstenaars, waarbij vorig jaar *Vermeer and the Delft School* in het Metropolitan Museum zelfs van alle kunsttentoonstellingen mondiaal de meeste bezoekers trok.⁸³ Of die belangstelling zich voortzet zal mede afhangen van de mate waarin kunsthistorici deze weten te stimuleren door met gedrevenheid, enthousiasme en inventiviteit hun kennis, inzicht én liefde voor deze historische objecten over te dragen op een breed publiek.

Beste studenten, in samenwerking met mijn collegae zal ik mij tot het uiterste inspannen om kunsthistorici af te leveren die daartoe in staat zijn. Eveneens hoop ik steeds een aantal te kunnen stimuleren tot het volgen van een wetenschappelijke

roeping op het gebied van de beeldende kunst van de nieuwere tijd. Gedreven zijn door een fascinatie voor visuele uitingen van een cultuur is mijns inziens voor een kunsthistoricus een eerste vereiste, wat hij ook doet; en die gedrevenheid zal ik op alle manieren proberen te ontwikkelen. Door de bijzondere aanstelling die mij ten deel is gevallen, zal mijn aandacht de komende jaren verdeeld worden over studenten en promovendi van de Universiteit van Amsterdam en van het Institute of Fine Arts van New York University. Het betreft onderwijsinstellingen die erg verschillend van aard zijn, met studenten die zeer verschillen in achtergrond en houding ten opzichte van de studie, het vak en het leven. Ik hoop beide groepen veel te kunnen leren; ik zal stimuleren dat deze groepen van elkaar kunnen en zullen leren (zodat zij verschillen in wetenschappelijke cultuur als iets positiefs leren beschouwen en niet als iets negatiefs, zoals nu te vaak het geval is); en ik weet zeker dat ik, zowel in Amsterdam als in Nieuw Amsterdam, nog veel van hen zal leren.

Tot slot wil ik iedereen die bij mijn benoeming betrokken is geweest, in de eerste plaats het College van bestuur, het bestuur van de Faculteit der Geesteswetenschappen en de directie van het Institute of Fine Arts, danken voor het in mij gestelde vertrouwen.

Ondanks het feit dat ik maar kort van de aanwezigheid van professor Van de Waal heb kunnen profiteren, hebben die zeldzame keren dat hij commentaar op mijn werk leverde zoveel indruk gemaakt, dat ik tot op de dag van vandaag zijn kritische aanwezigheid voel bij alles wat ik schrijf. Zonder mijn tweede leermeester in Leiden, professor Lunsingh Scheurleer, waren vele onderdelen van het vak voor mij gesloten gebleven. Mijn student-assistentie bij hem, waarbij ik mij geheel aan het Rapenburg-project kon wijden, is van onschatbare vormende waarde geweest.

Collegae van het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie): bij jullie, in mijn eerste baan, heeft mijn scholing in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende en achttiende eeuw een aanvang genomen en mede door jullie is toen mijn liefde en fascinatie voor de Hollandse schilderkunst uit die periode ontstaan. Ook velen van mijn collegae in Leiden, niet alleen van Kunstgeschiedenis, maar ook uit andere hoeken van de Faculteit der Letteren, in het bijzonder Geschiedenis en Nederlands, dank ik voor al die jaren van stimulerende samenwerking.

Hooggeleerde Boschloo, beste Anton, de 25 jaar – het is niet te geloven dat het 25 jaar is – dat jij mijn baas bent geweest, heeft zich gekenmerkt door vriendschap.

Jij hebt als leider van de afdeling en als promotor mij altijd vrijgelaten om mijn eigen gang te gaan. Toch heb ik, door je kritische observaties op de momenten dat ik die nodig had, van weinig mensen zoveel geleerd als van jou.

Hooggeleerde Bruyn en hooggeleerde Van de Wetering: mijn twee voorgangers in het Amsterdamse, tegen wie ik altijd met groot ontzag heb opgezien. Beste Joos en Ernst: het grote belang van jullie werk voor de geschiedenis van de Nederlandse kunst kan niet genoeg worden onderstreept. In jullie voetsporen te treden is geen kleinigheid: ik mag slechts hopen een waardig opvolger te zijn.

Egbert Haverkamp Begemann kon helaas niet aanwezig zijn vandaag: het is vooral zijn vertrouwen dat ik zal proberen niet te beschamen. Hij is voor mij het grote voorbeeld: niet alleen als deskundige op ons vakgebied, maar ook als een hoogleraar die immer een intense belangstelling voor zijn leerlingen toont en zich altijd voor hen inspant. Op beide terreinen zal ik hem nooit kunnen evenaren, maar ik doe mijn best.

Hooggeleerde Westermann, beste Mariët; het heeft mij buitengewoon verheugd dat jij – pas vijf jaar geleden gepromoveerd, maar naar ieders gevoel al zeker een decennium lang de meest actieve en productieve specialist in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw – nu mijn baas aan het Institute of Fine Arts bent geworden. Ik ben erg trots dat ik deel mag uitmaken van dit instituut dat de ‘number one’ van de kunstgeschiedenis in de Verenigde Staten is (en wat dat internationaal betekent mag iedereen zelf bedenken). Ik verheug mij op een aantal jaren voortreffelijke samenwerking.

Inmiddels ben ik opgenomen door Claudine Chavannes, Manfred Bock en Dario Gamboni, mijn hooggeleerde collegae van het kunsthistorisch instituut, dat weliswaar officieel geen kunsthistorisch instituut meer mag heten, maar dat wij toch zo blijven noemen. Niet de ‘number one’, maar wie weet wat wij samen kunnen bereiken, mede gesteund door de hooggeleerde Van Os; beste Henk, jij bent als collega en als vriend een lichtend voorbeeld hoe vanuit het hoogste wetenschappelijke niveau een breed publiek te inspireren.

Hooggeleerde Gouden Eeuw-collega Van Nierop, beste Henk, jij hebt mij direct in het Amsterdamse thuis doen voelen. Ik twijfel er niet aan dat onder jouw enthousiaste leiding de vele Gouden Eeuw-projecten een groot succes zullen worden.

Dat Marten Jan Bok, wiens naam al enkele malen is gevallen, nu mijn medewerker in Amsterdam is geworden, had ik nooit durven hopen. Marten Jan, wij vullen elkaar uitstekend aan en ik verheug mij op jaren van vruchtbare samenwerking. Te

zamen met Madelon Simons en Pieter Milder, met de pas aangetreden Elmer Kolfin en de eveneens zojuist binnengekomen en helaas zeer tijdelijk aangestelde Frauke Laarmann en Arjan de Koomen, en de aio's Koenraad Jonckheere en Thijs Weststeijn, vormen wij inmiddels een hechte groep. Ik kan steunen op een team dat graag samenwerkt en een groot gevoel van verantwoordelijkheid heeft ten opzichte van onderwijs en onderzoek.

Het meest van alles heb ik te danken aan mijn ouders, die dit helaas niet hebben mogen meemaken. Zij zouden oneindig trots zijn geweest. Hun liefde en immer aanwezige belangstelling hebben mijn leven richting gegeven. Maar er is nog een familielid dat voor mijn professionele toekomst een doorslaggevende rol heeft gespeeld, en die is er wel bij: Titia Bouma, de jongste zuster van mijn moeder (zelfs onder velen van u bekend als tante Titia) en een zeer toegewijd leerlinge van Van de Waal. Met haar grote didactische gaven heeft zij mij als klein kind ingewijd in de kunstgeschiedenis: u kunt het zich niet meer voorstellen, maar bij de grote Rembrandt-tentoonstelling in 1956 tilde zij mij op om sommige schilderijen beter te kunnen zien. Van haar kreeg ik de liefde voor de beeldende kunst met de paplepel ingegoten, een liefde die ik vervolgens al meer dan dertig jaar heb kunnen delen met degene wie ik een dank verschuldigd ben die onzegbaar is: Nicolette.

Zoals gewoonlijk dreig ik de mij toegemeten tijd te overschrijden, maar gelukkig resten mij slechts drie woorden:

Ik heb gezegd.

Noten

1. Zie over deze benoemingen: Hoogenboom, 1998, p. 25-29. Vogelsang werd benoemd tot gewoon hoogleraar in de Kunstgeschiedenis en Aesthetiek, Martin tot buitengewoon hoogleraar in de Kunstgeschiedenis.
2. Martin, 1907; Vogelsang, 1907. Vogelsang was geboren in 1875, Martin in 1876; zij overleden beiden in 1954.
3. De geciteerde zinsnede komt uit Vogelsang, 1946, p. 16.
4. Vogelsang, 1907, p. 13-17.
5. Bok, 1993, p. 331. Tot degenen die Martin hadden aanbevolen, behoorden, behalve Bredius, ook Jozef Israëls, Max Rooses en Wilhelm von Bode. Zie over Bredius en Hofstede de Groot: Ekkart, 1998.
6. Hierop werd reeds uitvoerig gewezen door Bok, 1993, p. 330-344. Tot de nog steeds zeer waardevolle en inspirerende vroege studies van Martin behoren ook de vier artikelen over het kunstenaarsleven in de 17de eeuw uit 1905-1907 in *The Burlington Magazine*.
7. Martin, 1935-1936.
8. In Nederland begon dit in de oratie van Van de Waal, die bijvoorbeeld Maier-Graefe en Wölfflin aanhaalde als afschrikwekkende voorbeelden van een uitsluitend vorm-analytische methode: Van de Waal, 1946, p. 16 (ook in Van de Waal, 1952, p. 10). Zie ook zijn uitvallen naar Riegl in Van de Waal, 1956, p. 72-78. Een volgende belangrijke stap was de manier waarop Emmens het Rembrandt-beeld van Schmidt Degener besprak: Emmens, 1967, p. 12-18. De nadruk op het 'nationalistische' element kwam vooral vanaf de jaren zestig naar voren en vond een hoogtepunt bij De Jongh, 1990/91 (zie bijv. ook Bruyn, 1985). De kritiek er negentiende-eeuwse denkbeelden op na te houden, of althans, dat een gehanteerde methode zou zijn verbonden met de 19de-eeuwse benadering van de kunstgeschiedenis 'which substantially distorts our view' (Miedema), werd een geliefde manier om publicaties te diskwalificeren. Een van de eerste voorbeelden daarvan was Hessel Miedema's geruchtmakende reactie (Miedema, 1977, p. 206-207) op het even geruchtmakende artikel van Svetlana Alpers (Alpers, 1975/76). De felheid, dikwijls met een ridiculiserende ondertoon, waarmee vooral in Nederland door invloedrijke kunsthistorici op het gebeid van de 16de- en 17de-eeuwse Nederlandse kunst alles werd afgewezen wat als '19de-eeuws' werd gezien, heeft tot ongewild bijeffect gehad dat de vóór WOII geschreven kunsthistorische literatuur sindsdien niet meer door studenten kunstgeschiedenis werd gelezen. Dit heeft de laatste 30 jaar tot een verarming van dit vakgebied geleid.
9. Martin, 1901; Sluijter e.a., 1988.
10. Bok, 1993, p. 331-344.
11. Zie Sluijter, 1998a.

12. Martin, 1907, p. 30-32 en p. 20-25. Bijvoorbeeld: 'Ook valt niet weg te cijferen, dat het publiek in de genre-stukken vaak een moreele strekking vond', of 'Ja, zelfs in het stilleven konden de Hollanders toen iets vinden om over na te denken ... En wie weet, wat bloementaal onze voorouders niet hebben gelezen in menig bloemstuk waarin wij slechts opmerken, dat er bloemen op vereenigd zijn, die nooit in denzelfden tijd bloeien.' Huizinga's veel geciteerde passage uit 1941, die dikwijls is aangehaald als een van de eerste voorbeelden waaruit blijkt dat zich een nieuw bewustzijn ontwikkelde betreffende de diepere betekenis van 17de-eeuwse schilderijen (zie bijvoorbeeld De Jongh, 1993, p. 308-309), lijkt hier een bijna letterlijke echo van. Voorts zag Martin scherp dat de voorliefde van het 17de-eeuwse Hollandse publiek voor historische, pastorale en allegoriegeenszins in tegenspraak was met de liefde voor landschappen, stillevens, genrestukken en de behoefte aan natuurlijkheid; hij merkt op dat alle soorten naast elkaar in dezelfde inventarissen voorkomen.
13. Bijvoorbeeld Sluijter, 2002a, p. 386-402.
14. Martin, 1907, geciteerde zinsneden resp. p. 27 en 32.
15. Geciteerde zinsnede: Martin, 1935-36, dl. 1, p. 24.
16. Geciteerde zinsnede: Martin 1935-36, dl. 1, p. 2. Deze nadrukkelijk nationalistische terminologie komt overigens pas in zijn overzichtswerk uit de jaren dertig naar voren en is nog geheel niet aanwezig in de oratie van 1907.
17. Geciteerde zinsneden: Martin, 1935-36, dl. 1, resp. p. 36 en p. 39
18. Zie hierover het voortreffelijke overzicht van De Jongh, 1993.
19. Zie over Van de Waals benadering Sluijter, 1998a, p. 147-156. Mijn iconologische benadering komt het best naar voren in enkele studies verzameld in Sluijter, 2000b (i.h.b. I, III, IV, V, VII). Ook het door NWO gefinancierde onderzoeksprogramma 'Beeldtradities en betekenis in de Nederlandse schilder- en prentkunst van de 16de en 17de eeuw', was hierop geënt (zie de inleiding van Kolfin, 2002, p. 1-5, die daaraan in zijn dissertatie een mooie en geheel eigen uitwerking geeft).
20. Zijn uitgangspunten zijn het duidelijkst geformuleerd in De Jongh, 1971 en De Jongh, 1976. De Jongh heeft zich er steeds tegen verzet dat zijn werkwijze 'Panofskiaans' werd genoemd (zie De Jongh, 1993, p. 307, 322 en De Jongh, 1995, p. 19). Hij ziet Panofsky's tweede fase als een belemmerende factor voor het interpreteren van genrestukken, stillevens, etc. Mijns inziens is echter de essentie van De Jongh's methode dat hij Panofsky's tweede fase toepasbaar heeft gemaakt op deze categorieën schilderijen, waardoor zijn benadering (zij het niet de Hegeliaanse kant van diens derde fase) wel degelijk binnen het Panofskiaanse kader past.
21. Müller Hofstede, 1984, p. xi-xii.
22. Bijvoorbeeld Blankert, 1965, Blankert, 1981, Blankert, 1986, Blankert, 1999. In dit opzicht ook baanbrekend: Kettering, 1983. Tevens verscheen een flink aantal monumentale monografische studies over historieschilders.
23. Sluijter, 2000a (eerste editie 1986, diss.). De eerste aanzet daarvoor is mijn bijdrage aan Blankert, 1981, p. 55-63.
24. Ik doel hiermee op de manier waarop Alpers, 1984 en Schama, 1987 in Nederland werden gerecenseerd.
25. De Jongh, 1990/91.
26. Van de Wetering, 1993. Het in de voorgaande noot genoemde artikel van De Jongh vormde hierbij een aangrijpingspunt.
27. Zie Becker, 1987, 1992, 1998. Zie ook Sluijter, 2002a, p. 379-402. Zie voor een recent overzicht betreffende de beeldvorming in de 17de eeuw (Hollanders over zichzelf en van buitenlanders over Hollanders): Meijer Drees, 1997.
28. Vooral Becker, 1992, p. 31-43.
29. Grijzenhout, 1992. Van Hoogstraten, 1678, p. 12-13: 'maer onze Nederlanders, die niet zoo vlug van geest en gedachten zijn, maer aerdachtiger en kouder, zullen 't den Italiaenen in eenich byzonder deel, daer hun natuer toe neigt, zelden gewonnen geven.'
30. Bruyn, 1961, p. 11-12. Bruyn verwoordde deze benadering het nadrukkelijkst; zie ook Bruyn, 1981, 1984 en 1993 en bijv. Miedema, 1975 en 1977.
31. De geciteerde zinsnede: Bruyn, 1985, p. 7.
32. Bijv. Miedema, 1993, p. 131.
33. Het uitgangspunt daarvoor was een zinsnede uit de inleiding van de catalogus (Blankert, 1999, p. 13), die werd overdreven. Daarin werd gesteld dat 'de schilders [de 'classicistische' historieschilder] ... in hun eigen tijd tot de meest gezochte, best betaalde en drukst besprokene behoorden'. Ook die uitspraak is echter aanvechtbaar.
34. Het eerst en krachtigst beredeneerd in Aikema e.a., 1975 (verslag van werkgroep onder leiding van H. Miedema).
35. Zie hiervoor o.a. Sluijter, 1998b; Sluijter 2002b en het meest uitvoerig: Westermann, 2002 (in de laatste twee gevallen met inbegrip van studies over de Zuid-Nederlandse kunst). Zie voor een interessante variëteit aan benaderingen: Franits (red.), 1997; Adams (red.), 1998 (Rembrandt) en Gaskell & Jonker (red.), 1998 (Vermeer).
36. Hier zou veel genoemd kunnen worden; een kleine keuze uit zeer verschillend gearde studies (16de-eeuwse en Zuid-Nederlandse kunst nu buiten beschouwing latend): Bedaux, 1990 en 2000; Goedde, 1989 en 1997; Leeftang, 1997; De Vries 1998, Sluijter, 2000b; Kettering, 2000; Honig, 2001; Kolfin, 2002. Belangrijk zijn diverse jaargangen van het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* van de laatste jaren, bijvoorbeeld: 46 (1995) over *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst*; 48 (1997) *Natuur en landschap in de Nederlandse kunst*; 51 (2000) *Wooncultuur in de Nederlanden*. Zie ook hieronder, noot 44.
37. Bijv. Taylor, 1992; Van de Wetering, 1997 (hfdst. VII en X); Van de Wetering, 2001; Sluijter, 1993. Wat betreft de terminologie ook van aanzienlijk belang: Bakker, 1995 en De Vries 2001.
38. Bakker, 1993a en b; Leeftang, 2002.
39. Westermann, 1997.

40. Becker, zie hierboven noot 27; Chapman, 1990, 2000; Brusati, 1995.
41. Onder andere Montias, 1982, 1987, 1988, 2000; Bok, 1994; De Marchi & Van Miegroet, 1994, 1996.
42. Boers, 2000, Goosens, 2001.
43. Onder andere Montias, 1982, 1991; Fock, 1990; Biesboer, 2002; Loughman, 1992; Loughman & Montias, 2000; Van der Veen, 1992, 1997.
44. Het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999) over *Kunst en de markt, 1500-1700* (verschenen 2000), laat voortreffelijk zien hoeveel vrucht dit type onderzoek op het ogenblik afwerpt.
45. Overigens was Alpers, 1988, door de vragen die in dat boek werden opgeworpen, in dit opzicht baanbrekend.
46. Sluijter, 1996 en Sluijter, 1999b; zie ook Sluijter, 2001.
47. Guicciardini, 1567, p. 97; ed. 1612, p. 79.
48. Sorbière, 1660, p. 86.
49. Mundy, 1640, p. 70.
50. De Parival, 1660, p. 25.
51. Evelyn, 1641, p. 39.
52. Lemaitre, 1681, p. 291. Mijn dank aan Irene Groeneweg die mij op deze reisbeschrijving wees.
53. Aglionby, 1686, p. 23-24.
54. Reynolds, 1771, dl. 1, 358.
55. Zie Haitsma Mulier, 1993.
56. Junius, 1588, p. 238-240.
57. Orlers, 1614, p. 259-276, Ampzing, 1628, p. 345-376; Orlers, 1641, p. 352-380; Schrevelius, 1648, p. 359-390; Van Bleywijck, 1667, p. 842-859. Zie ook hieronder, noot 59.
58. Orlers, 1641, p. 352 (ook in de eerste editie van 1614, p. 259).
59. Zeer uitgesproken wordt dit verwoord door Schrevelius, 1648, p. 360: 'En ghelijck wel eer Syconia by de Grieken, Florentia by de Italianen door de Schilders en konsteners vermaert is geweest, alsoo is Haerlem ... door schildery met oly veruw van alle soorten alsoo beroemt gheweest, dat de selfde schene te wesen een Minne en Voester van alle verstanden, die in alle konsten uyt-steeckende gheweest zijn. Ende dit is noch ten huidige daghe by yder een bekent, dat d'alderbeste Schilders voor eenige hondert jaren herwaerts, hier op gequeect zijn.'
60. Orlers, 1641, p. 373, 380.
61. Ampzing, 1628, p. 370-372.
62. Huygens, 1987, p. 74.
63. Junius, 1588, p. 240. Zie hierover: Kwak, 2002.
64. Schrevelius, 1648, p. 360.
65. Zie voor Orlers, wiens lof vrijwel uitsluitend neerkomt op het aanhalen van het oordeel van kunstliefhebbers: Sluijter, 1993, p. 14 (Sluijter, 2000b, p. 204).
66. Schrevelius, 1648, p. 383, 384.
67. Schrevelius, 1648, p. 390: 'Soo ghy een Schilder soeckt van vruchten ende alderhande snuysteringh, daer hebt ghy ...', etc. In deze passage gaat hij van de schilders over op architecten ('Soo ghy Architecten ofte Opper-bouwmeesters soeckt ...') en beeldhouwers.
68. Zie voor Van Mander, 1603-1604, de voorrede van de *Grondt*, fol. *5v- 6r; Van Mander/Miedema, 1976, dl. 1, p. 44-47.
69. Schrevelius, 1648, p. 389.
70. Wij vinden dit bijvoorbeeld in Van Manders biografieën van Jacob Grimmer, Cornelis Molenaer, Pieter Balten, Gillis van Coninxloo en Hendrick van Steenwijck.
71. Van Mander, 1603-1604, *Leven*, 299r. Met veel omhaal van woorden stelt hij dat hij er een gewoonte van had gemaakt goed op te letten welke kunstwerken als bijzonder en uitnemend gewaardeerd worden door kunstliefhebbers en kunstkenneren, en dat hij om die reden David Vinckbons niet buiten beschouwing kan laten. Zie ook het commentaar van Miedema: Van Mander/Miedema, 1994-1999, dl. 6, p. 111-113.
72. Angel, 1642, p. 33-57. Zie hierover Sluijter, 2000b, p. 9 en 223-258 en Romein, 2001.
73. Zie Romein, 2001.
74. Beck, 1624 (1993), p. 54, 82, 128.
75. Bredius, 1940.
76. Van de Venne, 1635, p. 58 (ed. Van Vaeck, 1994, dl. 2, p. 374). Ook door Martin aangehaald in zijn oratie: Martin, 1907, p. 17.
77. Sluijter, 1997, p. 85-86 (1988, p. 13-14), Sluijter, 2000b, p. 9-14; uitvoerig met betrekking tot uitbeeldingen van naakt: Sluijter, 2000a, p. 157-163 (1986, p. 270-281) en Sluijter, 2000b, p. 115-131.
78. Van Hoogstraten, 1678, p. 11-12. Het citaat is hier ernstig uit zijn verband gerukt. Van Hoogstraten noemt als eerste vereiste voor de jonge schilder: 'Dat hy niet alleen schijne de konst te beminnen, maer dat hy in der daet, in de aerdicheden der bevallijke natuur uit te beelden, verlief is.'
79. Zie voor mijn bijdrage aan de discussie over het 'Nieuwe Rijksmuseum' Jonker e.a. 2002, p. 10-18.
80. Bruyn, 1985, p. 12.
81. Martin, 1907, p. 9.
82. Gary Schwartz wees, op basis van de cijfers in *The Art Newspaper*, op de grote aantallen bezoekers in het jaar 2000 van tentoonstellingen over Noord- en Zuid-Nederlandse kunst uit de 15de eeuw tot heden – waaronder de aanzienlijke cijfers van tentoonstellingen over 16de- en 17de-eeuwse kunst (digitale discussielijst CODART-L, 20 juni 2001).
83. Mededeling van de organisator Walter Liedtke, curator of European Paintings van het Metropolitan Museum: het totale aantal bezoekers bedroeg circa 600.000 personen.

Bibliografie

- Adams, A. Jensen (red.), *Rembrandt's 'Bathsheba Reading King David's Letter'*, Cambridge 1997.
- Aglionby, W., *Painting illustrated in three dialogues*, Londen 1685
- Aikema, B., e.a., 'Schilderen is een ambacht als een ander', in: *Proef*, juni 1975, p. 124-144.
- Alpers, S., 'Realism as a comic mode: low-life painting seen through Bredero's eyes', in: *Simiolus* 8 (1975/76), p. 115-144.
- Alpers, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago/Londen 1983.
- Alpers, S., *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago/Londen 1988.
- Ampzing, S., *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem 1628.
- Bakker, B., 'Nederland naar 't leven. Een inleiding', in: B. Bakker en H. Leeflang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw* (Rembrandthuis, Amsterdam), Amsterdam/Zwolle 1993, p. 6-17.
- Bakker, B., 'Levenspelgrimage of vrome wandeling? Claes Janszoon Visscher en zijn serie *Plaisante Plaetsen*', in: *Oud Holland* 107 (1993), p. 97-116.
- Bakker, B., 'Schilderachtig: discussions of a seventeenth-century term and concept', in: *Simiolus* 23 (1995), p. 147-162.
- Beck, D., *Spiegel van mijn leven. Haags dagboek 1624*, ingeleid en van aantekeningen voorzien door S.E. Veldhuijzen, Hilversum 1993.
- Becker, J., "Zoo praat ook Nèerlands maagd in de achtbre rei der kunsten": Nationalisme in de Nederlandse kunst en kunstgeschiedschrijving in de 17de en 19de eeuw', in: F.J. van Ingen e.a., *Eigen en Vreemd. Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst*, Handelingen van het 39ste Nederlands Filologencongres, Vrije Universiteit 1986, Amsterdam 1987, p. 171-180.
- Becker, J., 'Gewoon is gek genoeg: atticisme als stijlprincipe', *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992) 1, p. 84-90.
- Becker, J., 'Kettters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: H. Hendrix en T. Hoenselaars, *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*, Amsterdam 1998, p. 21-54.
- Bedaux, J.B., *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art, 1400-1800*, Den Haag/Maarssen 1990.
- Bedaux, J.B., 'Inleiding', in: J.B. Bedaux & R. Ekkart (red.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* (Frans Hals Museum, Haarlem; Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), Haarlem/Antwerpen 2000, p. 11-31.
- Biesboer, P., *Netherlandish Inventories I. Collections of Paintings in Haarlem, 1572-1745*, Los Angeles 2001.
- Blankert, A., *Nederlandse 17e-eeuwse Italianiserende landschapschilders* (Centraal Museum, Utrecht), Utrecht 1965.

Blankert, A., e.a., *God en de goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten* (National Gallery, Washington; The Detroit Institute of Arts, Detroit; Rijksmuseum, Amsterdam), Amsterdam/Den Haag 1981.

Blankert, A., e.a., *Nieuw licht op de Gouden Eeuw. Hendrick Terbrugghen en tijdgenoten* (Centraal Museum, Utrecht; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), Braunschweig/Utrecht 1986.

Blankert, A., e.a., *Hollands classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1999.

Bleyswijck, D. van, *Beschryvinge der stad Delft*, Delft 1667.

Boers M.E.W., 'Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw', in: R. Falkenburg, e.a. (red.), *Kunst voor de Markt, 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), Zwolle 2000, p. 195-220.

Bok, M.J., 'De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen/Nijmegen 1993, p. 330-359.

Bok, M.J., *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994.

Bok, M.J., 'Pricing the Unpriced. How Dutch 17th-Century Painters Determined the Selling Price of their Work', in: M. North en D. Ormrod (red.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot 1998, p. 103-111

Bredius, A., 'Een schildersproces in de XVIIe eeuw', in: *Oud Holland* 57 (1940), p. 168-171.

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

Brusati, C., *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago/Londen 1995

Bruyn, J., *Over het voortleven der middeleeuwen*, Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1961.

Bruyn, J., *Geschiedschrijving als parabel*, Rede uitgesproken ter gelegenheid van de 349ste dies natalis van de Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1981.

Bruyn, J., *De Gouden Eeuw als erfstuk*, afscheidscollage, Amsterdam 1985.

Bruyn, J., 'Mittelalterliche "doctrina exemplaris" und Allegorie als Komponente des sog. Genrebildes', in: H. Bock en Th.W. Gaechtgens (red.), *Höllandische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Sonderband 4, Berlin 1987, p. 33-59.

Bruyn, J., 'A Turning-Point in the History of Dutch Art', in: G. Luijten e.a. (red.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620* (Rijksmuseum, Amsterdam), Amsterdam/Zwolle 1993, p. 112-121.

Buuren, T. van, 'Het Florence van het Noorden. De roem van de Haarlemse schilderkunst in de 17de eeuw', in: K. Levy- van Halm e.a. (red.), *De trots van Haarlem. De promotie van een stad in kunst en historie* (Frans Hals Museum, Haarlem), Haarlem 1995, p. 63-70.

Chapman, H.P., *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990.

Chapman, H.P., 'Propagandist Prints, Reaffirming Paintings: Art and Community in the Twelve Years' Truce', in: A.K. Wheelock, Jr. en A. Seeff, *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Newark/Londen 2000, p. 43-63.

Ekkart, R.E.O., 'Grondleggers van het kunsthistorisch apparaat', in: P. Hecht, A. Hoogenboom en C. Stolwijk (red.), *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Amsterdam 1998, p. 9-24.

Emmens, J.A., *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1967 (in 1964 als dissertatie gepubliceerd).

Evelyn, J., *The Diary of John Evelyn* [1641], E.S. de Beer red., Oxford 1955.

Fock, C.W., 'Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw', in: Th.H. Lunsingh Scheurleer, C.W. Fock en A.J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, dl. Va (Leiden 1990), p. 3-36.

Franits, W. (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997.

Gaskell, I., en M. Jonker (red.), *Vermeer Studies*, Washington/New Haven 1998.

Goedde, L.O., *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art*, University Park en Londen 1989.

Goedde, L.O., 'A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis', in: A.K. Wheelock, Jr. (red.), *Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection* (National Gallery of Art, Washington), Washington 1989, p. 25-44.

Goedde, L.O. 'Naturalism as a Convention. Subject, Style and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape', in: W. Franits (ed.), *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, Cambridge 1997, p. 129-143.

Goosens, M.E.W., *Kunstenaars en kunstmarkt in Haarlem, 1600-1640* (Leiden 2000 [diss.]).

Grijzenhout, F., 'Schilders van zulk een lome en vochtiger gesteldheid. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw', in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992), p. 727-744.

Guicciardini, L., *Descrittione di tutti paesi bassi*, Antwerpen 1567 (Nederlandse editie: *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden*, Amsterdam 1612).

Haitsma Mulier, E.O.G. 'De eerste Hollandse stadsbeschrijvingen uit de zeventiende eeuw', in: *De Zeventiende Eeuw* 9 (1993) 2, p. 97-116.

Honig, E.A., 'Desire and Domestic Economy', in: *Art Bulletin* 83 (2001), p. 249-315.

Hoogenboom, A., 'Kunstgeschiedenis aan de universiteit: Willem Vogelsang (1875-1954) en Wilhelm Martin (1876-1954)', in: P. Hecht, A. Hoogenboom en C. Stolwijk (red.), *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Amsterdam 1998, p. 25-43.

Hoogstraten, Samuel, *Inleiding tot de hooge schoole der schilderkunst*, Rotterdam 1678.

Huygens, C., *Mijn jeugd*, vertaling en toelichting C.L. Heesakkers, Amsterdam 1987.

- Jongh, E. de, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in: *Rembrandt en zijn tijd* (Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1971), p. 143-194 (Engelse vertaling in: W. Franits [red.], *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1997, p. 21-56).
- Jongh, E. de, e.a., *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen in de zeventiende eeuw* (Rijksmuseum, Amsterdam), Amsterdam 1976.
- Jongh, E. de, 'Real Dutch art and not so real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', *Simiolus* 20 (1990/91), p. 175-205.
- Jongh, E. de, 'De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen/Nijmegen 1993, p. 299-329.
- Jongh, E. de, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.
- Jonker, M., e.a., *Het Nieuwe Rijksmuseum. Over de beoogde integratie van kunst en geschiedenis*, Reader Symposium 22 maart 2001, Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam 2002.
- Junius, H., *Batavia*, Leiden 1588 [postuum verschenen; geschreven 1565-1570].
- Kettering, A. McNeil, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience*, Montclair 1983.
- Kettering, A. McNeil, 'Gerard ter Borch's Military Men: Masculinity Transformed', in: A.K. Wheelock, Jr. en A. Seeff, *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Newark/Londen 2000, p. 100-119.
- Kolfin, E., *Een geselschap jonge luyden. Productie, functie en betekenis van Noord-Nederlandse voorstellingen van vrolijke gezelschappen, 1610-1645*, Leiden 2002 (diss.).
- Kwak, Z., "'Taste the Fare and Chew it with Your Eyes": A Painting by Pieter Pietersz and the Amusing Deceit in Sixteenth- and Seventeenth-Century Dutch and Flemish Kitchen Scenes', in: T. van Houdt e.a. (red.), *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period, Intersections. Yearbook for Early Modern Studies* 2 (2002), Leiden 2002, p. 223-252.
- Leefflang, H., 'Dutch landscape: the urban view. Haarlem and its environs in literature and art, 15th-17th century', in: R. Falkenburg e.a. (red.), *Natuur en landschap in de Nederlandse kunst, 1500-1850, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), Zwolle 1998, p. 52-115.
- Leefflang, H., 'Ruisdaels Natuur', in: M. Sitt & P. Biesboer (red.), *Jacob van Ruisdael. De revolutie van het Hollandse landschap* (Frans Hals Museum, Haarlem), Haarlem/Zwolle 2002, p. 21-27.
- Lemaitre, C., *Relation de mon voyage de Flandre, de Hollande et de Zélande fait en mil six cent quatre vint et un* [1681], geannoteerd door G. van de Louw, Parijs 1978.
- Loughman, J., 'Een stad en haar kunstconsumptie: openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht 1620-1719', in: P. Marijnissen e.a. (red.), *De zichtbaere werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad* (Dordrechts Museum, Dordrecht), Dordrecht/Zwolle 1992.
- Loughman J. & J.M. Montias, *Public and Privat Spaces: Works of art in the seventeenth-century Dutch houses*, Zwolle 2000.
- Mander, K. van, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1603-1604.
- Mander, K. van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door H. Miedema, 2 dln., Utrecht 1973.
- Mander, K. van, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, vertaling geredigeerd en van commentaar voorzien door H. Miedema, 6 dln., Doornspijk 1994-1999.
- Marchi N. De, en H.J. van Miegroet, 'Art, Value, and Market Practices in the Netherlands', in: *Art Bulletin* 76 (1994), p. 451-464.
- Marchi, N. De, en J. van Miegroet, 'Pricing Invention: Originals, Copies, and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets', in: V.A. Ginsburgh en P.-M. Menger, *Economics of the Arts. Selected Essays*, Amsterdam etc. 1996, p. 27-70.
- Martin, W., *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901.
- Martin, W., 'The Life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century', in: *The Burlington Magazine* 7 (1905), p. 125-131, 416-427; 8 (1905/1906), p. 12-24; 10 (1906/1907), 363-370.
- Martin, W., *Eenige opmerkingen over de waardeering onzer schilderkunst in onze Gouden Eeuw*, Rede bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden op 23 October 1907, Den Haag 1907.
- Martin, W., *De Hollandsche schilderkunst in de 17de eeuw*, 2 dln., Amsterdam 1935-1936.
- Meijer Drees, M., *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*, Den Haag 1997.
- Miedema, H., 'Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in: *Oud Holland* 89 (1975), p. 2-18.
- Miedema, H., 'Realism as a comic mode: the peasant', in: *Simiolus* 9 (1977), p. 205-219.
- Miedema, H., 'The Appreciation of Paintings around 1600', in: G. Luijten e.a. (red.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620* (Rijksmuseum, Amsterdam), Amsterdam/Zwolle 1993, p. 123-135.
- Montias, J.M., *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.
- Montias, J.M., 'Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art', in: *Art History* 10 (1987), p. 455-466.
- Montias, J.M., 'Art dealers in the seventeenth-century Netherland', in: *Simiolus*, 18 (1988), 244-256.

Montias, J.M., 'Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions', in: D. Freedberg en J. de Vries, *Art in History – History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Sta. Monica 1991, p. 331-376.

Montias, J.M., 'Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1557-1638)', in: R. Falkenburg, e.a. (red.), *Kunst voor de Markt, 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), Zwolle 2000, p. 145-193.

Müller Hofstede, J., "'Wort und Bild": Fragen zur Signifikanz und Realität in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts', in: J. Müller Hofstede en H. Vekeman (red.), *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, IX-XXIII.

Mundy, P., *The travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608-1667*, vol. 4. *Travels in Europe 1639-47*, R. Carnac Temple (red.), Londen 1925.

Orlors, J., *Beschrijvinge der stad Leyden*, Leiden 1641 [tweede, sterk uitgebreide uitgave van de editie uit 1614].

Nierop, H., van, 'How to honour one's city: Samuel Ampzing's vision of the history of Haarlem', in: *Theoretische Geschiedenis* 20 (1993), p. 97-116.

Parival, J.-N. de, *Les délices de la Hollande*, Leiden 1660.

Reynolds, J., *The literary works of Sir Joshua Reynolds*, H. W. Beechy (red.), 2 dln., Londen 1909.

Romein, E., 'Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt: over de rol van kwaliteit in de opkomst van de Leidse fijnschilderstijl', in: *De Zeventiende Eeuw* 17 (2001) 2, p. 75-94.

Schama, S., *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987.

Schrevelius, Th., *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe der stad Haerlem*, Haarlem 1648.

Sluijter, E.J., *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum 1993 (Engelse vertaling in Sluijter, 2000b).

Sluijter, E.J., 'Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer', in: C. Vogelaar (red.), *Jan van Goyen* (Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden), Leiden/Zwolle 1996, p. 38-59.

Sluijter, E.J., 'Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Painting of this Period', in: W. Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1997, p. 78-87, 213-220 (eerder in: *De Zeventiende Eeuw* 4 (1988) 2, p. 3-28).

Sluijter, E.J., 'Traditie en bezieling: Henri van de Waal (1910-1972)', in: P. Hecht, A. Hooogenboom en C. Stolwijk (red.), *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Amsterdam 1998, p. 145-168.

Sluijter, E.J., 'Overvloed en onbehagen: interdisciplinariteit en het onderzoek over 17de-eeuwse Nederlandse beeldende kunst', in: *De Zeventiende Eeuw* 14 (1998), p. 231-245.

Sluijter, E.J., 'Emulating sensual beauty: representations of Danae from Gossaert to Rembrandt', in: *Simiolus* 27 (1999), p. 4-45.

Sluijter, E.J., 'Over Brabantse voddens, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw', in: R. Falkenburg, e.a. (red.), *Kunst voor de Markt, 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), Zwolle 2000, p. 115-143.

Sluijter, E.J., *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noord-Nederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*, Leiden 2000 (1ste editie: 1986, diss.).

Sluijter, E.J., *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000.

Sluijter, E.J., "'All striving to adorne their houses with costly peeces". Two Case Studies of Paintings in Wealthy Homes', in: M. Westermann (red.), *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, (Denver Art Museum, The Newark Museum), Denver/Newark/Zwolle 2001, p. 103-126.

Sluijter, E.J., "'Veele vermaerde ende treffelicke Schilders". Beelden van de Hollandse Schilderkunst', in: T. de Nijs en E. Beukers (red.), *Geschiedenis van Holland*, dl. 2, Hilversum 2002, p. 379-420.

Sluijter, E.J., 'State of the Art in Seventeenth-Century Flemish and Dutch Studies', *Historians of Netherlandish Art. Newsletter* (digitale publicatie), www.hnanews.org/2002/sluijter2

Sluijter, E.J., M. Enklaar & P. Nieuwenhuizen, *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630-1760*, Leiden/Zwolle 1988.

Sorbière, S., *Drie brieven van Samuel Sorbière* [1660], uitgegeven door P.J. Blok [Utrecht 1898].

Taylor, P., 'The Concept of Houding in Dutch Art Theory', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), p. 210-232.

Veen, J. van der, 'Met grote moeite en kosten. De totstandkoming van zeventiende-eeuwse verzamelingen', en 'Liefhebbers, handelaren en kunstenaars. Het verzamelen van schilderijen en papierkunst', in: E. Bergvelt & R. Kistemaker (red.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735*, Amsterdam/Zwolle 1992, p. 51-70, 117-135.

Veen, J. van der, 'De verzamelaar in zijn kamer. Zeventiende-eeuwse privé-collecties in de Republiek', in: H. de Jong (red.), *Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland*, Nijmegen 1997, p. 128-152.

Venne, A. van de, *Tafereel van de Belacchende Werelt*, Den Haag 1635 (facs. ed. in: M. van Vaeck, *Adriaen van de Venne's Tafereel van de belacchende werelt*, dl. 2, Gent 1994).

Vogelsang, W., *Aesthetiek en kunstgeschiedenis aan de universiteit*, Rede bij de aanvaarding van het hoogleraarsambt aan de Rijksuniversiteit te Utrecht op 23 September 1907, Utrecht 1907.

Vogelsang, W., *Veertig jaren kunstgeschiedenis aan de Universiteit te Utrecht*, Afscheidscollege gehouden op 12 November 1946, Utrecht 1946.

Vries, L. de, *Gerard de Lairese. An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998.

- Vries, L. de, 'Gerard de Lairese: The Theorist as an Art Critic', in: M.-C. Heck e.a. (red.), *Théories des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2001, p. 291-298.
- Waal, H. van de, *Traditie en Bezieling*, Rede bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden, Leiden 1946.
- Waal, H. van de, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie*, 2 dln., Den Haag 1952.
- Waal, H. van de, 'De Staalmeesters en hun legende', in: *Oud Holland* 71 (1956), p. 61-93.
- Westermann, M., *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1997.
- Westermann, M., 'After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700', in: *Art Bulletin* 84 (2002), p. 351-372.
- Wetering, E. van de, 'Grenzen, en het Hollandse van de Hollandse schilderkunst', in: J.C.H. Blom, J.Th. Leerssen en P. de Rooy (red.), *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*, Amsterdam 1993, p. 54-63.
- Wetering, E. van de, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam 1997.
- Wetering, E. van de, 'Rembrandt's Beginning – an Essay', in: E. van de Wetering en B. Schnackenburg (red.), *The Mystery of the Young Rembrandt* (Staatliche Museen, Kassel; Rembrandthuis, Amsterdam), Kassel/Amsterdam 2001.

Eerder verscheen in 2003 in deze oratiereeks bij de
Faculteit der Geesteswetenschappen:

Hollander, August den
Verboden bijbels
Romijn, Peter
'Boosaardig bestuur'

Oraties van de hoogleraren van de Universiteit van Amsterdam kunt u vinden op:
www.uva.nl/onderzoek