

Caesar van Everdingen, Jacob van Campen en ‘Hollands classicisme’.

Lezing 28 november 2016, Stedelijk Museum Alkmaar

Eric Jan Sluijter

(De nummers tussen haakjes verwijzen naar de slides in de power point)

Toen ik aan de voorbereiding van deze lezing begon, bedacht ik mij ineens dat ik op een symposium naar aanleiding van de tentoonstelling Hollands classicisme in het Museum Boijmans-Van Beuningen, nu precies 17 jaar geleden, een nogal kritische lezing had gehouden. Toen ik deze uit mijn archief tevoorschijn haalde, bleek dat ik bij die gelegenheid opvattingen over het begrip ‘Hollands classicisme’ had geventileerd, die ik nu opnieuw zat te bedenken. Om die te gaan herhalen leek me niet aantrekkelijk, hoewel een aantal zaken onvermijdelijk terugkeert. Ik wilde liever iets presenteren dat ik niet al eerder had bedacht (liefst ook een beetje provocatief), en dat had ik inmiddels gevonden in de rol van Jacob van Campen.

Maar voor ik daar aan toe kom wil ik even de vraag stellen waarom Van Everdingen zo onbekend was in zijn eigen tijd. In de tentoonstelling over Hollands classicisme werd geponeerd dat de Hollandse classicisten in hun eigen tijd tot de meest gezochte, best betaalde en drukst besproken schilders behoorden en sindsdien is dat een nieuwe mythe geworden. Maar het verbazende is nu juist dat dit allemaal niét het geval was, en dat geldt zeker voor Van Everdingen (maar ook voor Salomon de Braij, De Grebber, Bor, Soutman, enz.). We moeten ons dus afvragen waarom hij niét bekend en veelbesproken was. Paul Huys Janssen constateerde al dat Van Everdingen in geen enkele gedrukte 17de-eeuwse bron wordt genoemd, niet door Cornelis de Bie, niet door Sandrart, noch door Van Hoogstraten, laat staan door Félibien, Roger de Piles of Baldinucci (1). In ál deze bronnen vinden we uitvoerige besprekingen van Rembrandt, Dou en Van Poelenburch, en in de meeste van die bronnen ook van schilders als Bloemaert, Van Mierevelt, Honthorst, Lievens, Flinck, Both, of Van Mieris. Zelfs Jan Sysmus die in dezelfde tijd als Caesar in Haarlem zat, noemt hem niet in zijn aantekeningen. Ook staat hij niet in de lijst van 60 schilders die Houbraken opstelde van befaamde Nederlandse kunstenaars die gebloeid hebben tijdens de hoogtijdagen van de schilderkunst, tussen 1560 en 1660. Weliswaar krijgt Van Everdingen eindelijk bij Houbraken een kort biografietje, maar, zoals deze zelf vermeldt, hij won informatie over hem in, nadat hij over zijn broer Allard had geschreven (over wie hij veel meer te vertellen heeft). Houbraken noemt Caesar een braaf beeldenschilder, zo ongeveer de lauwste lof die hij in huis heeft en hij kent van hem alleen het Alkmaarse orgel en een schutterstuk. (collega’s als Pieter de Grebber en Salomon de Bray komen er overigens niet beter van af).

Nu zijn er misschien redenen te bedenken voor zijn onbekendheid, o.a. dat zijn belangrijkste werken in de Oranjezaal en Huis Swanenburgh in Halfweg blijkbaar niet gekend werden (2), en dat zijn beste werken merendeels schoorsteenstukken waren – en dus nagelvast in een huis zaten en geen verzamelobjecten vormden. Maar toch, uit wat wij nu kennen en ook uit zijn eigen inventaris, waarin maar liefst tegen de veertig stukken vermeld staan, blijkt dat hij ook heel wat kleinere schilderijen voor de liefhebber maakte (3).

Maar waarom werd hij dan wel uitverkoren voor enkele belangrijke opdrachten? Daarvoor moeten wij onze blik op Jacob van Campen richten, wiens impact op de Hollandse schilderkunst mijns inziens veel groter is dan uit de kunsthistorische literatuur naar voren komt. Ik ga daar nu op in en dan komt vanzelf ook de internationale context en problematiek rond de term ‘classicisme’ aan de orde. (glad ijs) De stijl die wij nu Hollands classicisme noemen wordt het best vertegenwoordigd door de Nórd-Nederlandse schilders die met Van Campen samenwerkten, o.a. in de Oranjezaal, in Honselaersdijk en in Huis te Nieuwburg. Dat

zijn: Pieter de Grebber, Paulus Bor, Jan Gerritsz. van Bronckhorst, Salomon de Braij, Pieter Soutman, Christiaan van Couwenbergh, Jacob van Campen zelf, en natuurlijk Caesar van Everdingen (4). Deze schilders vormden een nauw verbonden netwerk, waarbij een aantal van hen, Van Bronckhorst, Bor en Van Everdingen misschien wel, om het wat provocerend te zeggen, Van Campen-klonen kunnen worden genoemd – wel met de toevoeging dat zij veel betere schilders waren dan Van Campen zelf (5). Niet voor niets is er vroeger vaak verwarring geweest tussen het werk van deze schilders en dat van Van Campen.

Bor kwam vanaf 1636 onder toezicht van Campen in Honselaarsdijk te werken – helaas is daar niets van over. Daarvóór kennen we alleen portretten, daarna heeft zijn werk duidelijk het Van Campen-stempel (6).

Van Bronckhorst, aanvankelijk glasschilder, heeft zich pas laat tot gewoon schilder ontwikkeld (7), en komt tot bloei als hij naar Amsterdam wordt gehaald om eerst voor de Nieuwe Kerk de ramen te maken en vervolgens het enorme orgel te schilderen (8), en kort daarna ook een belangrijk schoorsteenstuk in het stadhuis. Hij moet door Van Campen naar Amsterdam zijn gehaald, en daar geheel onder diens leiding hebben gewerkt.

Trouwens, De Grebbers stijl verandert als hij onder leiding van Van Campen eerst voor Honselaarsdijk en dan de Oranjezaal werkt en hetzelfde geldt voor Soutman (9).

Van Everdingens bloei als schilder begint bij het orgel dat hij onder leiding van Van Campen schildert; vervolgens maakt hij de werken in de Oranjezaal naar diens ontwerpen (10). In Huis Swanenburgh, het Rijnlandhuis in Halfweg, werkt hij samen met Van Campens leerling en medewerker Pieter Post. Veelzeggend is een Haarlems document uit 1662 over de huur van een huis in de Grote Houtstraat. Daar worden veel nagelvaste schilderijen genoemd: in het salet werken van Van Campen, in het voorhuis 4 stuks door Van Everdingen in de nissen, en in de gang twee grauwe schilderijen van hem. Dus ook hier kunnen we ervan uitgaan dat Van Everdingen, in zo'n chique huis met vaste schilderijen in de betimmering, onder leiding van Van Campen heeft gewerkt. Ik denk dat dit wel eens zou kunnen gelden voor het merendeel van zijn grotere werken met meerfigurige composities, wat meest schoorsteenstukken waren. Dat zou ook verklaren waarom sommige composities zo fraai zijn, zoals de *Jupiter en Callisto* en de *Venus, Bacchus en Ceres*, en andere zo onhandig (11). Composities ontwerpen dat kón Van Campen, alleen zal hij goed hebben gezien dat Caesar veel beter kon schilderen dan hij en perfect zijn ontwerpen voor representatieve decoraties kon uitvoeren.

Het heeft er alle schijn van dat Van Campen vormend is geweest voor de opvallend verwante stijl van deze groep schilders. Zij vormden ook duidelijk een kring rond Van Campen. De vraag is dan: hoe is *hij* gevormd? Van Campen kreeg zijn eerste opleiding als schilder in Haarlem, dat kan bij Goltzius zijn geweest, maar waarschijnlijker lijkt me het grote atelier van Frans de Grebber, net als hij katholiek. In 1614 kwam hij als negentienjarige in het Haarlemse gilde, maar daarna zal hij, als jongen van goede familie, op stap zijn gegaan om verder te leren (12). Volgens Baldinucci is hij bij Rubens in de leer geweest. Die medeling is niet erg serieus genomen, maar ik denk dat er alle reden is om dat wél te doen. Baldinucci had immers Bernard Keil als informant voor Nederlandse kunstenaars en die zat acht jaar in Amsterdam in de jaren veertig, precies de tijd dat Van Campen daar ook verbleef en op het toppunt van zijn roem was. Voorts bezocht Rubens in 1612 Haarlem, in de tijd dat van Van Campen daar in de leer was. Rubens legde toen contact met Frans de Grebber die met zijn zoon Pieter in 1618 Rubens in Antwerpen bezocht als bemiddelaar voor Carleton. Voorts ging Van Campens vriend Pieter Soutman ca. 1616 bij Rubens in de leer, en was Rubens verre familie van Roemer Vissers en Tegnagel, van wie Van Campen eveneens familie was. Tenslotte, zoals Quentin Buvelot opmerkte, is Rubens de enige die eerder Diogenes zoekt een mens schilderde (13). [Ook blijkt hij soms 'Rubenesk' te kunnen schilderen (13b)]. En het is opvallend dat Van Campen een *Boreas en Orithya* voor de Burgerzaal had gepland, een

onderwerp dat alleen uit Rubens' vroege Antwerpse periode bekend is. Wij moeten ons realiseren dat hij dan bij Rubens leerde in de periode dat deze vrij statische, strak opgebouwde ordonnanties maakte met krachtige contouren en heldere kleuren, waarin ook nog wat herinneringen aan het Caravaggisme verwerkt waren. Een sterke belichting, met zeer lichte huidskleuren, maar ook forse schaduwen met opvallende lichtreflecties zijn eveneens karakteristiek voor Rubens' werk uit deze tijd (14).

Vervolgens moet Van Campen naar Italië zijn gegaan. Dat zal dan tussen 1617 en 1621 hebben plaatsgehad. Houbraken vermeldt zo'n reis en vertelt dat hij de gunst won van een kardinaal die hem gelegenheid gaf de bouwkunst te bestuderen. Meestal is ook dit niet erg serieus genomen; alleen Koen Ottenheym suggereerde dat dit Scipione Borghese zou kunnen zijn bij wie de uit Utrecht afkomstige Jan van Sant, oftewel Giovanni Vansanzio, bouwmeester was en aan de Villa Borghese werkte (15); het leek Koen echter waarschijnlijker dat Houbraken wat mensen en gebeurtenissen doorelkaar haalde. Maar ook hier denk ik dat er reden is om het wél te geloven. Nergens kon Van Campen zoveel zien en leren als bij Scipione Borghese, de grote kunstliefhebber en belangrijkste opdrachtgever in Rome, beschermer en opdrachtgever van uiteenlopende kunstenaars als Caravaggio, Baglione, Bril, Cigoli, Reni, Lanfranco, Bernini en Gentileschi. Vansanzio werkte eerder voor Borghese aan een ander palazzo, het huidige Pallavicini Rospigliosi (16). Daar ontwierp Vansanzio samen met Maderna het Casino dell'Aurora waarvoor Guido Reni in 1614 zijn beroemde Aurora schilderde (17); en die moet Van Campen zich zo'n dertig jaar later nog hebben herinnerd toen hij juist dát onderwerp koos als aftrap van de Oranjezaal (en ook op de Dam was het gepland) (18), en hij had de compositie ervan nog globaal in zijn hoofd. En ook werd daar het Casino delle Muse gebouwd waarvoor Orazio Gentileschi in 1612 de schilderijen maakte. Gentileschi! Dát was de naam die mij steeds door het hoofd speelde, denkend aan het werk van 'onze' schilders (19). Bij hem zien we duidelijke restanten van het caravaggisme, maar tevens zeer heldere en lichte kleuren die zijn Florentijns-manieristische achtergrond verraden, met precieze, scherpe contouren, felle belichting op de huid, krachtige, maar toch heldere schaduwen en sterke lichtreflecties (20). En Gentileschi schilderde in dat Casino delle Muse fresco's met feestelijke, in fantasiekostuums gehulde figuren die over een balustrade naar beneden kijken (21). Op zich was dat niet iets geheel nieuws, maar deze zijn vast de inspiratiebron voor Van Campens ontwerpen voor Honselaersdijk geweest (22). Ook aan de anderen draagt hij deze motieven over (23). (En Honthorst, die al in 1622 soms uiterst felle kleuren en helle belichting gaat gebruiken zodra hij decoratieve opdrachten uitvoert, moet ze trouwens eveneens gezien hebben in Rome, zoals Judson al opmerkte. [24])

Vanaf het moment dat Van Campen voor paleizen van Frederik Hendrik aan de slag ging, liet hij dus ook anderen in de stijl werken die hij vanuit zijn Antwerpse en Romeinse ervaringen zelf had ontwikkeld. We zien steeds die felle helderheid van licht op de huid, de scherp getekende vormen, de krachtige maar transparante schaduwen, de gladde penseelstreek, de opeengepakte opstelling direct op de voorgrond, nauwelijks diepte, met een afsluiting direct achter de figuren, en met figuurtypes die naar het leven zijn bestudeerd, maar waarbij de vormen geheel strakgetrokken zijn (25, 26).

Een beslissend moment is m.i. dat schilderijen in representatieve ruimten niet meer los opgehangen worden als decoratie – losse kunstwerken gaan nu naar aparte schilderijengalerijen of kabinetten -, maar dat zulke ruimten geheel worden doorontworpen en de schilderijen daar onderdeel van zijn: op de schoorsteen, boven de deur en in wandvakken tussen architectonische elementen. Dit krijgt duidelijk vorm in Honselaersdijk (27), waar bijvoorbeeld de grote feestzaal wordt gemaakt rond de *Kroning van Diana* van Rubens op de schoorsteen (28), met andere Diana-scenes door Bor, Van Couwenbergh en Van Campen zelf in de wandvakken (29).

Wat de architectuur betreft waren de boeken van Vitruvius, Palladio en Scamozzi de doorslaggevende voorbeelden; dat waren de cruciale bronnen, zoals Koen Ottenheim uitvoerig heeft laten zien. Maar schilderkunstig zijn de wortels toch vooral eerste kwart 17de-eeuws- Italiaans, en als Italiaans werd het ook gezien; Houbraken spreekt over 'het helder schilderen' en noemt dat ook 'de Italiaanse penseelkunst', daar kom ik op terug. Ook Rubens' stijl werd overigens als Italiaans gezien.

Dus: een schilderij die goed past bij zijn architectuur (30), en die van zijn leerlingen Post, 's Gravesande en Vingboons, een architectuurstijl die ook direct werd toegepast voor buitenplaatsen en woohuizen van rijke burgers, met doorontworpen interieurs en al (31). Die architectuurstijl wordt al heel lang Hollands classicisme genoemd. Dus dan is het logisch die schilderkunst ook als Hollands classicisme te benoemen. Maar is zij classicistisch? Ik voel mij daar niet bij op mijn gemak. De Italiaanse voorbeelden noemt niemand classicistisch, zelfs Reni niet.

Eerst: wat houdt, in globale termen, het classicisme van Van Campen in de architectuur in? Bij het stadhuis heeft Vondel het over de 'maetzang' van de harmonische verhoudingen, gebaseerd op het menselijk lichaam. Inderdaad worden klassieke voorbeelden nu veel strikter gebruikt dan voorheen. Harmonische proporties, gebaseerd op reken- en maatverhoudingen waarmee een absolute schoonheid moet worden bereikt zijn het ideaal, waarbij Vitruvius de basis vormt, met als aanvulling vooral Palladio en Scamozzi die het voorbeeld van Vitruvius als het ware door eigentijdse aanpassingen bruikbaar maakten. Men kan hier inderdaad over een classicisme spreken dat in zijn uitwerking specifiek Hollands is.

Maar hoe zit dat met schilderkunst? Sinds *Gods, Saints and Heroes* (1980), en daarna het *Hollands Classicisme* (1991) (32), is de term Hollands classicisme, vooral door Albert Blankert, geheel ingeburgerd geraakt. Mijn probleem is dat het Hollands classicisme in de schilderkunst altijd gedefinieerd is in hedendaagse stilistische termen die in feite uit de late 19de en vroege 20ste eeuw stammen, en die weinig met 17de-eeuwse opvattingen te maken hebben, en even weinig over de relatie met de klassieke oudheid zeggen. We lezen over overzichtelijke composities, horizontalen en verticalen, gesloten vormen, gelijkmatige belichting, idealisering, geen zichtbare penseelstreek, en dat gaat gepaard met bijvoeglijk naamwoorden als streng, helder, voornaam en on-hollands, maar dat maakt op zich geen classicisme, lijkt me. Wat hiermee wordt beschreven is in feite, zoals Blankert ook opmerkt, een terug naar normaal, naar het evenwichtige, naar de traditionele regels van de renaissance kunsttheorie sinds Alberti, en waarvoor Rafael de standaard was geworden (33). Die renaissance kunsttheorie werd in Holland verwoord door Van Mander. Maar dan zitten we eerder met een goede omschrijving van *academisme*, wat mij dan ook eigenlijk een betere term lijkt (zonder dat daarbij natuurlijk moet worden gedacht aan academies als instituut – wat men altijd doet, en dus daarom toch weer niet zo geschikt). De *Regulen* van De Grebber worden ook steeds genoemd als geheel passend bij deze stijl, maar die zijn zo algemeen, dat ook Lastman en zelfs Rembrandt daaraan voldoen, misschien nog wel meer dan Van Everdingen (34).

De essentie van classicisme lijkt me dat het voorbeeld van de klassieke sculptuur de absolute norm is, wat betreft proportie, anatomie en schoonheidsideaal, en daar ontbreekt het bij deze schilders juist aan (35). Voorts de absolute eis van decorum, waarbij alles volledig passend moet zijn, voor elke persoon, maar bijvoorbeeld ook alle kleding en objecten; dus zuiver 'antiek' bij verhalen uit de oudheid. Ook dat is bepaald niet het geval (36). (Let hier vooral op de naar beneden gerolde hemden – Van Campen deed het ook al – die zal men nooit in Italiaanse schilderijen zien, en herinneren in feite aan het poserende model) (36b).

Blankert stelde dat Van Campen en Van Everdingen de Muzen in de Oranjezaal met hun glasheldere, uitgebalanceerde vormen, zullen hebben gezien als een schilderkunst die de oudheid volmaakt tot leven bracht. Maar, ik denk dat men dat niet minder van Van Thulden of

Lievens zal hebben gevonden (37). Wel zag men verschil in handeling tussen deze schilders: enerzijds het uitgaan van tekening en contour, tegenover het denken vanuit kleur, licht en schaduw d.m.v. het losse schilderen (38), wat een duidelijk andere schildertechniek impliceert zoals Margriet van Eikema Hommes en Lidwien Speleers mooi hebben laten zien.

Het classicisme waarin de vormen van klassieke beelden de absolute norm zijn, met alles wat dat impliceert (ook de ontdekking van het Griekse ideaal), ontstaat in Rome in de jaren dertig in de kring van Poussin, Pietro Testa, Duquesnoy en anderen (39), en wordt o.a. door Bertholet Flémalle in de jaren veertig naar het noorden gebracht, naar Luik (40), vanwaaruit diens leerling Laresse het vervolgens naar Holland brengt (41); maar dan zijn we in de jaren zestig (en moeten we in Enschede zijn). (Even had het eerder zijn intrede gedaan rond 1640 bij de eerste vaste schoorsteenstukken in Amsterdam door Sandrart, maar dat zette niet door. [42])

Houbraken gebruikt voor de stijl waarover wij nu spreken de term ‘helder schilderen’, ‘wanneer het helder schilderen weer op de baan kwam’, en ‘de Italiaanse penseelkunst’ weer werd ingevoerd, schrijft hij in de biografie van Flinck. Dat ‘helder schilderen’ lijkt me als begrip heel belangrijk, en het wordt dus geassocieerd met ‘Italiaanse penseelkunst’ (43). Dat ‘helder’ wordt ook geïmpliceerd als Van Campen schrijft dat hij graag een portret van Huygens wil schilderen ‘in het wit’, tegenover het ‘zwart’ van Lievens (44). Kort daarvoor, al in 1628, schreef Jacques De Ville heel snierend over schilders die alles alleen naar het leven schilderen met gestopt licht en veel bruin door middel van een bijzondere handeling, iets waar kunstliefhebbers tegenwoordig zo dol op zijn, zegt hij heel verontwaardigd (45, 46).

Het ‘helder’ schilderen impliceert daarentegen een in licht badende overzichtelijke ruimte, waar de vormen met nadrukkelijke contouren zijn getekend, in een ‘nette’, gladde schildertrant en met verkiezing van het schone op basis van natuurstudie. Daar vallen al ‘onze’ schilders onder, maar niet de nieuwigheden van Caravaggisten, Lastman cum suis en zeker niet Rembrandt en omgeving. Het is inderdaad een terug naar normaal. Dat helder schilderen was in feite nooit weggeweest (47), en zelfs in Amsterdam was het er nog (48) (allemaal opdrachtkunst), maar het was wat op de achtergrond geraakt door ongehoorde vernieuwingen van schilders die werkten vanuit licht, schaduw, kleur en toon en die in de eerste plaats daarmee ruimte wilden creëren (49). Het schilderen met ‘houding’ is dan cruciaal – iets wat geheel niet gebruikt wordt door Van Everdingen. Die schilders richten zich ook op suggestie van beweging, en voor hen is het fundamenteel om in te dringen in de belevingswereld van de toeschouwer door deze direct en emotioneel te betrekken bij het uitgebeelde.

Rembrandt schiep kunst voor de schilderijengalerij van de kenner/verzamelaar, en dat bleef zo. De door Van Campen geëntameerde stijl komt tot bloei zodra er behoefte kwam aan representatieve decoraties, dat wil zeggen functionerend voor officiële opdrachten in paleizen en openbare ruimten, maar ook voor schoorsteenstukken en deurstukken in salet en gang van de rijke burger. Het waren dus stijlen die voortkwamen uit verschillende functies, en deze twee stijlen bleven lange tijd naast elkaar bestaan. Hier een aardige vergelijking van bijna dezelfde compositie, gemaakt in precies hetzelfde jaar (50). Zodra Flinck en Bol voor opdrachten gaan werken, zowel in openbare gebouwen als voor schoorsteenstukken enzo, wendden ook zij zich tot helder schilderen (51), zij het bij hen met inbegrip van belangrijke zaken die zij van Rembrandt hebben geleerd: vooral het werken met houding en de suggestie van beweging. Maar Rembrandt was en bleef bij de rijke kunstliefhebber en kenner de beroemdste historieschilder.

Misschien is Caesar van Everdingen nooit een beroemdheid geworden, omdat hij specialist was in het helder schilderen voor representatieve opdrachten; daarin was hij een meester - met prachtige, haarscherpe contouren en stralende kleuren (52), met duidelijk afgebakende maar transparante schaduwen met daarin krachtige lichtreflecties (53); met

oppervlakken in eindeloos subtiel verschuivende kleurnuances (54), maar tevens verbazend ruimteloos en emotieloos. Voor de in die tijd door kenners hoogst gewaardeerde kunst moest men de capaciteit hebben ruimte te suggereren door schaduw, kleur en toon, waarin Rembrandt de grote meester was, maar waarvan ook uiteenlopende schilders als Dou, Both, Ruisdael, Ter Borch of De Heem veel verstand hadden, en waarin juist Nederlanders ongeëvenaard waren, zoals Sandrart schreef. Bovendien moest de waarlijk goede historieschilder de toeschouwer intens kunnen betrekken bij het uitgebeelde, alsof deze zelf deel uitmaakte van het getoonde en zodat diens gemoed diep wordt bewogen - wat voor Van Mander, Junius en Van Hoogstraten zelfs de kern van de kunst was. Een indringende en ingrijpende kunst dus, niet geschikt voor representatieve doelen; dat laatste werd uitstekend bediend door een schilder als Van Everdingen (55). Dat was een kunst die men heel geschikt vond voor een bepaald doel, maar waarvan de kenners wellicht ook de beperkingen zagen.

Pas met Lairese zou het echte classicisme doordringen. Maar, door in Amsterdam goed om zich heen te kijken leerde Lairese tevens heel snel wat daar door kenners gewaardeerd werd; het toepassen van houding en warme kleuren, het subtiel met kleur, licht en schaduw ruimte en beweging suggereren, wat nog niet in zijn Luikse werk aanwezig was. In hem zag men direct een groot kunstenaar (56). Maar ik zal niet eindigen bij de Enschedese concurrent, want Caesar van Everdingen, met zijn soms bijna naïeve *hard-edge* past zonder twijfel veel beter bij onze tijd, zoals deze tentoonstelling ons prachtig laat zien.