

## **JAN VAN GOYEN ALS MARKTLEIDER, VIRTUOOS EN VERNIEUWER.**

Eric J. Sluijter

(ongemutillieerde versie, 7 juli 1996)

### Een vermaard landschapsschilder

Jan van Goyens leeftijdgenoot Constantijn Huygens, een groot kunstkenner, was de enige die in de eerste helft van de 17de eeuw een mening over de Nederlandse landschapsschilderkunst van zijn tijd op schrift stelde. Uit de woorden die hij optekende in de autobiografie van zijn jeugd, geschreven tussen 1629 en 1631, blijkt dat Huygens de landschapsschilderkunst van zijn dagen als een wonderbaarlijk fenomeen zag. Zijn mateloze bewondering voor Rubens en zijn buitensporige lof voor de historiestukken van de jonge Rembrandt vormden blijkbaar geen belemmering om ook met grote waardering over de eigentijdse landschapsschilders te spreken: "Men zou zelfs kunnen zeggen dat aan de werken van die schrandere mannen wat natuurlijkheid betreft niets ontbreekt behalve de warmte van de zon en de beweging door het koeltje veroorzaakt", zo schrijft hij.<sup>1</sup>

Volgens Huygens was "de oogst aan landschapsschilders [...] in onze Nederlanden zo onmetelijk groot en zo beroemd, dat wie hen één voor één zou willen vermelden, er een boekje mee zou vullen." Als wij hem op zijn woord mogen geloven, genoot de landschapsschilderkunst dus reeds grote faam in de jaren twintig, een decennium waarin (zoals wij nu kunnen overzien), de explosieve ontwikkeling van een zelfstandige landschapsschilderkunst nog maar net goed op gang was gekomen en het hoogtepunt - zeker in kwantitatief opzicht - nog moest komen. Van de vijf landschapsschilders die Huygens besloot te noemen, preees hij in het bijzonder de Antwerpenaar Jan Wildens, een vriend van Rubens, en de in Den Haag werkzame Esaias van de Velde. Hij deed dit echter na eerst gezegd te hebben: "[...] voor de overigen moge hun eigen reputatie pleiten - en die van Van Poelenburch, Van Uytenbroeck, Van Goyen en anderen is waarlijk ongemeen genoeg."<sup>2</sup>

Wat het meest opmerkelijke is aan de laatst geciteerde uitspraak is dat Huygens zulke tegenpolen als Cornelis van Poelenburch en Jan van Goyen in één adem noemt. Anders dan men misschien zou verwachten van deze hoveling, dichter en allesweter, die kon bogen op een volmaakte humanistische scholing, blijkt Huygens bij deze waarderende woorden over de landschapsschilders geen onderscheid te maken tussen Van Poelenburch en Van Goyen. Schilders van idyllische Italianiserende landschappen met kleine bijbelse, mythologische of pastorale scenes (naast Van Poelenburch, afb. 36), ook Van Uytenbroeck), worden dus niet per definitie hoger aangeslagen dan die van de Hollandse landschapjes geïnspireerd op de directe omgeving van Leiden, Haarlem en Den Haag: landschappen met boerderijen, dorpjes, wateren, weiden en duinen, waar landlieden en reizigers hun weegs gaan (behalve Van Goyen ook Van de Velde, afb. 5).

Niet alleen stelde Huygens hiermee schilders op één lijn die geheel verschillende landschapstypen vervaardigden, ook betreft het kunstenaars die in een volledig verschillende schildertechniek werkten en schilderijen van totaal verschillende marktwaarde produceerden. De landschappen van Cornelis van Poelenburch zijn immers uiterst gedetailleerde en verfijnde schilderijen waaraan lang werd gewerkt en die zeer kostbaar waren. Van de Velde daarentegen - en zijn leerling Van Goyen zou hem daarin tot in het extreme volgen - had een snelle schildertechniek ontwikkeld, waarmee in hoog tempo betrekkelijk goedkope schilderijen geproduceerd konden worden. Kennelijk vormde noch het een noch het ander een obstakel voor Huygens' artistieke waardering.<sup>3</sup>

Een vergelijkbaar verschijnsel, maar dan veel sterker geformuleerd, treffen wij al in een eerdere alinea van Huygens' tekst aan: daar zegt hij Cornelis Vroom nauwelijks meer in één adem met Jan Porcellis te mogen noemen.<sup>4</sup> Ook in dit geval zien wij hoe een schilder die vooral kostbare, fijn geschilderde werken vervaardigde - schilderijen waarop veel te zien was en waarin

imposante oorlogschepen of oostindiëvaarders in specifieke situaties met grote nauwkeurigheid waren weergegeven - in Huygens' oordeel was overtroffen door iemand die goedkope, snel geschilderde werken maakte met een eenvoudige tafereeltjes van anonieme visserspinken en kagen die de Hollandse wateren bevaren (afb. 13).<sup>5</sup>

De in de kunsthistorische literatuur steeds herhaalde mening dat schilderijen met Hollandse landschappen lager gewaardeerd werden dan die met uitheemse taferelen (en dat een goedkoper type schilderijen ook voor een minder sophisticated publiek bestemd was), lijkt dus voor deze periode niet geheel juist. Veel 20ste-eeuwse auteurs meenden dat Van Goyen maar weinig waardering kreeg van zijn tijdgenoten en zelfs zó slecht werd betaald voor zijn schilderijen dat hij genoodzaakt was met andere werkzaamheden in zijn levensonderhoud te voorzien.<sup>6</sup> Het is de vraag of deze visie wel klopt. Als men inderdaad "veel minder geld over [had] voor een inheems gegeven, dat men immers toch elke dag buiten kon zien", zoals Van de Waal schreef,<sup>7</sup> dan blijft men toch zitten met de vraag waarom deze dan in zulke ongelooflijk grote hoeveelheden werden geschilderd - niet alleen door Van Goyen en een collega als Salomon van Ruisdael, maar eveneens door Van Goyens talloze navolgers die daar kennelijk ook brood in zagen. Dit gebeurde zeker niet uit een innerlijke artistieke noodzaak, zoals veel kunsthistorici in het verleden moeten hebben gedacht. Waarschijnlijk zijn 19de- en 20ste-eeuwse onderzoekers vooral door de relatief lage prijzen van Van Goyens werken op het verkeerde been gezet, naast het feit dat men maar al te graag heeft willen aannemen dat Van Goyen door tijdgenoten miskend werd en de uitbeelding van het alledaagse, sobere en eenvoudige in de eigen tijd niet de waardering kreeg die het in onze ogen verdient. De woorden van niemand minder dan Constantijn Huygens, die Van Goyen al in 1629 een beroemd meester noemde, wijzen ons echter in een andere richting.

Het eerstvolgende bericht over Van Goyen lezen wij in de Beschrijvinge der stad Leyden, door de Leidse burgemeester Jan Orlers, een stadsbeschrijving die in 1641 verscheen. Dit boek had tot doel de grootsheid van het heden en verleden van Leiden te roemen door haar geschiedenis, bestuur en instellingen uitvoerig te beschrijven. Daarin werden tevens Leidens beroemde 'zonen' met korte biografieën geëerd. Voor de beschrijving van deze illustere zonen werden slechts twee groepen Leidenaren uitverkoren: de geleerden en de schilders. Vooral aan de laatsten besteedde Orlers zeer veel aandacht. Zij werden kennelijk beschouwd als lieden die in hoge mate bijdroegen aan de roem van de stad. Voor de 16de-eeuwse schilders kon Orlers in zijn eerste editie uit 1614 nog putten uit de biografieën van Van Mander, met wie hij in zijn jonge jaren bevriend was; de eigentijdse, nog levende schilders die in de tweede druk van 1641 werden toegevoegd, moest hij echter op eigen kracht beschrijven. Hij maakte daartoe een strenge selectie van zeven kunstenaars: David Bailly, Joris van Schoten, Jan van Goyen, Pieter de Neyn, Rembrandt van Rijn, Jan Lievens en Gerrit Dou. Hierdoor werd aan deze schilders een zeer uitzonderlijke status binnen de stedelijke samenleving toegekend: men kan zich voorstellen dat dit in niet geringe mate moet hebben bijgedragen aan hun zelfbeeld en gevoel van eigenwaarde.<sup>8</sup>

Uit de manier waarop Orlers deze kunstenaars behandelt komt geen enkel hiërarchisch onderscheid tussen schilders van historiën, landschappen, portretten of genrestukken naar voren - zij behoren allen tot de categorie van "vermaerde ende treffelicke Schilders, wiens waerdicheydt en verdienden lof, genoegsaem met hare overschoone ende onwaerdeerlicke Schilderijen, soo binnen als buyten der Stede wesende, bewesen kan werden: daer mede sy verdient hebben ende waerdich zijn omme in alle Loff ende Tijd-Boecken opgeschreven ende gheregistreert te worden."<sup>9</sup>

Aan Jan van Goyen besteedde Orlers ruim een bladzijde, waarbij vooral opvalt dat hij het kennelijk van belang vond om op gedetailleerde wijze op Van Goyens leertijd bij zes(!) verschillende meesters in te gaan, waarschijnlijk om hiermee een voorbeeld te geven van de intensieve scholing die nodig was om een vermaard meester in de schilderkunst te worden.

Orlers karakteriseert Van Goyen als een van de "cunstichtste Lantschap-schilders [...] die in onse tegenwoordige eeuwe, vermaert ende bekent sijn', waarbij hij deze lof ook expliciet op diens capaciteiten in het schilderen van figuren laat slaan ("ende aerdicheyt van Beelden inne de zelve").<sup>10</sup> Hij voegt er tenslotte aan toe dat "daer van kunnen getuygen de menichvuldige schilderijen, die by alle Liefhebbers in grooter waerden gehouden werden." Dus ook Orlers wijst er op dat de kunstliefhebbers veel waarde aan zijn werk hechtten. Hoe valt dat te rijmen met de lage prijzen van Van Goyens schilderijen?

### Positie op de kunstmarkt

Zoals reeds werd aangeduid werkte Van Goyen in een snelle techniek die vooral door Esaias van de Velde en Jan Porcellis sinds ca. 1615 ontwikkeld werd, dus in de periode van Van Goyens leertijd en vroege zelfstandigheid. Met deze schildertrant, waarbij in een losse penseelvoering met slechts een gering aantal verschillende pigmenten direct op een zeer dun opgebrachte grond geschilderd werd, kon men een zo groot mogelijke productie bereiken en werden ook de materiaalkosten gedrukt.<sup>11</sup> Van Hoogstraten wees een halve eeuw later op dit fenomeen (1678), zeggende dat, hoewel in het begin van de eeuw de wanden in Holland nog niet zo dicht met schilderijen behangen waren als in zijn tijd, deze gewoonte toen dagelijks meer en meer in zwang kwam, "'t welk zommige schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewennen, jae om alle daeg een stuk, 't zij kleijn of groot te vervaerdigen"; zij streefden daarmee zowel "gewin" als "roem" na, zo voegde hij toe.<sup>12</sup> Dat hij daarmee doelde op schilders als Porcellis en Van Goyen, blijkt uit de anecdote over de schilderwedstrijd tussen Van Goyen, Porcellis en Knibbergen die hij direct daarop laat volgen. Of het normaal was dat zulke schilders inderdaad per dag een schilderij "'t zij kleijn of groot" maakten valt niet met zekerheid te zeggen, maar wij weten in ieder geval dat Porcellis in 1615 een contract tekende met een handelaar waarin werd vastgelegd dat hij twee schilderijen per week zou leveren.<sup>13</sup>

Michael Montias heeft als eerste uitvoerig betoogd dat, naast een verregaande specialisatie, deze 'process innovation', een efficiënt middel vormde om op arbeidskosten te besparen in een tijd dat - zoals in feite ook Hoogstraten al duidelijk maakte - de vraag naar schilderijen explosief toenam, evenals de concurrentie.<sup>14</sup> Vanaf de jaren twintig kon de jonge schilder dus kiezen voor deze snelle, goedkope productiemethode die een zeer 'losse' schildertrant vereiste, of voor de traditionelere, 'nette' (en dus duurdere) schildertrant.<sup>15</sup> Van Goyen koos - zij het pas na enige tijd, zoals wij later nog zullen zien - voor de eerste en zou deze in extreme mate doorvoeren, terwijl generatiegenoten ook op andere terreinen, zoals Dirck Hals met genrestukken of Pieter Claesz. met stillevens, hetzelfde deden. Daarentegen kozen collegaelandschapsschilders als Van Poelenburch (afb. 36) en Alexander Keirincx (afb. bij cat. nr. 23) voor de tweede methode, evenals een stillevenschilder als Balthasar van der Ast (om enkele generatiegenoten te noemen), terwijl Van Goyens jongere stadgenoot Gerrit Dou de 'nette' manier in de genreschilderkunst tot zijn uiterste mogelijkheden zou doorvoeren.<sup>16</sup>

Wanneer men niet meer in opdracht werkte en de geproduceerde schilderijen via de eigen schilderswinkel, kunsthandel, veilingen of loterijen werden afgenomen - en dat gold, afgezien van portretten of af en toe een uitzonderlijke opdracht, voor al deze schilders - dan hield de laatste methode ongetwijfeld meer risico's in. Bij deze tijdrovende werkwijze was het immers veel ernstiger als men een schilderij lange tijd niet verkocht: men moest kunnen vertrouwen op klanten die de schilderijen waar men weken aan spendeerde ook werkelijk af zouden nemen. In het geval van Dou weten wij inderdaad dat hij al snel zeker kon zijn van enkele liefhebbers die stonden te dringen om zijn werk te kopen en hem in één geval zelfs een jaargeld betaalden om de eerste keuze te mogen hebben.<sup>17</sup> Zo'n schilder werkte voornamelijk voor een betrekkelijk kleine groep liefhebbers die af en toe een kijkje in zijn atelier kwamen nemen en schilderijen van zulke schilders - en dit geldt bijvoorbeeld ook voor Cornelis van Poelenburch - vinden wij dan ook

dikwijls bij enkele rijke verzamelaars die, als een mecenas, regelmatig werken van hen aankochten.<sup>18</sup>

Het was ongetwijfeld minder riskant om met een snelle productiemethode te werken; het aantal schilders dat zich richtte op het vervaardigen van goedkopere werken, moet zeer groot zijn geweest. Voor de meesten van hen was het maken van schilderijen in de trant van bekendere meesters de veiligste manier om zich van een redelijk inkomen te verzekeren. Degenen met meer dan gemiddelde capaciteiten en ambities, moesten zich een plaats op de kunstmarkt veroveren door naam te maken met een eigen, herkenbaar type schilderijen van bijzondere kwaliteit.<sup>19</sup> Enkelens slaagden daar goed in door combinatie van technische virtuositeit en bijzondere inventiviteit in het ontwikkelen van typen schilderijen die aansloegen bij een bepaald publiek. En tot die enkelingen behoorde stellig Jan van Goyen die men, gezien de uitzonderlijke hoeveelheid navolgers die hij gedurende zijn gehele carrière had, zeker een trendsetter en 'marktleider' zou kunnen noemen.<sup>20</sup> Hij moet al snel naam hebben gemaakt en goed hebben verdiend.

Dat Van Goyen zich intensief met speculatie op de huizenmarkt bezighield, bewijst niet dat hij genooddaakt was om voor zijn levensonderhoud andere werkzaamheden te verrichten, zoals altijd is gesuggereerd.<sup>21</sup> Het betekent dat hij al snel voldoende geld had verdiend om dit te gaan beleggen en op die wijze zijn kapitaal te vermeerderen (en dat hij een geestdriftig speculant moet zijn geweest, zoals velen van zijn tijdgenoten). Vanaf 1625 kocht hij voor flinke bedragen, gedeeltelijk met contant geld, steeds huizen en speeltuinen (die hij uiteraard zo spoedig mogelijk weer doorverkocht). Na zijn verhuizing naar Den Haag kocht hij bouwgrond om - in een tijd dat de stad zich snel uitbreidde - daarop huizen te laten bouwen.<sup>22</sup> Dat dit op den duur slecht is afgelopen, zal te wijten zijn aan het feit dat zijn speculatiegedrift groter moet zijn geweest dan zijn inzicht op dit gebied.<sup>23</sup>

Zijn grote productie aan schilderijen zal hem een goed en redelijk vast inkomen hebben verschaft. Het heeft er alle schijn van dat in optimistische tijden - in de jaren 1636-1639 is hij druk in de weer met het bouwen van huizen - het aantal vervaardigde werken sterk afneemt, terwijl in de perioden dat de schulden gaan stijgen door zijn steeds minder gunstig verlopende praktijken als speculant en aannemer, zijn productie enorm wordt opgevoerd. Het herinnert aan een gedicht van Jacob Cats, waarin een schilder zichzelf en zijn vak aanprijst wanneer hij met een aantal andere minnaars (waaronder een koopman) dingt om de hand van een jonge schone: hij stelt dan onder andere dat hij net als de koopman handel kan drijven, maar dat hij daarbij door zijn kunst minder risico's loopt. Want als de gewone koopman bijvoorbeeld door een schipbreuk of andere ramp zijn handelswaar verliest dan is het met hem gedaan, maar als mij zo iets zou overkomen, zo zegt de schilder, dan heb ik altijd nog mijn kunst: "De Kunst, dat edel ding, en sal my niet verlaten, / Al most ick sonder kleet gaen dolen achter straten; / Al vlood' ick uyt den krijgh, al liep ick uyt den brant, / Ick hielt noch even staech mijn alder-beste pant." Enkele strofen eerder had deze schilder al duidelijk gemaakt - de schilderkunst afzettend tegen de dichtkunst - dat hij met zijn kunst goed geld kon verdienen: "En dat's een dienstich werck voor huys en huysghesin."<sup>24</sup>

De verdiensten van de schilder konden echter buitengewoon sterk uiteenlopen. In 1642 maakten Haarlemse schilders in een request aan het stadsbestuur onderscheid tussen "gemeene schilders" en "extraordinaire meesters" (de laatsten natuurlijk degenen die de brief ondertekenden - en dat betrof Frans Pietersz. de Grebber, Frans Hals, Pieter de Molijn en Salomon van Ruisdael.<sup>25</sup> Voor de "gemeene" schilders, de makers van "slechte schilderijen" (schilderijen van geringe kwaliteit), zal het lang niet altijd makkelijk zijn geweest het hoofd boven water te houden. Zij werkten dikwijls voor kunsthandelaren die zich in het goedkoopste marktsegment specialiseerden en hun schilderijtjes werden ook toen al merendeels anoniem verkocht.<sup>26</sup> Zij zullen vooral de leveranciers zijn geweest van de talloze anonieme werken die wij in 17de-

eeuwse boedels tegen komen, schilderijen waar men bij het opmaken van een inventaris geen naam aan kon verbinden en die zeer laag werden getaxeerd (meestal onder de vijf gulden).<sup>27</sup> Daarnaast waren er de "extraordinaire meesters", ongetwijfeld de schilders die naam hadden gemaakt en bijzondere waardering kregen. Zij verkochten hun werken vooral vanuit hun eigen schilderswinkel, en hun schilderijen werden dikwijls met naam en toenaam herkend door de opstellers van boedelinventarissen.<sup>28</sup> Jan van Goyen moet tot de top van deze laatste categorie hebben behoord.

### Een brede populariteit

Wanneer wij een groot aantal boedelinventarissen bekijken met schilderijenbezit dat tijdens Van Goyens leven verzameld werd,<sup>29</sup> dan valt allereerst op dat geen andere Hollandse schilder daarin zo algemeen vertegenwoordigd is als Jan van Goyen. Hoewel het al of niet bestaan van een boedelinventaris door allerlei toevallige factoren wordt bepaald, en de tot nu toe (door onderzoekers als Bredius, Montias, Fock en Biesboer) uit de archieven opgediepte inventarissen op verschillende manieren werden geselecteerd,<sup>30</sup> kunnen hieruit toch een aantal opvallende indrukken worden gedestilleerd. In de Leidse inventarissen die door Willemijn Fock werden geselecteerd komt Van Goyen - met een zeer grote voorsprong - verreweg het meest voor: zelfs bijna tweemaal zoveel als de eerstvolgende schilder.<sup>31</sup> In de Delftse inventarissen van Montias blijkt Van Goyen in de rij van schilders die in de Delftse boedels favoriet zijn weliswaar pas op de negende plaats te komen, maar daarmee is hij wèl de eerste niet-Delftse schilder (de tweede niet-Delftenaar, De Momper, volgt op grote afstand: de 17de plaats).<sup>32</sup> Ook in de Amsterdamse, door Montias bijeengebrachte, inventarissen zit Van Goyen met gemak in de top tien,<sup>33</sup> terwijl in Haarlemse inventarissen die Pieter Biesboer verzamelde, zijn werk eveneens zeer veel wordt vermeld; waarschijnlijk komt hij daar zelfs op de derde plaats.<sup>34</sup> Over Den Haag zijn mij te weinig gegevens bekend, maar de verwachting dat hij daar aan de top zal staan lijkt gerechtvaardigd.

Deze brede populariteit wordt bevestigd door het feit dat werken van Van Goyen ook het talrijkst zijn in het grote aantal boedelinventarissen met getaxeerde landschappen dat Chong verzamelde,<sup>35</sup> terwijl zij eveneens het meest worden vermeld in Bredius' Künstler-Inventare. Daarbij blijkt ook duidelijk dat, anders dan dure schilders als Dou en Van Poelenburch, zijn werken zich niet ophoopten bij enkele speciale liefhebbers, maar dat zij juist een zeer grote spreiding hadden.<sup>36</sup> Dat wil overigens niet zeggen dat er niet echte liefhebbers van zijn werk moeten zijn geweest. Zo iemand was ongetwijfeld de Leidse boekverkoper Jan Jansz. van Rhijn die tien schilderijen van hem bezat (in totaal had hij 166 schilderijen).<sup>37</sup> In Leiden vinden we trouwens vaker forse aantallen in boedelinventarissen, zoals bijvoorbeeld in de enorme collectie van Henric Bugge van Ring (237 schilderijen!) bij wie zich zeven Van Goyens bevonden,<sup>38</sup> bij de medicus Gerard van Hoogeveen die onder zijn 163 schilderijen zes van Goyens en vier kopieën naar Van Goyen telde,<sup>39</sup> en in de rijke boedel van de bankier Jean Francois Tortarolis (173 schilderijen) die zes Van Goyens had;<sup>40</sup> ook de goudsmid Jan van Grieken bezat zes stukken, en de boekdrukker Jean le Maire vijf.<sup>41</sup> Eveneens vijf werken (plus een Knibbergen met figuren door Van Goyen) vinden wij in de boedel van de Hagenaar Cornelis Borsman, procureur van het hof van Holland.<sup>42</sup>

In Amsterdam treffen we overigens al in 1629 een inventaris met vijf schilderijen van Van Goyen aan bij de onbekende landschapsschilder Barent Theunisz. Drent.<sup>43</sup> In Haarlem telde de collectie van de advocaat Johan Bardeel vijf Van Goyens plus twee kopieën naar Van Goyen,<sup>44</sup> en zelfs in Utrecht komen we een echte liefhebber tegen in de persoon van Nicolaes Meyer, in wiens grote verzameling zich negen werken van Van Goyen bevonden.<sup>45</sup> De rijke Jan van de Capelle tenslotte, succesvol als industrieel èn als schilder, moet een groot bewonderaar zijn geweest: hij bezat maar liefst 10 schilderijen en 417 tekeningen van Van Goyen!<sup>46</sup> Dat Van

de Capelle overigens speciaal 'tonale' werken door schilders van de oudere generatie verzamelde, blijkt wel uit het feit dat hij niet minder dan 19 schilderijen van Porcellis bijeenbracht, terwijl de negen stukken van Simon de Vlieger en eveneens negen van Esaias van de Velde eveneens veel over zijn voorkeuren zeggen.<sup>47</sup>

De grote aantal vermeldingen van Van Goyens werk in zeer uiteenlopende inventarissen - opgemaakt in verschillende steden - geeft niet alleen aan dat zijn schilderijen overal geliefd waren, maar ook dat zij bij het opmaken van een boedelinventaris steeds herkend werden. Blijkbaar werd het de moeite waard gevonden zijn naam expliciet te vermelden. De vermeldingen van andere schildersnamen blijven dikwijls beperkt tot inventarissen van stadgenoten van die kunstenaars, wat kan betekenen dat hun werk óf alleen in hun eigen woonplaats afnemers vond, óf daarbuiten niet herkend werd door de opstellers van deze notariële stukken. Van Goyens werk daarentegen, is kennelijk zó vermaard dat zijn schilderijen zelfs herkend werden in Amsterdamse of Haarlemse inventarissen waarin men verder vrijwel geen enkel ander stuk kon toeschrijven. De inventaris van bijvoorbeeld Michiel van Barrelebos uit Haarlem (1664), waarin 25 schilderijen zaten waarvan alleen "een groot stuck van Jan van Goyen" met naam benoemd werd, is wat dit betreft niet uitzonderlijk; hetzelfde geldt voor de eveneens Haarlemse Bregitta Screvelius (1657) die alleen anonieme werken had, uitgezonderd "Een herder en een herderin [...] van Jan van Goyen van Leyden" en "een dick tronie van rembrant van Leyden vermaert".<sup>48</sup> In de inventaris van de Haarlemmer Pieter Bruyningh met 50 schilderijen weet men slechts drie schilders te benoemen en een van die drie is Van Goyen,<sup>49</sup> terwijl zelfs bij de 142 stukken van de Amsterdamse patriciër Floris Soop (1657) maar vier keer een naam wordt vermeld - en een van die vier betreft weer Van Goyen.<sup>50</sup>

Zulke inventarissen met slechts enkele namen zullen meestal geen schilderijenverzamelingen van bijzondere kwaliteit betreffen. Het opmerkelijke van Van Goyens werken is echter dat wij ze zowel aantreffen in boedels waarin het schilderijenbezit nòch uit een zeer ruime beurs nòch met een bijzonder kennerschap gekocht lijkt te zijn, als ook in inventarissen van rijke tot zeer rijke schilderijenverzamelingen die wel met een duidelijke kennis van zaken werden bijeengebracht.<sup>51</sup> De Amsterdamse kusthandelaar Johannes de Renialme, die bij uitstek voor de top van de verzamelaarsmarkt opereerde, bezat, zowel in zijn inventaris van 1640 als die van 1657, schilderijen van Van Goyen.<sup>52</sup> Diens werken behoorden daar natuurlijk tot een goedkope categorie, dezelfde waarvan bijvoorbeeld ook Jan Miense Molenaer, Adriaen Brouwer of Leonard Bramer deel uit maakten, maar tevens valt hier goed te zien dat bijvoorbeeld tronies van Rembrandt, Dou en Lievens (en landschappen van Lievens), dus 'snel' geproduceerd werk van 'dure' schilders, op hetzelfde of zelfs een lager prijsniveau lagen.<sup>53</sup>

Opmerkelijk is tevens dat men al gauw kopieën naar Van Goyen onderscheidde: niet alleen blijken deze waarschijnlijk in groten getale op de markt te zijn geweest (in een van de weinige veilingen waarvan wij uit deze periode de inhoud kennen, een Haagse veiling uit 1647, werden 13 kopieën naar Van Goyen geveild),<sup>54</sup> maar het wordt zelfs van belang gevonden ze als zodanig te benoemen. Dit zal niet alleen betekenen dat aan de eigenhandigheid grote waarde werd gehecht, maar ook dat het noemen van Goyens naam in zo'n geval het werk al onderscheidde van de anoniemen (waaronder zich ongetwijfeld altijd veel kopieën bevonden). In een Delftse inventaris uit 1638, dus in een tijd dat het vermelden van veel kunstenaarsnamen bij het opmaken van een inventaris nog niet zo gebruikelijk was, wordt al zowel een kopie als een "principaal" van Van Goyen genoemd.<sup>55</sup> Dit kan men in latere inventarissen nog dikwijls tegenkomen; de vier kopieën (naast zeven originelen) in de rijke collectie van de Leidse medicus Gerard van Hoogeveen en de twee kopieën bij Johan Bardeel in Haarlem werden reeds vermeld.<sup>56</sup> Opmerkelijk is dat een kopie in een Delftse inventaris uit 1650 zelfs duurder is dan schilderijen van Palamedes of Molijn in dezelfde collectie (7 gulden en 5 stuivers).<sup>57</sup>

De waarde die aan eigenhandigheid van Van Goyen werd gehecht kan wellicht blijken uit

de prijsverhouding tussen kopieën en originelen. De Marchi en Van Miegroet berekenden dat in de 17de eeuw een origineel gemiddeld twee tot driemaal zo duur was als een kopie naar dezelfde meester, en zij veronderstelden dat dit vaste normen zijn.<sup>58</sup> In één geval kennen wij de opbrengsten van originelen en kopieën van Van Goyen, en dat betreft de reeds aangehaalde, omvangrijke veiling uit 1647 in Den Haag waar Van Goyen zelf bij betrokken was.<sup>59</sup> Bekijkt men in deze veiling het totaal gemiddelde van alle 850 originelen (9,3 gulden) en 68 kopieën (4,13 gulden),<sup>60</sup> dan klopt de hiervoor genoemde verhouding inderdaad en blijken de originelen 2,15 maal zo duur als de kopieën. Vergelijkt men de prijzen van originelen en kopieën van Van Goyen, dan komt men tot een geheel andere verhouding: zijn 23 principalen waarbij de opbrengst staat vermeld brachten gemiddeld maar liefst ruim zes maal zoveel op als de 11 kopieën (18,6 tegen 2,9 gulden).

Er werd dus groot belang aan gehecht dat een 'Van Goyen' de virtuoze hand van de meester zelf toonde. Het feit dat Van Goyen meer dan enig ander schilder signeerde én dateerde, lijkt - bij een kunstenaar die op zó grote schaal werd nagevolgd en wiens werk zo'n brede verspreiding had - een soort garantie van echtheid. Voor kenners zal ook een datering van belang zijn geweest bij een schilder die, zoals Van Goyen, zijn stijl en thematiek van tijd tot tijd enigszins veranderde wanneer deze inmiddels in te grote aantallen ook door anderen werden nagevolgd. Dat in een Leidse inventaris met zeven werken van Van Goyen in één geval, naast een uitvoerige beschrijving, ook wordt vermeld: "gedaen int Jaer 1627",<sup>61</sup> lijkt er op te wijzen dat ook de specifieke periode waarin een werk was gemaakt mede bepalend kon zijn voor de waarde ervan.<sup>62</sup>

### Het prijsniveau

Hoewel de opbrengsten op deze Haagse veiling uit 1647 niet erg hoog waren, kunnen wij hier constateren dat de gemiddelde prijs van Van Goyens werken bijna tweemaal zo hoog lag als het gemiddelde van de andere als eigenhandig geveilde schilderijen. Wij zien ook dat werken van navolgers als Johannes Schoeff en Anthony van der Croos ongeveer de helft van een Van Goyen opbrachten. Op hetzelfde niveau als Van Goyen liggen de werken van Esaias van de Velde, Gerard Houckgeest, Abraham van Beyeren en Pieter de Molijn; uitschieters zijn, zoals te verwachten, Cornelis van Poelenburch, Gerard ter Borch en vooral Jan Davidsz. de Heem (100 gulden), schilders met een 'nette', gedetailleerde stijl.

Bekijken wij de getaxeerde werken van Van Goyen in Leidse inventarissen van vóór 1660, dan ligt het gemiddelde op 18 gulden, met uitschieters van 26 en 33 gulden. Willemijn Fock kwam dan ook al tot de conclusie dat "de vaak geuite mening dat Jan van Goyens schilderijen ten opzichte van andere kunstenaars zo laag worden betaald [...] geenszins [blijkt] bewaarheid". Van Goyen is hier steeds de hoogstgeprijsde van degenen die 'snelschilders' kunnen worden genoemd. Helaas zijn de aantallen getaxeerde stukken in deze Leidse inventarissen slechts klein (vóór 1660, slechts tien stuks). Zowel in als buiten Leiden heb ik echter in totaal 46 schilderijen die vóór 1660 getaxeerd werden kunnen traceren in boedelinventarissen en de genoemde Haagse veiling; alle te zamen komen deze op een gemiddelde van 19,2 gulden.<sup>63</sup>

De hoogste taxaties betreffen een landschap in een inventaris uit 1653 van de Haarlemse koopman Dirk Smuijser voor 54 gulden, en een stuk bij de wijnkoopman Jan Dingman (1649), eveneens te Haarlem, voor 35 gulden. Hoog was ook de prijs van "een principael van van Goyen, den Haech" voor 32 gulden en vijf stuivers op de Haagse veiling uit 1647 (waar ook nog drie andere stukken van zijn hand voor tussen de 30 en 32 gulden werden verkocht), en de taxatie van 33 gulden voor een groot landschap in een boedel uit 1652 van een Leidse lakenreder.<sup>64</sup> Wat betreft Amsterdamse inventarissen tussen 1650 en 1679 kwam Montias voor Van Goyen op het aanzienlijk lagere gemiddelde van 12,3 gulden (op

basis van zeven getaxeerde schilderijen).<sup>65</sup> Hier moet echter rekening worden gehouden met de scherpe prijsdaling die zich voor Van Goyens werk na 1660 voordoet.<sup>66</sup> Onder de meest populaire schilders in deze Amsterdamse boedels van Montias (Van Goyen stond daar op de vijfde plaats), laat van Goyen desondanks Jan Miense Molenaer en de stillevenschilder Elias Vonck wat prijsniveau betreft achter zich.

De bovengenoemde prijzen zijn natuurlijk zelden de bedragen die bij aankoop uit de eerste hand werden betaald. Een heel ander beeld krijgt men uit de bedragen die in loterijen te vinden zijn en die wel de nieuwwaarde vertegenwoordigen. In een loterij die ca. 1650 in Leiden werd gehouden zien wij op het bewaard gebleven aanplakbiljet acht werken van Van Goyen vermeld: van maar liefst 78 gulden voor "een groot stuck", 66 gulden voor "Twee Ovalen" tot 15 gulden voor "Een Wagen".<sup>67</sup> Gemiddeld komen Van Goyens werken hier op 34,25 gulden. Zoals steeds zal het onderlinge prijsverschil vooral zijn bepaald door het formaat van het schilderij (en dus ook door de materiaal- en arbeidskosten, want er werd immers ook langer aan gewerkt). De landschappen vormen in deze loterij de hoofdmoot, te zamen maken zij tweederde van alle schilderijen uit. Afgezien van een Pauwels Hillegaert en "een vijf sinnen" van De Grebber,<sup>68</sup> blijken de werken van Pieter de Molyn hier gemiddeld duurder dan die van Van Goyen (bij hem lopen de prijzen van 85 tot 21 gulden), terwijl alle andere landschapsschilders, zoals Van den Bundel en Pieter de Neyn, navolgers van Van Goyen zoals Maerten Fransz. van der Hulst en Jan Coelenbier, en zelfs Philips Wouwerman en Moyses van Uyttenbroeck goedkoper zijn, evenals de stillevens van Pieter Claesz. en Adriaan van Ostade.

Twee loterijen in Haarlem van wat vroegere datum geven een vergelijkbaar beeld: in 1634 werd van Van Goyen "een groot rond met een achtkante ebbe lijst" verloot voor 76 gulden; dit betrof het op twee na duurste schilderij van de loterij, maar wederom zit er ook nog een veel goedkoper werk door Van Goyen van 20 gulden bij.<sup>69</sup> Alweer betreft het dure stuk nadrukkelijk een groot schilderij. In deze loterij is het kostbaarste werk een "vijf zinnen" van Dirck Hals (104 gulden), terwijl ook "een groot rond" van Pieter de Molyn hoger wordt getaxeerd (96 gulden). Van deze schilders treffen wij echter eveneens veel lager geprijsde werken aan (de prijzen van de elf andere werken van Dirck Hals variëren bijvoorbeeld tussen de 18 en de 36 gulden). Goedkoper dan Van Goyen blijken in deze loterij werken van onder andere Willem Claesz. Heda, Herman Saftleven, Leonard Bramer, Salomon van Ruysdael, Adriaan van Ostade, Frans Hals en Judith Leyster.

In een Haarlemse loterij van 1636 waar de schilderijen waren getaxeerd door Salomon van Ruysdael, Jan van de Velde en Cornelis van Kittesteyn, komen de drie Van Goyens op respectievelijk op 52, 50, 48 gulden.<sup>70</sup> Dit keer waren historiestukken van De Grebber veel hoger geprijsd, maar bijvoorbeeld "twee heremyten" van dezelfde meester taxeerde men te zamen op hetzelfde bedrag als een werk van Van Goyen (50 gld.); waarschijnlijk betrof het dus snel gemaakte, kleine stukjes. Veel duurder waren in deze loterij ook werken van Christiaen van Couwenbergh, Moyses van Uyttenbroeck en Roelant Savery, terwijl ook grote stukken van Pieter de Molyn, een werk van Porcellis, drie landschappen van Salomon van Ruysdael en een gezelschap van Jacob Duck hoger werden getaxeerd. Op hetzelfde niveau lag weer werk van Heda, terwijl historiestukjes van Jacob de Wet, tronies en banketjes van Hendrik Pot, en landschappen van Esaias van de Velde lager geprijsd werden.

De bovenstaande prijzen geven enigszins een indruk van de financiële waarde die op de eigentijdse kunstmarkt aan werken van Van Goyen werd gehecht; zij verschaffen duidelijk een ander beeld dan de inventaris-taxaties. Berekenen wij de gemiddelde prijs van deze 13 loterij schilderijen tezamen met de twee werken in de kunsthandel van De Renialme, dan komen wij zelfs op een gemiddelde van 38,1 gulden, dus maar liefst tweemaal zoveel als dat van de in boedels getaxeerde en op veilingen verkochte werken.

Concluderend kunnen wij zeggen dat Van Goyen een grote naamsbekendheid moet



hebben gehad - ook buiten Leiden en Den Haag, en dat zijn werk een grote spreiding had. Bovendien moet zijn werk een zeer brede waardering hebben genoten, zowel bij echte kenners als bij degenen die een paar goede schilderijen aan de muur wilden hebben. Een interessante vergelijking vormen de eigentijdse taxaties van schilderijen van Van Goyens Delftse leeftijdgenoot Leonaert Bramer, waarvan Montias een gemiddelde van slechts 14 gulden berekende, hoewel hij diens werk wel in collecties van aanzienlijke lieden aantrof.<sup>71</sup> Hieruit blijkt overigens maar al te duidelijk dat het onderwerp - Bramer schilderde historiestukken - niet bepalend was;<sup>72</sup> ook Bramer werkte in een snelle techniek en met weinig kleuren.

Orlors' uitspraak dat Van Goyen als een van de 'cunstichste' landschapsschilders van de eeuw werd bekend stond en dat zijn werken door "alle Liefhebbers in grooter waerden gehouden werden" lijkt dus niet overdreven. Wanneer men zich realiseert dat hij tenminste twee schilderijen per week kon maken - en misschien wel één per dag - waarvoor hij toch gauw tussen de twintig en de veertig gulden kon krijgen, dan hoeft het niveau van de inkomsten die hij uit zijn schilderwerk kreeg niet zoveel te verschillen van dat van een van de 'duurste' schilders van de 17de eeuw: zijn beroemde stadgenoot Gerrit Dou. Over Dou vermeldde Joachim von Sandrart met groot ontzag dat deze zes gulden (ein Pfund Flemsch) per uur rekende.<sup>73</sup> Men kan zich ook heel goed indenken dat aan uiterst minutieus geschilderde en zorgvuldig in een aantal lagen opgebouwde genrestukjes waarvoor Dou tussen de driehonderd en duizend gulden vroeg, inderdaad minstens tien tot twintig maal zo lang gewerkt werd als aan een 'nat in nat' geschilderd landschap van Van Goyen. Zoals wij boven al zagen, lagen Dou's vlot geschilderde "tronies" op eenzelfde prijsniveau als het werk van Van Goyen.<sup>74</sup> Hoe tijdrovend Dou's werkwijze was blijkt al uit het verhaal van Sandrart die - wellicht met enige overdrijving - vertelt dat hij, bij een bezoek aan Dou's atelier onder andere de grote nauwkeurigheid prijzend waarmee deze een bezemsteel had geschilderd, ten antwoord kreeg dat daar nog zeker drie dagen aan moest worden gewerkt. Dou's leerling Pieter van Slingelandt beweerde in een rechtzaak zelfs dat hij twee jaar met 'groten arbeyt en veele moeyten' had gezwoegd op een schilderij waar hij - tot groot ongenoegen van de opdrachtgever - dan ook 1500 gulden voor vroeg.<sup>75</sup>

Wat betreft de landschapsschilders: hoe lang Cornelis van Poelenburch, de generatiegenoot wiens werken in deze categorie het duurst waren, aan een schilderij werkte kunnen wij slechts gissen, maar dat hij toch zeker drie tot vijf maal langer met een stuk bezig was (waarin uiterst verfijnd geschilderde figuren altijd een belangrijke plaats innamen), lijkt geen overdreven schatting. Zet men dit af tegen de prijzen, dan zien wij dat in de berekeningen van Alan Chong de taxaties vóór 1650 gemiddeld tweemaal zo hoog waren als die van Van Goyen, terwijl deze bedragen tussen 1650 en 1675 vijf maal hoger liggen. Bij deze latere periode moeten wij echter bedenken dat dit voornamelijk om taxaties na de dood van Van Goyen gaat, een periode dat zijn werk geheel uit de mode raakte, terwijl de waarde van Van Poelenburchs schilderijen alleen maar steef.<sup>76</sup>

Tweemaal kreeg Van Goyen een eervolle opdracht waarvoor hij vorstelijk werd betaald. Het hof betaalde hem in 1651 maar liefst 300 gulden uit voor het schilderen van "een van Syner Hoochheyts Heerlyckheden gelegen in Bourgogne". Over dit stuk, waarschijnlijk bestemd voor Honselaarsdijk,<sup>77</sup> is ons helaas niets meer bekend. In hetzelfde jaar werd hij door het Haagse stadsbestuur uitverkoren tot het schilderen van een panorama op Den Haag, waarvoor hij 650 gulden kreeg (afb. 37).<sup>78</sup> Deze opdrachten lijken op het eerste gezicht, in vergelijking met wat hij gewoon was te ontvangen, buitensporig hoog betaald, en zij zijn daarom altijd met de nodige verbazing aangehaald.<sup>79</sup> Bekijkt men echter het ruim vier en een halve meter brede gezicht op Den Haag, waarvoor Van Goyen zijn gebruikelijke werkwijze inruilde voor een meer verfijnde en gedetailleerde stijl, dan realiseert men zich dat het hem ongetwijfeld meer dan tienmaal de tijd zal hebben gekost die hij normaal aan een schilderij besteedde. Bovendien kon hij voor zo'n speciale opdracht vermoedelijk nauwelijks op bestaande tekeningen terugvallen en moesten

aparte topografische studies worden gemaakt.

Het schilderen getuigt er ook van dat het een duidelijke keuze was om in de ene of de andere stijl te werken. Een 'nette' schildertrant gebruikte Van Goyen alleen in bijzondere gevallen; waarschijnlijk als de prijs van tevoren was vastgelegd. Dit laat ook een groot schilderij uit 1642 zien van de buitenplaats Rouwkoop, dat ongetwijfeld in opdracht werd geschilderd.<sup>80</sup> Overigens bevindt er zich onder de ons bekende werken nog een aantal stukken die, gezien het formaat en de zorgvuldige uitwerking, in opdracht moeten zijn geschilderd en die eveneens zeer prijzig zullen zijn geweest. Zo zijn er vier uitzonderlijk grote panorama's met stadsprofielen, van grofweg anderhalve bij twee en een halve meter(!), die alle in 1641 geschilderd zijn. Het betreft ten eerste twee stukken met gezichten op Dordrecht en Haarlem, die in ieder geval als pendanten zijn vervaardigd; ze meten beide 161,5 x 254 cm en sluiten qua compositie perfect op elkaar aan (afb. 11 en 12):<sup>81</sup> kennelijk heeft iemand representatieve schilderijen willen hebben met de twee oudste steden van Holland (hieraan werd nog altijd grote waarde gehecht; in de hiërarchie van de Staten van Holland waren zij officieel de nummers één en twee - de volgorde waarin de afgevaardigden van deze steden ook altijd optraden). Voorts is er het, in de hoogte iets kleinere, gezicht op de Valkhof in Nijmegen dat wellicht voor deze stad geschilderd is (afb. 10), en het gezicht op Rhenen dat nog iets kleiner is (143,5 x 221,5 cm).<sup>82</sup> Men kan zich afvragen of ook deze laatste twee, tezamen met Dordrecht en Haarlem, oorspronkelijk een reeks hebben gevormd, maar dat lijkt gezien de composities niet erg waarschijnlijk.<sup>83</sup>

Dat ondanks zijn grote vermaardheid de prijzen van Van Goyens schilderijen tijdens zijn leven niet boven een bepaald niveau stegen, heeft ongetwijfeld als oorzaak dat er door zijn grote productie en lange carrière immer een groot aantal werken van hem op de markt was. Indien de werken van een befaamd schilder zeldzaam zijn of worden, zal dit immers grote invloed hebben op de prijs.<sup>84</sup> Werken van Porcellis brachten bijvoorbeeld veel meer op en dat komt waarschijnlijk vooral doordat het werk aanzienlijk schaarser was. Wanneer men wijst op de relatief hoge waarde van Porcellis' stukken moet men immers niet vergeten - zoals wel steeds is gebeurd - dat de prijzen die wij van zijn werken uit getaxeerde inventarissen kennen alle van ná zijn dood (1632) zijn;<sup>85</sup> dit wil dus niet per definitie zeggen dat de waardering voor zijn werk zoveel hoger was, zoals altijd wordt geschreven. Zoals Van Mander al in zijn biografie van De Beuckelaer opmerkte, kon de waarde van schilderijen na het overlijden van een meester pijlsnel stijgen.<sup>86</sup> Dit zal zeker gebeurd zijn na de dood van Porcellis.

Na Van Goyens dood zien wij dit verschijnsel niet optreden, integendeel. De oorzaak daarvan is dat vanaf het einde van de jaren vijftig de snel gepenseelde 'monochrome' schilderkunst geheel uit de mode raakte - ook een Porcellis brengt dan steeds minder op. Hoe later men in de eeuw komt, hoe lager hun werken over het algemeen getaxeerd worden en hoe minder men ze ook in inventarissen tegenkomt. Dat laatste betekent niet dat hun schilderijen spoorloos verdwenen, maar dat zij weinig meer in de rijkere collecties zaten en minder het vermelden waard werden geacht; het kan zelfs betekenen dat zulke schilders geheel niet meer gekend werden en ze onder de anoniemen zitten. Sommige meesters van die generatie - zoals Pieter de Molijn, Dirck Hals, Jan Miense Molenaer of Pieter Codde, raken dan zelfs in de vergetelheid. Deze in het tweede kwart van de 17de eeuw zo buitengewoon populaire schilders werden bijvoorbeeld door Houbraken òf slechts zeer in het voorbijgaan òf zelfs helemaal niet meer vermeld; ook in 18de-eeuwse veilingen komt men hun namen zelden, of helemaal niet, meer tegen.

Hoewel de faam van Van Goyen nooit zo diep is gezonken, komt hij op Houbrakens lijst van de zestig beroemdste schilders die tussen 1560 en 1660 werkzaam waren niet voor.<sup>87</sup> Dat lot deelt hij echter met vrijwel alle schilders die in de snelle en 'monochrome' techniek werkten. Op deze lijst zijn van de landschapsschilders van Van Goyens generatie slechts Cornelis van Poelenburch en Bartholomeus Breenbergh overgebleven; wel prijken natuurlijk de veel jongere

schilders Paulus Potter, Herman Saftleven, Jan Both en Nicolaes Berchem op het lijstje, evenals de oudere Roelant Savery en Jan Breughel. Het canon heeft zich dus inmiddels aanzienlijk vernauwd tot schilders die in een verfijnde trant en met heldere kleuren werkten. Slechts Porcellis' naam staat nog eenzaam als enige 'tonale' schilder op de lijst. Het is duidelijk dat 'vuile en graauw-groene koleuren' het oog niet meer konden vermaken, zoals Gerard Lairese het uitdrukte.<sup>88</sup>

### Monochromie, virtuositeit en 'realisme'

Van Goyens 'monochrome' coloriet is voor de hedendaagse toeschouwer misschien wel een van de meest opvallende aspecten van zijn werk. Weliswaar werkten veel schilders van zijn generatie - ook stillevens en genreschilders - met een uiterst beperkt scala aan merendeels bruinige, gelige en groenige kleuren, maar Van Goyen heeft deze monochromie vooral in de jaren dertig en veertig in extreme mate doorgevoerd. Terzijde zij opgemerkt dat hier voor het gemak de term 'monochromie' is gebruikt, hoewel Van Goyens werk natuurlijk nooit werkelijk monochroom is en hij zijn coloriet bovendien voortdurend enigszins wijzigde.<sup>89</sup> Ongetwijfeld heeft ook dit coloriet deels te maken met een snelle, goedkope productiewijze. Het waren aanvankelijk vooral Esaias van de Velde en Jan Porcellis die met een steeds verdergaande reductie van het kleurenschaal experimenteerden, tegelijk met de introductie van een vloeiende, vlotte verfbrenging op een zeer dunne grond.<sup>90</sup> Door het gebruik van slechts weinig kleuren kon het tempo worden opgevoerd: men schilderde 'nat in nat' en hoefde bijvoorbeeld ook niet met verschillende paletten te werken.<sup>91</sup> Dat leverde een besparing aan arbeidskosten per schilderij op. En juist bij de productie van een grote hoeveelheid schilderijen konden de materiaalkosten op deze wijze flink worden gedrukt; okers en andere aardkleuren waren immers het goedkoopst.<sup>92</sup>

Zoals wij echter in het begin reeds constateerden hoefde deze snelle en goedkope productiewijze een hoge artistieke waardering door kenners geenszins in de weg te staan. Opmerkelijk is dat Van Hoogstraten stelde dat veel schilders deze weg kozen niet alleen om "gewin" maar ook om "roem" te behalen. Met deze deels door economische motieven veroorzaakte ontwikkeling moet tevens een streven om zich in artistiek opzicht te onderscheiden van de "gemeene schilder" gelijk op zijn gegaan. Het zal in de eerste plaats een zo groot mogelijk vertoon van virtuositeit zijn geweest waarop schilders zich bij deze werkwijze toeleiden en die de bewondering van de kunstkeners opwekte.

In Van Hoogstratens beschrijving van Van Goyens schildertrant tijdens de 'wedstrijd' tussen hem, Porcellis en Knibbergen, ligt dan ook een duidelijke nadruk op de wonderbaarlijke virtuositeit waarmee Van Goyen in een vloek en een zucht een veelheid aan dingen uit het niets te voorschijn toverde. Hij vertelt hoe Van Goyen eerst zijn paneel in het geheel "overzwadderde", hier wat lichter, daar wat donkerder (zodat het er als gemarmerd papier uitzag), waarna hij allerlei aardigheden daarin leek te zoeken om deze vervolgens met groot gemak en veel kleine verfstreken zichtbaar te maken. Zo kwam er een verschiet met boerenhoeven te voorschijn, doemde er een oude stadswal met waterpoort op die in het kabbelende water weerspiegelde, en zag men af en aan varende schepen en bootjes met vracht of reizigers beladen. Kortom, Van Goyens oog was er op gespist om allerlei dingen op te merken die als het ware "in een Chaos van verwen verborgen laegen", en dat oog stuurde trefzeker zijn hand en verstand, zodat men een volmaakt schilderij zag voor men goed en wel in de gaten had wat hij eigenlijk van plan was, zo schrijft Van Hoogstraten.<sup>93</sup>

Van Hoogstratens nadruk op de schijnbare chaos, waaruit - als bij toeval - een veelheid aan zichtbare dingen razendsnel verschijnen en zich tot een volmaakt schilderij voegen, reflecteren de verbaasde bewondering van de tijdgenoot voor een nonchalant-virtuoze 'handeling'.<sup>94</sup> De werkwijze die Van Goyen ontwikkelde lijkt een manier om in te spelen op de

hoge waardering die toenmalige kunstkenneren hadden voor een schijnbare achteloosheid in het bereiken van een overtuigende werkelijkheidsweergave. "Hoe is het mogelijk dat het penseel zoveel zachtheid suggereert met zulke ruwe toetsen en zulke onaantrekkelijke kleuren, en dat men door middel van zulk een nonchalance zoveel aangenaams kan voortbrengen." Deze woorden, uit een Frans traktaatje uit 1635, dat bestemd was voor atelierbezoekers die iets verstandigs wilden kunnen zeggen, zouden geheel op werken van Van Goyen van toepassing kunnen zijn.<sup>95</sup>

Zowel de snelle schildertrant als de monochromie lijken dus door een schilder als Van Goyen te zijn aangegrepen om een adembenemend meesterschap te tonen in het met achteloos gemak suggereren van al het zichtbare - substantie, textuur, ruimte en atmosfeer - met in alle opzichten zeer beperkte middelen: weinig tijd, weinig en goedkoop materiaal, en een uiterst subtiel scala van slechts weinig, dicht bijelkaar liggende, kleurgradaties. Toen dit succes kreeg en de bewondering van veel kunstliefhebbers opwekte, werden de uiterlijkheden - de schetsmatige penseelstreek en het monochrome coloriet - een mode die door vele anderen werd nagevolgd.

Het is opmerkelijk dat kunsthistorici in deze eeuw steeds weer benadrukt hebben dat Van Goyen door deze 'monochrome' of 'tonale' schildertrant zo voortreffelijk op realistische wijze het eigene van het Hollandse landschap en de vochtige atmosfeer daarvan kon weergeven. Niet alleen buitenlandse, maar ook Nederlandse kunsthistorici hebben dit voortdurend herhaald,<sup>96</sup> terwijl de vooral laatsten zich toch zouden moeten realiseren dat dit coloriet volkomen artificieel is en geenszins een 'realistisch' beeld van het Hollandse landschap geeft. Ook hun mentale beeld van het Hollandse landschap werd kennelijk gekleurd door hun bewondering voor de manier waarop Van Goyen het had uitgebeeld. Wellicht heeft de gedachte dat dit bij uitstek een realistische verbeelding van het landschap was zo kunnen aanslaan in de tweede helft van de 19de en eerste helft van de 20ste eeuw, omdat tot circa 1950 het eigentijdse beeld van het landschap vooral gecreëerd werd door de fotografie uit die tijd: een fotografie waarin een atmosferische weergave nagestreefd werd door middel van een zo groot mogelijke verfijning in een monochroom scala van alle tinten tussen zwart en wit.

Van Goyen heeft zeker als weinig anderen de sfeer van het Hollandse waterland weten te suggereren, maar dit bereikte hij eerder ondanks dan dankzij deze monochromie. Voor de zeestukken van Porcellis met hun vele grijzen kan men nog met reden stellen dat deze werd ontwikkeld om overtuigend een gezicht op het water bij vochtige weersomstandigheden weer te geven. Ook voor de duingezichten van Van Goyen en Molijn uit de late jaren twintig en vroege jaren dertig is een beperkt coloriet met vele gradaties van gelig-bruine kleuren zeker toepasselijk. Maar voor het Hollandse weide-, plassen- en rivierenlandschap dat Van Goyen vanaf het midden van de jaren dertig tot aan zijn dood in 1656 in zulke grote aantallen uitbeeldde, zijn bruinige en gelige tinten of fletse groenen immers alles behalve karakteristiek. Integendeel, het meest kenmerkende aan het Hollandse waterland zijn juist de buitengewoon krachtige kleuren, die ook inderdaad door schilders van een jongere generatie, zoals Paulus Potter of Willem van de Velde de Jonge, werden weergegeven.<sup>97</sup>

Bij het kijken naar zulke werken van Van Goyen moet men zich realiseren dat in werkelijkheid de afzonderlijke kleuren alleen sterk naar elkaar toe trekken wanneer de atmosfeer zó vochtig is dat het mistig wordt. Maar als dat gebeurt, is het zicht zeer beperkt; dan kan men de weidse verten met zijn vele details aan de horizon zoals Van Goyen die weergaf allang niet meer zien. Bovendien treedt er bij zulke omstandigheden uitsluitend een vergrijzing in de tinten van het landschap op, terwijl dichtbij toch een veelheid aan kleuren aanwezig blijft.

Karakteristiek aan Van Goyens landschappen is juist dat men meestal heel ver weg kijkt (erg vochtig is de atmosfeer in zijn landschappen dus nooit), waarbij aan de verre einder stads-

of dorpsprofielen, torens, molens, bomen of scheepjes te onderscheiden zijn, terwijl de hemel vrijwel nooit volledig bedekt is. En juist bij zulke weersomstandigheden met een gedeeltelijk bewolkte lucht, zijn de kleuren van dit type landschap - behalve natuurlijk in de verte - in werkelijkheid zeer sterk.<sup>98</sup>

Hoe het ook zij, bruine weiden, lichtbruin water, zachtbruine ijsvlakten en gelig-bruine steden langs de rivier of aan de horizon en bruinige wolken zijn alle volledig gekunsteld. Zoals hierboven reeds werd betoogd is het een coloriet dat in samenhang met de nieuwe productiewijze ontstond en tegelijkertijd tot een esthetisch streven werd. Net als twee en een halve eeuw later in goede zwart-wit landschapsfotografie gebeurde, wist Van Goyen een overtuigend atmosferisch effect te bereiken door een ongelofelijke verfijning in gradaties van één tint, die, verlopend naar de einder, zo licht en dun worden dat zij de indruk van een onmetelijke verheid geven.

Dat alle vormen daar dikwijls met hun lichte kleuren en vage contouren lijken op te lossen in de wolkenlucht, komt niet doordat een zeer vochtige atmosfeer is weergegeven, maar door het feit dat deze elementen in bijna-tegenlicht zijn geplaatst. Vanaf het begin van de jaren dertig streeft Van Goyen namelijk veelvuldig het effect na van een landschap waar men - bij een achter de wolken verscholen zon - tegen het licht inkijkt dat meestal links van het midden schuin invalt (bijv. afb. 49). In zo'n geval treedt er door het vocht in de atmosfeer een veel sterker effect van vervaging op dan wanneer het licht geheel van opzij komt, of als men met het licht meekijkt. Waarschijnlijk was Cornelis van Poelenburch de eerste die zulke effecten in zijn Italianiserende landschappen introduceerde;<sup>99</sup> Porcellis lijkt dit vervolgens in de tweede helft van de jaren twintig als enige in zijn watergezichten te hebben uitprobeerd, waarna Van Goyen dit idee verder in zijn landschappen uitwerkte. Van Goyens tegenlicht-effect is echter niet het lage over het land strijkende gelige tegenlicht dat door de Italianisanten als Jan Both en Nicolaes Berchem werd gebruikt - en waarmee ochtend of avond wordt gesuggereerd - maar een helder tegenlicht bij een bewolkte, maar niet geheel bedekte lucht op het midden van de dag.

Juist de oneindig weidse verte heeft Van Goyen in zijn latere werk zo adembenemend weten uit te beelden; met slechts een wonderbaarlijk klein strookje geschilderd landschap - meestal niet meer dan enkele centimeters - weet hij de suggestie op te roepen dat men over vele kilometers vlak (water)land kijkt. Indien hij dit land op deze buitengewoon smalle strook met een meer met op de werkelijkheid gebaseerde kleurenrijkdom zou hebben weergegeven - met vele krachtige tinten in de voorgrond die overgaan in fletse grijzen in de achtergrond - dan had hij nooit de sfeer van intense, weidse kalmte kunnen bereiken die nu, ondanks dat er meestal een veelheid aan menselijke activiteiten plaats vindt, de meeste van zijn landschappen kenmerkt. Het is deze sfeer die, zoals Van de Waal terecht opmerkte, het best kan worden omschreven met de onvertaaltbare Nederlandse term 'stemmigheid'.<sup>100</sup> Door het oog zo min mogelijk met kleuren te prikkelen, lijkt Van Goyen, vooral vanaf het midden van de jaren dertig, alles ondergeschikt te maken aan een effect van rust en stilte. En aan dit effect dragen de uiterst simpele, maar zeer geraffineerde compositieschema's uit deze periode verder bij.

In een aantal gevallen vonden ook tijdgenoten de eenkleurigheid zo prominent dat werken van Van Goyen soms in inventarissen werden benoemd als "een grauwtje", een term die ook voor de geheel eenkleurige werken van Adriaen van der Venne werd gebruikt. Bij de inventaris van Van de Capelle bijvoorbeeld, lijken "grauwtjes" binnen het oeuvre van Van Goyen als een aparte categorie te worden onderkend: twee van de tien werken zijn als zodanig omschreven.<sup>101</sup> Dezelfde kwalificatie werd overigens ook gedaan bij een aantal schilderijen van Porcellis en Esaias van de Velde (en bij een "Ecce Homo" van Rembrandt). Waarschijnlijk gaat het bij de Van Goyens om een aantal kleine, meestal late werken, waar inderdaad bijna alle kleur is uitgebannen en alles uitsluitend met vele tinten van grijs-bruin is geschilderd; het sterkste is dit het geval in een groep op papier geschilderde werken uit 1650 en 1651 (afb. 38).<sup>102</sup> In andere werken - vooral de grotere, en meer uitgewerkte stukken - moeten wij er echter rekening mee

houden dat het aandeel van de kleur blauw sterker kan zijn geweest. Houbraken constateerde dat Van Goyens schilderijen "doorgaans [...] wat eenkleurig of graauw zijn: maar dus zijnze van eersten af aan niet geschildert; maar in dien tijd was 'er een verf die men Haarlems blaauw noemde, nu buiten gebruik, om dat zij geen stant houdt, dat daar d'oorzaak van geweest is." Om deze opmerking geheel af te doen door te stellen dat Houbraken de effecten die Van Goyens nastreefde verkeerd heeft begrepen lijkt mij wat al te gemakkelijk.<sup>103</sup> Houbraken was immers goed op de hoogte van de schilderpraktijken uit de voorafgaande periode. David Bomford veronderstelde dan ook dat dit Haarlems blauw wellicht een goedkope kwaliteit smalt is die inderdaad in olieverf tot grijs-geel kan verkleuren.<sup>104</sup>

### Jeugdige ambitie

Zijn meest karakteristieke stijl, met de zeer losse en snelle schildertrant waarin alle locale kleuren zijn uitgebannen, ontwikkelde Van Goyen pas nadat hij, na een lange leertijd, al bijna tien jaar als zelfstandig meester werkzaam was en naam had gemaakt met werken waarin een kleurige en gedetailleerd geschilderde figurenstoffage juist een zeer belangrijke plaats innam.

Van Goyens uitzonderlijk langdurige en relatief kostbare opleiding<sup>105</sup> zegt waarschijnlijk vooral iets over de ambities van zijn vader, een schoenmaker die door Orlers "een beminder van de Teecken ende Schilderkonsten" wordt genoemd. Nadat de jonge Van Goyen uitzonderlijk vroeg, al op tienjarige leeftijd, zijn leertijd was begonnen<sup>106</sup> en zo'n acht jaar training bij maar liefst vijf verschillende meesters achter de rug had, vervolgens een reis naar Frankrijk had gemaakt en al enige tijd zelfstandig werkte, zag zijn vader dat "hy alreede inde Schilderconst seer gevordert hadde en dat zijne begeerte streckte omme verder te mogen comen". Pas toen, dus rond zijn twintigste, werd hij in de leer gedaan bij "den uytmuntenden, vermaerden Lantschap-schilder, Esaias vanden Velde, by den welcken hy een Jaer geweest is". Vader en zoon Van Goyen - en Orlers die ons zo uitvoerig hierover inlicht, lijkt dit te willen benadrukken - hebben dus zeer veel over gehad voor een zo gedegen mogelijke scholing (meestal duurde een leertijd tussen de vier en de zes jaar!). De keuze voor Esaias van de Velde moet dan ook een zeer bewuste zijn geweest - diens specialisme en bijzondere vaardigheden wilde ook de jonge Van Goyen zich eigen maken - en wij kunnen gerust stellen dat deze keuze het karakter van Van Goyens werk blijvend heeft bepaald.

Vergelijken wij de schilderijen uit Van Goyens vroege periode, van 1620 tot 1626, met de landschappen die Van de Velde eerder vervaardigde (afb. 5), dan blijkt echter dat Van Goyen weliswaar intensief gebruik maakte van de inheemse landschappelijke motieven die Esaias zowel in schilderijen als in tekeningen en prenten dikwijls had weergegeven, maar ook dat hij zich juist leek te willen onderscheiden door deze motieven te combineren met een preciezere en kleuriger schildertrant en een grotere rijkdom aan levendige details, zoals hij die kende van vele oudere meesters: van Hans Bol (afb. 39) tot Jan Brueghel (afb. 40), David Vinckboons (afb. 41) en Hendrick Avercamp (afb. bij cat.nr. 1). Daarbij profileerde hij zich - en dat realiseerden tijdgenoten zich terdege - als een zeer bekwaam figuurschilder die ook door andere landschapsschilders werd gevraagd figuren in te schilderen.<sup>107</sup>

Van Goyens vroege landschappen voldoen, veel meer dan die van zijn leermeester, aan Karel van Manders aanbeveling om toch vooral te streven naar "Veel verscheydenheyt, soo van verw' als wesen / [...] / Want dat brengt een groote schoonheyt ghepresen."<sup>108</sup> Het lijkt alsof hij Van de Veldes zeer innoverende landschapstype waarin de eigen omgeving van het Hollandse land met vlotte penseelstreek wordt weergegeven, wilde verbinden met deze eis tot 'varietas' (Van Manders 'verscheydenheyt'),<sup>109</sup> een begrip dat wat betreft het landschap tot dan toe toch vooral zal zijn verbonden met het beeld van grillige Alpegezichten en boslandschappen van de 16de-eeuwse Vlaamse landschapsschilders.

Misschien vond de jonge Van Goyen een rechtvaardiging voor zijn stijl in een beroemd

voorbeeld uit de klassieke oudheid en wilde hij zich meten met de antieke schilder Ludius, die Van Mander, in zijn uiteenzetting over "verscheydenheyt in landschappen", immers uitvoerig als het grote voorbeeld aanhaalde.<sup>110</sup> Behalve als exempel van iemand die zijn schilderijen door middel van een grote variëteit aan motieven wist te verrijken, kon de beschrijving van Ludius' werk bovendien geheel worden gelezen als de verbeelding van een eigen, direct beleefde omgeving. Soms lijkt het zelfs of Ludius gespecialiseerd was in Hollandse landschappen, bijvoorbeeld waar Van Mander aanhaalt dat een schilderij van een moerassig laagland met boerenhoeven en glibberige modderwegen door Ludius' tijdgenoten als diens beste werk werd gezien.<sup>111</sup> Misschien vormde dit wel een stimulans en rechtvaardiging voor het vermijden van "uithemse pronck" (om woorden van de dichter Spiegel te gebruiken).<sup>112</sup>

Sommige stukken van Van Manders tekst over Ludius, die in proza ook nog eens te vinden zijn in zijn levensbeschrijvingen van antieke schilders (en die alle aan Plinius werden ontleend), kunnen bijna worden gelezen als een beschrijving van vroege werken van Van Goyen: Ludius placht in zijn landschappen mensen te schilderen die zich verpozen met kuieren en wandelen op het land, of die zich voor hun plezier op het water ophielden. Ook plaatste hij beladen wagens en ezels naast huizen, boerenhoeven en andere dingen die met landelijke werkzaamheden te maken hebben en gaf hij vaak hengelaars, vogelvangsters of jagers weer.<sup>113</sup> Van Manders opmerking dat men op deze wijze ziet hoe een "Const-lustighen gheest" wonderbaarlijke dingen kan doen, zal voor een jong en eerzuchtig schilder een aansporing te meer zijn geweest dit na te volgen.

Wij zullen nooit weten of de jonge Van Goyen bewust dit antieke voorbeeld wilde emuleren en Ludius' stijl op zijn manier wilde doen 'herleven'.<sup>114</sup> Het lijkt echter niet onwaarschijnlijk dat het verhaal over Ludius, "den eersten Inventeur, die opracht te schilderen Landtschappen ...", wiens voorbeeld natuurlijk ook in het algemeen het zelfrespect kon ondersteunen van alle schilders die in deze tijd zich in landschap specialiseerden, gemeengoed was in het atelier van een vermaard landschapsschilder als Esaias van de Velde.<sup>115</sup>

Hoewel Van Goyens vroege schilderijen onmiskenbaar een eigen, herkenbaar type landschappen vertegenwoordigden en ook als zodanig zullen zijn ervaren door tijdgenoten, is - afzonderlijk beschouwd - geen van de motieven die de hij gebruikte geheel nieuw. Niet alleen in het werk van Esaias van de Velde (en in dat van de bovengenoemde oudere generatie landschapsschilders) zijn veel landschappelijke motieven, menselijke typen en bedrijvigheden terug te vinden, ook blijkt het motievenrepertoire van de vele prentreeksen van Claes Jansz. Visscher en Jan van de Velde II (afbn. 42-45) - naast die van Esaias in het voorgaande decennium zo buitengewoon populair geworden - zeer bepalend voor hem te zijn geweest. Van Goyen selecteerde zijn motieven zodanig dat zijn schilderijen de kijker de gelegenheid gaven de blik te laten dwalen over een veelheid aan levendige (stereo)typen - boeren, jagers, stedelingen, soldaten - die huns wegs gaan in een vreedzaam plattelandsdorp aan de rand van duin en waterland, plaatsen die in de voorstellingswereld van de welgestelde stedeling als "plaisant" zullen zijn beschouwd.<sup>116</sup>

Als jonge schilder die een naam voor zichzelf moest vestigen lijkt Van Goyen dus een weg te kiezen die niet al te veel risico's bood omdat hij zich hield aan motieven die al uit vele prenten vertrouwd waren en aan typen schilderijen die Esaias al met succes beproefd had. Dit geldt niet alleen voor de dorpsgezichten, maar ook voor de 'wintertjes',<sup>117</sup> waarin hij aanvankelijk de stijlen van twee populaire meesters, Esaias van de Velde en Hendrick Avercamp, als het ware kruiste. Dikwijls herinneren niet alleen compositie-motieven (een kasteel op het middenplan, een kale boom als repoussoir), maar ook een groot aantal vrolijke stoffage-details aan de Vlaamse traditie waar het werk van Avercamp direct op aansloot (zie bij cat. nr. 1). Net als in zijn andere schilderijen combineerde Van Goyen zulke motieven met elementen die hij van Esaias had geleerd, zoals een lager gezichtspunt en een strakkere

organisatie van de figuurgroepen langs compositielijnen die de diepte in lopen. De sfeer van winterse kaalheid en kilheid die Esaias dikwijls nastreefde in zijn sobere, winterlandschapjes (afb. 46), sprak van Goyen niet aan. Het ging hem vooral om een grote 'verscheydenheit' en een trots vertoon van zijn capaciteiten als figuurschilder, elementen waarmee hij, als ware hij een Hollandse Ludius, de aandacht van de kunstliefhebber probeerde te trekken. Gezien Huygens opmerking omstreeks 1629 moet hem dat ook zeker zijn gelukt.

### Een koerswijziging

De overgang naar een ander type schilderijen vond tamelijk abrupt plaats. In 1627 durfde Van Goyen vrijwel van de ene op de andere dag zijn terrein te verleggen, wellicht om de groeiende concurrentie het hoofd te bieden.<sup>118</sup> Van nu af aan ging hij zijn kunnen niet meer ten toon spreiden door middel van een zorgvuldig doorwerkte rijkdom aan motieven en details, maar juist door een nonchalant gemak in het suggereren van een omgeving die veel directer was gebaseerd op in tekeningen vastgelegde natuurstudies. Het waren in het bijzonder de (in die tijd ontboste) binnenduinen met wat dorre begroeiing en hier en daar wat boerenhoeven of een pleisterplaats, die nu het voornaamste thema werden. Het betreft de verbeelding van een type landschap zoals men dat tussen Den Haag, Leiden en Haarlem kon aantreffen en dat de bewoners van deze steden ongetwijfeld zeer vertrouwd was.

Waarschijnlijk waren het Pieter van Santvoort en Pieter de Molijn (afbn. 7 en 8) die kort tevoren dit nieuwe type - dat voortbouwde op landschapsmotieven die Esaias van de Velde al tien jaar eerder had weergegeven (afb. 47) - introduceerden.<sup>119</sup> Van Goyen moet onmiddellijk de mogelijkheden ervan hebben onderkend. Misschien begon hij deze onopgesmukte duinlandschapjes in eerste instantie te maken in wedijver met Molijn (die hij vast uit zijn Haarlemse leertijd zal hebben gekend), en bleken zijn experimenten met dit type zeer succesvol. Ook de jonge Salomon van Ruysdael stortte zich direct op deze thematiek (afb. 9), terwijl Van Goyens Leidse leeftijdgenoot Pieter de Neyn (ongetwijfeld tevens een concurrent),<sup>120</sup> eveneens in 1627 volgde. Het lijkt of al deze schilders nu tegen elkaar op gingen bieden in een zo groot mogelijke simplificatie van compositie en coloriet - en bij dit type landschap is het beperkte kleurenschaal van gelen, bruinen en fletse groenen natuurlijk zeer toepasselijk - waarbij Van Goyen misschien wel het verst ging in een vertoon van virtuoos meesterschap met een minimum aan middelen en een steeds vluchtiger schildertrant.<sup>121</sup> Zoals hierboven uitvoerig werd uiteengezet, lijken economische beweegredenen en artistieke strevingen, althans bij Van Goyen en enkele van zijn meest getalenteerde collegae, op dit moment perfect samen te gaan.

Voor de boerderijen, met hun onregelmatige, soms zelfs grillige vormen, zorgen er voor dat zelfs in deze sobere omgeving nog een zekere mate van 'varietas' gehandhaafd blijft. Deze boerenhoeven zijn armoedig, maar voor 17de-eeuwse begrippen waarschijnlijk niet onrustbarend vervallen,<sup>122</sup> en tezamen met de keuvelende of zich rustig voortbewegende landlieden, representeerden deze motieven voor de stedeling waarschijnlijk een geruststellend beeld van het eenvoudige leven op het platteland, waar men vrij is van begeerte en hoogmoed, en waar natuurlijke levensbehoeften volstaan.<sup>123</sup> Gezien de grote productie aan duinlandschappen moet het duin als specifiek landschappelijk motief bij de kopers zeer zijn aangeslagen. In een tijd dat het verbeelden van de natuur vooral als een lof op Gods schepping lijkt te zijn gezien,<sup>124</sup> is het zeer wel mogelijk dat voor de Hollander juist het beeld van duinen, die immers het land beschermden tegen de zee, Gods goedheid zeer direct toonde: "Des Heren goedheid blijkt aan elken duin zijn top", luidt een bekende uitspraak van Constantijn Huygens. Daarnaast zal ook het feit dat de duinen voor de burgers uit Haarlem, Leiden en Den Haag ook toen al als een belangrijk doel voor ontspannende wandelingen of amusante uitstapjes werden beschouwd eveneens aan de populariteit van dit genre hebben bijgedragen.<sup>125</sup>

In deze werken wordt de betrokkenheid van de beschouwer bij de uitgebeelde omgeving



vergroot door het, ten opzichte van de voorgaande periode ingrijpend veranderde, gezichtspunt. In Van Goyens vroege schilderijen keken wij - net als nog in alle landschapsschilderijen van Esaias het geval was - enigszins van bovenaf óp het landschap en de figuren, alsof wij als toeschouwer op een verhoging in het landschap of in een raam op de eerste verdieping van een huis staan. Dan komen, zoals al een eeuw gebruikelijk was in de landschapsschilderkunst, alle figuren op verschillende afstanden ónder de horizon terecht en kan zonder problemen een veelheid aan figuren verspreid over alle plans, van voor- tot achtergrond, worden uitgebeeld.

In 1627 begon Van Goyen echter landschappen te schilderen waarbij de toeschouwer een aanzienlijk lager standpunt inneemt - een experiment waarmee in hij 1628 op grote schaal doorging. De ooghoogte van de toeschouwer - aangegeven door de horizon - ligt nu op dezelfde, of vrijwel dezelfde hoogte als van de figuren ín het beeld. De toeschouwer staat als het ware op hetzelfde niveau en kijkt recht tegen ze aan of zelfs tegen ze op indien zij op een verhoging in het landschap of op een wagen zijn geplaatst en dus boven de horizon uitsteken (cat.nrs. 12 en 13).<sup>126</sup> De suggestie dat wij een 'naar het leven' weergegeven landschap zien, is daardoor veel groter.<sup>127</sup> Soms wordt ons zicht beperkt doordat wij tegen een oplopend duin aankijken en kunnen wij de einder - die nog achter het duin verscholen ligt - niet zien; dan ontwaren wij op de achtergrond slechts de top van een boerderij, de kruinen van bomen of de hoofden van figuurtjes die er boven uit steken, een effect dat typerend is voor een wandeling in de duinen (cat.nr. 18). Zo worden de grenzen tussen onze wereld en de wereld van het schilderij zoveel mogelijk geslecht en wordt gesuggereerd dat men zo het landschap in kan lopen.

In tekeningen had Van Goyen in de voorafgaande jaren al vaak dit lage standpunt weergegeven (afb. bij cat.nr. 4), maar vanaf dit moment gaat hij ook in schilderijen deze methode gebruiken om een veel directer effect van confrontatie met de de gesuggereerde omgeving te creëren. Overigens was de schilder bij dit lage standpunt genoodzaakt zijn figurenstoffage, zeker op de voorgrond, drastisch te reduceren. Doordat de toeschouwer en de figuren ín het schilderij eenzelfde ooghoogte hebben, moeten figuren vlak vooraan (die in vrijwel alle vroege werken zo veelvuldig voorkomen) geheel verdwijnen, want deze zouden anders een aanzienlijk deel van het landschap afdekken en veel te dominant worden; zij worden nu veel dieper in het landschap geplaatst. Naast de eliminatie van de figuren op de voorgrond is een ingrijpende reductie van het aantal figuren op daarop volgende plans eveneens noodzakelijk, omdat - wanneer de horizonlijn ook de ooghoogte van de uitgebeelde figuren is - ze elkaar anders voornamelijk zouden overlappen. Bovendien zou daarbij een saaie isocephalie (alle hoofden op dezelfde hoogte) optreden. Om dat laatste te voorkomen wordt het kleinere aantal overblijvende figuren bij voorkeur op verschillende niveaus geplaatst: onder de horizon door ze zittend weer te geven, boven de horizon door ze op een heuveltje of op een wagen neer te zetten.

Het gevoel dat men het landschap kan binnenlopen, alsof men een van de wandelaars is die zich over de duinweg begeeft, wordt nu bovendien versterkt door krachtige 'perspectieflijnen' in de landwegen, bebouwing en begroeiing, die een beweging naar de verre horizon benadrukken. Hierdoor ontstaan in het beeldvlak sterke diagonale lijnen die vooral zijn bedoeld om een ruimtelijke stuwing te bereiken; zo wordt niet alleen het oog de diepte in gevoerd, maar ook de suggestie gewekt dat de ruimte naar voren toe het schilderij uitloopt om zich als het ware in onze eigen ruimte voort te zetten. De boerderijen, bomen en andere motieven die eerst als evenwijdige coulissen achterelkaar geplaatst waren, worden nu dus aaneen geschakeld doordat zij langs deze dieptelijnen zijn geplaatst en deze mede vormen.

Niet alleen het lage standpunt, de sterke ruimtelijke beweging, en de reductie van de veelheid aan motieven versterken de nadruk op het 'naar het leven' effect van deze schilderijen. Ook de wijze waarop het landschap wordt belicht doet hierin mee. Was in de vroege werken het contrast tussen de donkere strook op de voorgrond en het lichtere middenplan geheel artificieel en slechts een schematisch ruimte scheppend middel (bijv. cat.nr. 7), nu wordt een

natuurlijke oorzaak aangeduid en krijgt deze een geloofwaardig en vanzelfsprekend karakter: het is een krachtige baan zonlicht die schuin van opzij over het middenplan strijkt, waardoor de elementen die zich daar bevinden sterk oplichten tegen donkerder partijen eromheen (afb. 48). Deze bundel zonnestralen wordt tevens gerechtvaardigd door een zware wolkenhemel met enkele opentreckende gaten erin. De conventionele donkere strook op de voorgrond houdt dus deels de traditionele functie van een 'coulisse' die de ruimte op de voorgrond markeert, maar is nu tevens een schaduwrijke hindernis geworden die het oog van de toeschouwer moet nemen om in zijn verbeelding 'met enkele stappen' in het zonlicht te komen. Al deze veranderingen lijken erop gericht de toeschouwer het voorgestelde niet zozeer te laten 'lezen', als wel hem uit te nodigen er aan deel te hebben en het te beleven.

### Een voortdurende bron van nieuwe landschapstypen

Van Goyens productie van duinlandschappen beleefde een hoogtepunt in de jaren 1631-1633, daarna vermindert het aantal snel; na het midden van de jaren dertig schildert hij ze nog maar zelden. Molijn en vele navolgers van Van Goyen zetten dit landschapstype nog veel langer voort, maar voor Van Goyen was het kennelijk niet interessant meer. Waarschijnlijk werd het genre ook steeds minder lucratief, nu zijn eigen duingezichten in groten getale op de markt waren en deze bovendien overspoeld werd met talloze 'duintjes' van navolgers die ook een graantje van deze mode wilden meepikken. Zelf stapte hij op nieuwe thema's over, waaronder vooral het riviergezicht een steeds grotere plaats ging innemen, en later vooral het open water bevaren door passagierskagen en vissers.

Op deze plaats zal niet Van Goyens immens rijke schilderijenproductie vanaf de jaren dertig tot aan zijn dood uitvoerig worden besproken; dat is al dikwijls uitstekend gedaan.<sup>128</sup> Hier zij er slechts op gewezen dat Van Goyen steeds weer nieuwe typen ontwikkelde en aan zijn repertoire toevoegde, nadat hij eerdere thema's enige tijd in grote oplagen had gemaakt en deze inmiddels ook door anderen waren overgenomen. Hij blijft steeds innoveren om op die wijze de belangstelling van de koper voor zijn werken te behouden, en blijkt daarmee tegelijkertijd een bron van nieuwe typen die onmiddellijk door vele navolgers gretig worden opgepakt.<sup>129</sup> De thema's die hij op een bepaald moment opneemt om ze op grote schaal te gaan produceren had hij meestal al eens eerder uitgeprobeerd, en de afzonderlijke motieven die zij bevatten laten zelden iets geheel nieuws zien, ze zijn vrijwel altijd terug te voeren op de prentseries uit een eerdere periode of in de schilderijen van vooral Van de Velde, Porcellis of andere schilders van een vorige generatie.

Naast en na de duintjes, ontwikkelde Van Goyen allereerst vooral de reeds genoemde riviergezichten, waarin de rivier, in samenspel met de daarin weerspiegelende wolkenlucht, de dominerende plaats krijgt. Dit type, waarmee hij in 1628 begon en dat aanvankelijk met de wat zandige oevers en eenvoudige boerenhoeven het karakter van het landschap rond de Oude Rijn tussen Leiden en Katwijk lijkt te reflecteren, perfectioneerde Van Goyen steeds verder in de loop van de jaren dertig (afb. 49). Daarbij werden het 'monochrome' coloriet en de snelle schildertrant, die vooral in samenhang met het duinlandschap waren ontwikkeld, nu ook op dit genre toegepast. Dit type vulde hij vanaf 1634 aan met een nieuwe variant, waarin de rivieren worden omzoomd door kastelen, stadswallen, of andere opvallende architectuur (cat.nr. 32). In de tweede helft van de jaren dertig ging hij deze steeds vaker - en in de jaren veertig in grote hoeveelheden - schilderen (afb. 38).<sup>130</sup>

In de eerste helft van de jaren dertig, toen zijn belangstelling voor het duingezicht over zijn hoogtepunt heen raakte, verschijnt tevens het strandgezicht - dikwijls met de toren van Scheveningen (cat.nr. 51) of Egmond - dat hij tien jaar eerder al een enkele maal aarzelend had uitgeprobeerd (afb. 6).<sup>131</sup> Vooral in het begin van de jaren veertig vervaardigde hij talrijke stranden, waarna dit thema plotseling sterk afneemt; in de jaren vijftig wijdt hij zich er nog

slechts een enkele maal aan.

Het gezicht op open water ging Van Goyen, voorzover voor ons is na te gaan, vanaf 1636 schilderen (cat.nr. 22). Dit type, ooit het specialisme van de circa 15 jaar oudere Jan Porcellis die hij zeker persoonlijk gekend heeft,<sup>132</sup> nam hij pas op nadat deze was overleden. (Porcellis stierf enkele jaren eerder, in 1632.) Het heeft er alle schijn van dat Van Goyen hier een 'gat in de markt' zag, te meer daar Porcellis' werken hoge prijzen gingen opbrengen. Van Goyens vroegste stukken in dit genre zijn dan ook onmiskenbaar sterk verwant aan die van de oudere meester.

Hoewel het werk van Porcellis hem aanvankelijk zeer gestimuleerd zal hebben, ontwikkelde Van Goyen in het bijzonder in zijn wijde, stille watergezichten een zeer eigen type (cat.nr. 41). Met een adembenemende beheersing en met uiterst geringe middelen wist hij een ongelooflijke weidsheid en intense rust en vredigheid te suggereren. Slechts door het zeer subtiele verloop van tinten in water en wolken, en door de geraffineerde en trefzekere plaatsing van de schepen in de ruimte, wordt dit effect bereikt; daarbij mogen wij de perfectie in tekening van de schepen en de vele figuurtjes die deze bevolken niet over het hoofd zien. In de laatste jaren van zijn lange carrière moet hij juist met deze werken groot succes hebben gehad, want zijn late productie bestaat voor een zeer groot deel uit zulke stille wateren. Zowel hijzelf als zijn cliëntèle zal hebben geweten dat hij in dit genre een kwaliteit kon leveren waarin niemand hem evenaarde.<sup>133</sup>

Van Goyens panoramische vergezichten beleefden een kortere bloeiperiode: nadat hij dit genre, waarschijnlijk geïnspireerd door werken van Hercules Seghers, was begonnen met gezichten op Arnhem (afb. 50) en Rhenen vanaf de landzijde (in resp. 1633 en 1636; cat.nr. 19), ging hij vervolgens ook Den Haag op deze wijze schilderen (cat.nr. 48), terwijl hij daarnaast vanaf 1639 tot 1647 regelmatig panorama's vervaardigde waarin niet de stad in de verte, maar het wijde vergezicht zelf de hoofrolspeler is (cat.nr. 35). Na 1647 hield hij, voorzover wij weten, abrupt op met deze grote panorama's.

Met het schilderen van zijn vele gezichten op steden als Dordrecht, Nijmegen, Rhenen, Arnhem gezien vanaf het water, begon Van Goyen aarzelend in de jaren dertig. In de gevallen van Dordrecht en Nijmegen kennen wij reeds een incidenteel schilderij uit 1633, terwijl de vroegste gezichten op Arnhem en Rhenen vanaf de rivierzijde uit 1639 en 1641 stammen. In feite combineerde Van Goyen in deze schilderijen de oudere traditie van het geschilderde stadsprofiel - men denke vooral aan Hendrick Vroom - met het door hem zelf ontwikkelde riviergezicht (in de gevallen van Nijmegen [afb. 10], Rhenen en Arnhem), of met het wijde watergezicht (Dordrecht, afb. 52). Sinds het einde van de jaren dertig kreeg hij kennelijk groot succes met deze stukken; vanaf die tijd - met een absoluut hoogtepunt tussen 1641 en 1648 - zou hij tot aan zijn dood vele gezichten op steden vervaardigen, sommige van zeer groot formaat.<sup>134</sup> Een opvallend verschijnsel is dat Van Goyen in bepaalde jaren een bepaalde stad in grote oplage maakte: zo zijn bijvoorbeeld 1644 en 1647 topjaren voor Dordrecht (uit die jaren kennen wij nog resp. zes en vijf stuks) en 1646 voor Nijmegen (zes). Door de rijke stoffage met pontveren, vissers en kagen met passagiers, door wijziging van de afstand en verplaatsing van de gezichtshoek, en door een voortdurend enigszins te schuiven met de architecturale elementen, wist hij steeds voor een grote variatie zorg te dragen.<sup>135</sup>

Het ijsgezicht tenslotte is het enige genre dat Van Goyen gedurende zijn hele leven bleef schilderen, zij het dat het een eerste hoogtepunt beleefde tussen het begin van zijn loopbaan tot en met 1627 - waarna hij het ruim een decennium lang slechts incidenteel schilderde (cat.nr. 20) - om weer op te bloeien in de eerste helft van de jaren veertig (cat.nr. 36); vervolgens liep het aantal af, hoewel hij het tot het eind toe er zo nu en dan één bleef maken.<sup>136</sup>

In het algemeen kan worden gezegd dat, zoals reeds bij de 'duintjes' werd opgemerkt, Van Goyen in de jaren dertig bij voorkeur met krachtige 'perspectieflijnen' werkt die het oog de diepte in zuigen, terwijl hij in dezelfde tijd steeds vaker met de eerder besproken tegenlicht-

effecten gaat experimenteren. Net als in de duingezichten ligt in deze periode ook in de riviergezichten en andere typen, de ooghoogte van de toeschouwer merendeels ongeveer op dezelfde lijn als van de (staande) figuren in het beeld. De voorgrond wordt grotendeels leeg gelaten en de figuren zijn meestal vrij diep in de ruimte geplaatst. Op deze wijze wordt, bij het riviergezicht bijvoorbeeld, de suggestie gewekt dat men zelf, soms heel laag in een roeibootje, soms wat hoger, staand op het dek van een kaag, langs de oevers over het water glijdt en vèr over het gladde water naar de einder kijkt (bijv. afb. 49 en cat.nr. 14).

In de jaren veertig gaat hij meer spelen met verschillende, en veel complexere, compositorische middelen. De dominantie van de 'perspectieflijnen' (en dus van de diagonalen) vermindert aanzienlijk en zij worden dikwijls doorsneden door elementen die weer evenwijdig aan het beeldvlak worden geplaatst. Ook wordt de ooghoogte van de toeschouwer meer gevarieerd, en kiest Van Goyen diwijls weer voor een hoger standpunt; men lijkt dan bijvoorbeeld op een hoge wal (in riviergezichten), of op een laag duin (in strandgezichten) te staan. Door dit wat hogere standpunt wordt een uitvoerige voorgrondstoffage weer mogelijk: op de rivier- en watergezichten dikwijls een bootje met vissers, of zelfs landtongen met koeien, op de strandgezichten bijvoorbeeld een duintje met figuren (bijv. cat.nrs. 34 en 51). Ook kunnen daardoor weer meer figuren op de verschillende achterliggende plans worden geplaatst; vooral bij de ijsgezichten en stranden leeft Van Goyen zich weer volop uit in het verbeelden van allerlei menselijke activiteiten.

Het is bij Van Goyen bijna altijd bladstil weer, zodat in de rivier- en watergezichten het vrijwel rimpelloze wateroppervlak de wolken, oevers en boten reflecteert. De wolkenlucht is soms wat dreigend en slechts bij uitzondering staat er een flinke wind. Alleen in een kleine groep schilderijen verbeeldde hij specifieke slecht-weer typen met regen, storm of bliksem.

De voor zeer veel werk van Van Goyen zo karakteristieke situatie van een lome rust en stilte, bereikte een hoogtepunt in zijn weidse watervlakten van de jaren vijftig (cat.nrs. 46, 50, 53 en 55): de wind is weggevallen op een zomerse dag en de vissersbootjes, jachten, of met passagiers volgeladen veerkagen lijken zacht te deinen op het blakke water. Deze beelden hebben een sfeer die ook wordt opgeroepen in een mooi gedicht van de predikant Jodocus van Lodensteyn (geschreven tussen 1650 en 1653), een sfeer die hem aanleiding geeft tot religieuze bespiegelingen, maar niet nadat hij eerst een prachtige beschrijving heeft gegeven van de deze, voor elke reiziger in die tijd zo vertrouwde, ervaring:<sup>137</sup>

Zag iemand stiller weder?

De vlaggens hangen neder,

Het zeil en doet geen boet,

En al den voortgang komt ons van den tragen vloed.

In het voorgaande is vooral de nadruk gelegd op Jan van Goyen als een 'homo economicus', een schilder die, op economisch efficiënte wijze producerend, zijn hele leven een positie als marktleider wist te handhaven. Op een kunstmarkt waar de concurrentie enorm moet zijn geweest, bereikte hij dat enerzijds door het ontwikkelen en hanteren van een immer als 'Van Goyen' herkenbare stijl, en anderzijds door voortdurende innovaties in landschapstypen, waarmee hij binnen die stijl zijn repertoire voortdurend uitbreidde en vernieuwde. Vele anderen volgden hem vervolgens na in deze landschapstypen die dan weer tot specialismen werden bij schilders van het tweede garnituur.<sup>138</sup>

Tot slot dient echter te worden gezegd dat Van Goyen met grote gedrevenheid en intense liefde dit land moet hebben bekeken en uitgebeeld. Aan de eerste voorwaarde die Samuel van Hoogstraten aan een goed schilder stelt, "dat hy [...] in de aerdicheden der bevallijke natuur uit te beelden verliest is",<sup>139</sup> lijkt Van Goyen meer dan te hebben voldaan. Wij kunnen slechts beamen wat Willem Martin in zijn onvolprezen handboek uit de jaren dertig schreef: "Maar bovenal is

Van Goyen de begenadigde schilder van den Hollandschen wolkenhemel overdag en van wat ons in de weteringen en rivieren landschappelijk dierbaar is".<sup>140</sup> Wij zouden daar nu aan toe voegen dat het beeld van alles wat ons nog altijd aan het Hollandse landschap dierbaar is, voor een groot deel gevormd is door de schilderijen van Van Goyen. Dat zijn werk zó'n verstrekkend effect zou hebben en vele eeuwen later nog ons beeld bepaalt van wat zo adembenemd mooi kan zijn aan het Hollandse landschap, heeft Van Goyen in zijn wildste dromen niet kunnen voorzien.

1. De geciteerde vertaling van Huygens autobiografische aantekeningen is van A.H. Kan: Kan 1971, p. 73.

2. ibidem.

3. Overigens zien wij wel dat aan het stadhoudelijk hof Van Poelenburch zeer geliefd was (en in mindere mate ook Van Uytenbroeck), terwijl Van Goyen in het geheel niet in de collecties van Frederik Hendrik en Amalia is vertegenwoordigd (Drossaers en Scheurleer 1976). Huygens' kennerschap heeft, wat dit betreft, kennelijk geen invloed daarop gehad.

4. Kan 1971, p. 72

5. In Huygens' representatieve portret door Thomas de Keyser uit 1627 (Londen, National Gallery), zien wij zelfs op de schoorsteenmantel nog net de hoek van een schilderij dat wel een Porcellis moet zijn; Huygens lijkt zichzelf dus met een 'progressief' schilderij te presenteren.

6. Onder andere Van de Waal 1941, p. 49 en Beck 1973, p. 16 en 19, en door hem diverse malen herhaald (cat. Londen 1977, p. 11, cat. Amsterdam en Bremen 1981, p.11 en cat. Londen 1995, z.p.).

7. Van de Waal 1941, p. 52.

8. Zie over Orlers en de 'canonvorming' in stadsbeschrijvingen, Sluijter 1993, pp. 11-14.

9. Orlers 1641, p. 352.

10. Idem, p. 373.

11. Zie voor een beschrijving van deze technische verandering: E.M. Gifford 1995.

12. Van Hoogstraten 1678, p. 237.

13. Floerke 1905, p. 19/20. Met een voorschot van 30 gulden en vervolgens 15 gulden per week, moest hij met hulp van een leerling gedurende twintig weken twee schilderijen per week maken, waarvan de winst, na aftrek van 40 gulden voor pigmenten en 160 gulden voor panelen en lijsten, gelijkelijk verdeeld werd.

14. Montias 1987, verder uitgewerkt - vooral wat betreft de snelle, 'monochrome' schildertrant - in Montias 1990a. Zie over de explosieve groei van het aantal schilders in deze periode: De Vries 1991, pp. 256-265.

15. Zie voor het begrip 'net', of 'netticheyd', dat al door Karel van Mander werd gebruikt voor schilders als Jan van Eyck en Lucas van Leyden: Sluijter 1993, pp. 56-65. Van Goyens tehcniek valt mijns inziens onder wat Philips Angel een "los, wacker en soet-vloeyend penceel" noemt (Angel 1642, p. 56); dit moet beslist niet worden verward met de 'rouwe' manier waarover Van Mander in verband met Titiaan spreekt en die door Rembrandt in zijn latere werk werd nagestreefd.

16. Het is dus beslist niet zo dat gedurende de periode van ca. 1620-1640 alle schilders van deze generatie lossier, sneller en 'monochromer' schilderden en dat tegen 1650 alle schilders van een volgende generatie weer fijner gingen werken, zoals meestal wordt gesuggereerd (ook door Montias 1990a, p. 55, die daardoor het werk van de 'fijnschilder' Torrentius zelfs twee decennia te laat plaatste!); beide praktijken blijven naast elkaar aanwezig. Deze vertekening komt voort uit onze kunsthistorische overzichten, die zich steeds richten op datgene wat op een bepaald moment 'vernieuwend' is.

17. Zie Sluijter 1988, pp. 36-37. Deze Spiering Silvercroon bezat naast de tien schilderijen die hij voor Christina van Zweden had gekocht (en weer terugkreeg) nog diverse andere werken van Dou; voorts weten wij dat de Leidse burgemeester Johan de Bye 27 schilderijen van Dou had, en Francois de le Boe Sylvius tien of elf werken.

18. In het geval van Van Poelenburch weten wij dat Willem Vincent Baron van Wytttenhorst maar liefst 55 schilderijen van hem had, terwijl Frederik Hendrik en Amalia van Solms tenminste 19 schilderijen bezaten (waarvan enkele in samenwerking met Keirinx of Savery). Zie Sluijter-Seijffert 1984, App. II en III.

19. Zie over de economische marktprincipes van 'product differentiation', 'imitation', en 'process and product innovation' - het eerst door Montias in dit verband naar voren gebracht, vooral Montias 1990a, pp. 50-52, De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 452-454 en Bok, pp. 116-118.

20. De indeling van de fotodocumentatie op het RKD, waar in een aantal gevallen de 'school' van een bepaalde schilder bijeen staat, reflecteert heel aardig het feit dat juist deze schilders als 'marktleiders' kunnen worden gezien: Van Goyen, Van Poelenburch, Rembrandt, Dou, Ruisdael, Wouwerman. Daarvan is, na de 'Rembrandt-school', de 'Van Goyen-school' verreweg het omvangrijkst.

21. Zie bijvoorbeeld Beck 1972, I, p. 16 en 19, en Beck 1996, z.pag.

22. Zie de documenten in Beck 1972, I, pp. 29-36.

23. In de loop van de jaren veertig beginnen de schulden steeds hoger op te lopen; misschien is de financiële neergang begonnen door grote verliezen bij speculatie in tulpenbollen (zie Bredius 1896). De staat waarin hij leefde en het kunstbezit waarmee hij zich omringde blijkt uit enkele verkopen: in 1652 brachten zijn schilderijen het niet geringe bedrag van 3749,9 gld. op, in 1654 nog eens 2812 gld. voor schilderijen en tekeningen, en na zijn dood werd (een gedeelte van) de inboedel geveild voor 2415,4 gld., en werden de zes huizen die hij toen nog bezat voor 15.670 gld. verkocht. Helaas weten wij niets over de inhoud van zijn schilderijenbezit (en in hoeverre dit een verzameling of zijn bezit als kunsthandelaar was).

24. Zie over het pleidooi van de schilder in dit gedicht uit Cats' Trouingh (1632), dat door Philips Angel volledig werd geciteerd (Angel 1642, pp. 27-30): Sluijter 1993, pp. 24-26.

25. Miedema 1981, pp. 232 en 246-53, doc. nr. A120 en 280-81, doc. nr. A130a. Deze in meerdere opzichten interessante documenten werden aangehaald en geanalyseerd door De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 485-486. Ondertekenaars zijn Frans Pietersz. de Grebber, Pieter de Molijn, Frans Hals, Cornelis van Kittensteyn en Salomon van Ruysdael en het betreft een protest tegen het verbod van veilingen dat volgens hen meer in het nadeel is van de "gemeene schilders" die "slechte" (= doorsnee, onaanzienlijke) schilderijen maken, dan van de "extraordinaire meesters", ook wel "meester tot Perfectie gekomen synde" genoemd.

26. Zie over deze kunsthandelaren die vooral naamloos 'dozijnwerk' en kopieën verkochten, door schilders die zij dikwijls voor zich lieten werken: Montias 1988, pp. 246-253.

27. Zie de gemiddelden van de taxatie-prijzen van de schilderijenvoorraad van de kunsthandelaren Balkeneynde (4,1 gld.; 3,3 gld. voor de schilderijen zonder naam) en Blaeuw (5,5 gld.; 3,9 gld. voor schilderijen zonder naam) in Montias 1988, p. 250.

28. Uit de onderzoeken van Montias (Montias 1982, p. 227) en Fock (Fock 1990, p. 5), blijkt steeds dat in de loop van de eeuw eerst helft van de eeuw in boedelinventarissen het aantal schilderijen waar een naam van een schilder bij genoemd wordt - dus waarvan de maker gekend of herkend wordt - enorm stijgt, met een hoogtepunt in de jaren zestig (Delft 15,4 %, Leiden 42,4 %; het grote verschil wordt veroorzaakt door het feit dat het bij de Leidse inventarissen een selectie van interessante, meest welgestelde, inventarissen betreft; daarin is het aantal toegeschreven werken vrijwel altijd groter dan in eenvoudige inventarissen). Na 1670 daalt het aantal toeschrijvingen weer.

29. Onderzocht zijn de boedelinventarissen tussen ca. 1630 en 1670 (dus met schilderijen die in de decennia daarvoor bijeen werden gebracht), gepubliceerd in Bredius' Kunstlerinventare, de inventarissen verzameld in de Provenance Index, Inventory Contents (van The Getty Art History Information Program CD Series; aanwezig op het RKD), waarin

Haarlemse, Amsterdamse en Utrechtse inventarissen zijn te vinden die verzameld werden door resp. P. Biesboer, M. Montias, en M.J. Bok. Van Pieter Biesboers Haarlemse inventarissen zijn tot nu toe ca. 500 in de Provenance Index te vinden; de overige 2600 volgen op de tweede CD. Hij was echter zo vriendelijk mij op de hoogte te stellen van de daarin gevonden schilderijen van Van Goyen. Voorts werden door C. Willemijn Fock verzamelde Leidse inventarissen geraadpleegd (het betreft de 120 inventarissen die de basis vormden voor Fock 1990; voorzover het bewoners aan het Rapenburg betreft, zijn deze gepubliceerd in Lunsingh Scheurleer e.a. 1986-1992) en nog enkele elders gepubliceerde inventarissen. Mijn dank aan Pieter Biesboer en Willemijn Fock voor het beschikbaar stellen van hun materiaal.

30. Het bestand aan Leidse inventarissen van C.W. Fock betreft bijvoorbeeld een selectieve steekproef van 12 inventarissen per decennium die door hun inhoud aan schilderijen interessant zijn; de Delftse van Montias en de Haarlemse van Biesboer betreffen alle inventarissen die in de Delftse, resp. Haarlemse notariële archieven (en weeskamerarchieven) werden gevonden. Bij de Amsterdamse van Montias gaat het om een willekeurige steekproef.

31. In Focks inventarissen-selectie bevonden zich in totaal 79 Van Goyens; op de tweede plaats komt Dou met 48 werken (en 13 kopieën), maar het feit dat 27 daarvan zich in één verzameling bevonden (Joan de Bij), werkt enigszins vertekenend. Op de derde plaats volgt Pieter de Molijn met 45 schilderijen (Fock 1990, p. 12-14).

32. Montias 1980, pp. 256-257.

33. Montias 1991, pp. 364-367. In de periode 1650-1679 staat Van Goyen met Lievens ex aequo op de vijfde plaats (22 werken in 13 inventarissen). In de periode ervoor (1620-1649) op de 20ste plaats (ex aequo met nog drie anderen). Voegt men beide bij elkaar dan komt Van Goyen op de zevende plaats, na Jan Miense Molenaer, Rembrandt, De Momper (maar hieronder zullen niet alleen werken van Joos maar ook van Frans de Momper zitten), Roelant Savery, Jan Porcellis en Gillis d'Hondecoeter (waarbij bij Savery zowel als d'Hondecoeter ook anderen van deze familie kunnen schuil gaan). Wat betreft de laatste vier verschillen de aantallen maar weinig: tussen de 36 (Momper, Porcellis en d'Hondecoeter) en 31 (Van Goyen). Een paar inventarissen meer kunnen de hele zaak dus makkelijk doen verschuiven; deze groep schilders lijkt echter wel een duidelijke top te vormen.

34. Dit is een voorlopige schatting van Pieter Biesboer. De eerste en tweede zijn Pieter Claesz. en de Heda's, terwijl het werk van Molijn het aantal Van Goyens niet veel zal ontlopen.

35. Chong 1987, pp. 117-118.

36. In Leiden is zijn werk van alle meesters verreweg het meest gespreid: in Focks selectie treffen wij 97 schilderijen in 34 inventarissen aan (Fock 1990, p. 12); dit in grote tegenstelling tot Dou: 61 werken in 12 inventarissen. Ook in Amsterdam zien wij bijvoorbeeld bij Montias 31 werken van Van Goyen in 18 inventarissen, tegen bijvoorbeeld Rembrandt 41 in 14 en Lievens zelfs met 22 in 5 inventarissen (Montias 1991, pp. 364-367).

37. Inventaris 1668 (Fock nr. 83). Voorts o.a. 10 x Van der Clauw, 8 x De Molijn, 5 x Berchem en 4 x Lelyenberch.

38. Inventaris 1667 (Fock nr. 81); hier bevonden zich op de voorkamer alleen al 64 schilderijen! Voorts o.a. 18 x Brekelenkam, 6 x Van Uytenbroeck, 5 x Steen, Isaac van Swanenburch, en Lelyenbergh, 4 x Teniers, etc.

39. Inventaris 1665 (Fock nr. 75); voorts o.a. 9 x 'Fabritius', 4 x Porcellis, 3 x Molijn en Rembrandt, etc.

40. Inventaris 1656 (Fock nr. 68; zie ook Lunsingh Scheurleer e.a. 1986-1992, IVb, pp. 488 e.v.); voorts o.a. 9 x Dirck Hals, 7 x Porcellis, 5 x Schilperoort, 4 x Molijn, 3 x Lievens, Isaac van Ostade en 'Swanenburch', etc.

41. Jan van Grieken: inventaris 1657 (Fock nr. 69); voorts o.a. 3 x 'Palamedes', 2 x Uytenbroeck, De Vliieger en Van Spreeuwen.

Le Maire: inv. 1666 (Fock nr. 79), voorts o.a. 3 x 'Hals', 2 x Molijn, De Putter, Van de Venne en 'Veen'.

42. Bredius 1915-1922, p. 2142 e.v. Dit is overigens een inventaris van zowel Cornelis Borsman, als ook Joh. van Campen, griffier van den Hove. Voorts o.a. 3 x De Vliieger en 2 x Wouwerman.

43. Bredius 1915-1922, p. 287 e.v. Dit is een alleen uit documenten bekende landschapsschilder. Voorts o.a. 3 x

Bloemaert, 2 x Molijn, Nagel en Momper.

44. Provenance Index; inventaris 1663, 122 schilderijen. Voorts o.a. 6 x De Grebber, 4 x Molijn en Porcellis, 2 x De Hulst, Frans de Momper en Terborch.

45. Provenance Index; inventaris 1663, 154 nummers. Voorts o.a. 5 x Bartsius, 2 x Aertsen, Moreelse, Lastman en Van Mander.

46. Bredius 1892. Inventaris 1679, 197 schilderijen. Zie ook volgende noot.

47. Voorts o.a. 6 x Frans Hals, 5 x Seghers en 4 x Rembrandt en Brouwer. Wat betreft de tekeningen moet worden opgemerkt dat hij maar liefst 1400 bladen van De Vlieger had!

48. Beide in de Provenance Index. Bregitta Screvelius had 10 schilderijen.

49. Provenance Index. De andere benoemde schilderijen van Bruijningh zijn twee werken van resp. Dirck Hals en Pieter de Molijn.

50. Provenance Index; de andere drie zijn Seghers, Vonck en 'Vroom'.

51. Montias merkte terecht op (Montias 1990, p. 54), dat het nu ook voor de wat minder draagkrachtigen mogelijk was geworden een kwalitatief hoogwaardig origineel te bezitten.

52. Bredius 1915-1922, p. 229 (inv. 1640 en p. 238 (inv. 1657)). Zie over De Renialme als kunsthandelaar die de 'top' van de verzamelaarsmarkt bedient: Montias 1988.

53. Montias (Montias 1988, p. 250) berekende de gemiddelde prijs van werken van De Renialmes inventaris uit 1658 op 105,8 gld. voor de toegeschreven werken, en 28,5 gld. voor de niet toegeschreven stukken. De Van Goyen werd getaxeerd op 48 gld. Goedkoper dan het stuk van Van Goyen waren o.a. werken van Steen, Bramer, Molijn en Palamedes, maar ook 'tronies' van Rembrandt (12 gld.), Dou (30 gld.), Lievens (20 gld.) en een landschap van Lievens (24 gld.); van de laatsten waren er echter ook veel werken van tussen de 100 en 1500 (een Rembrandt) gulden. De Van Goyen in de veel minder kostbare inventaris van 1640 was slechts 12 gulden waard; in deze inventaris waren werken van Frans Hals, Miense Molenaer en Quast ongeveer hetzelfde geprijsd of nog goedkoper.

54. Zie hieronder noot 59.

55. Montias 1982, p. 236 (inv. van Nicolaes Gael); hierin bevinden zich opmerkelijkerwijs ook nog diverse kopieën naar andere meesters, o.a. Salomon van Ruysdael, Esaias van de Velde en Pieter de Molijn.

56. Zie hierboven noot 44.

57. Bredius 1915-1922, p. 1439 (inv. Judith Willemsdr. van Vliet, 1650).

58. De Marchi en Van Miegroet 1995 (manuscr.).

59. Bredius 1915-1923, pp. 458 e.v.

60. Berekend door Montias 1990b, p. 69 en aangehaald door De Marchi en Van Miegroet 1995.

61. Inventaris Henric Bugge van Ring, 1667 (zie ook noot 00): "Een groot Lantschap van Jan van Goyen zijnde een herberg met een koetswagen en Jager, gedaen int Jaer 1627". Helaas is het stuk niet te indentificeren.

62. De Rotterdamse, in Engeland werkzame arts Bernard Mandeville (zie ook noot 84), noemde - weliswaar in het begin van de 18de eeuw - als waardebepalende factoren voor een kunstwerk, naast de naam van de kunstenaar, de schaarsheid van zijn werk, en de status van degene die het in bezit heeft gehad, ook 'Time of his Age', waarmee waarschijnlijk de periode in de ontwikkeling van een kunstenaar wordt bedoeld (zie De Marchi en Van Miegroet 1994, pp. 454-455).



Vermoedelijk zullen zulke criteria ook eerder in de eeuw al hebben gegolden. Het kan zijn dat in de tijd van het opmaken van de inventaris van de enorme collectie van Bugge van Ring in 1667 (duidelijk door een deskundige inventarisator), inmiddels het vroegere werk van Van Goyen meer gewaardeerd werd dan het meestal veel monochromere en soberder werk uit zijn latere jaren.

63. Alan Chongs berekening op basis van geprijsde schilderijen in een redelijk groot aantal inventarissen en andere bronnen, komt voor de periode voor 1650 op een gemiddelde van 16,8 gulden (37 werken), en voor de periode tussen 1650 en 1675 op 17 gulden (11 werken).

64. Pieter Gerritsz. van Hogemade bezat 69 schilderijen (inv. Fock nr. 64), waaronder zijn drie Van Goyens getaxeerd werden op resp. 33, 15 en nog eens 15 gulden. Alleen een herder en herderin door Van den Tempel was veel duurder (f. 80,-); twee stukjes van Moyaert daarentegen samen 18 gulden en twee Van de Venne's samen f. 15,-.

65. Montias 1991, p.366.

66. Het gemiddelde van de 36 getaxeerde schilderijen die ik in inventarissen tussen 1660 en 1700 tegenkwam, ligt op 13,7 gulden. Dit cijfer is echter nog geflatteerd omdat daar bijvoorbeeld enkele erg hoog geprijsde stukken uit inventarissen uit de jaren zestig bijzitten, zoals een werk van 48 gulden bij Nicolaes Meyer in Utrecht (1663), een van 36 gulden bij Francois Gysels in Amsterdam (1666), drie bij Gerrit Kinckhuijsen in Haarlem (1668) van 25, 24 en 20 gld. Taxaties van drie tot zes gulden worden echter steeds talrijker.

67. Gepubliceerd in Fock 1990, pp. 32-33.

68. Ook een werk van ene "Geelgefruyt" (?) wordt 150 gld. waard geacht (even veel als de De Grebber), en de Hillegaert zelfs 300 gld.

69. Miedema 1980, p. 158.

70. Van der Willigen 1866, p. 12, nrs. 29, 32 en 36.

71. Montias 1994, p. 43. Het betreft 19 schilderijen in Delftse inventarissen.

72. Dit in tegenstelling tot wat steevast wordt beweerd. De Marchi en Van Miegroet 1994, p. 460 merkten terecht op dat de hoogte van de prijzen geenszins synchroon loopt met volgens de kunsttheorie 'correcte' onderwerpen.

73. Zie hierover Sluijter 1988a, p. 26.

74. Zie hierboven noot 54. In de inventaris van De Renialme was ook 'een vROUTGEN' voor slechts 40 gulden. In enkele Leidse inventarissen vind men ook diverse tronies getaxeerd op ca. 30 gulden.

75. Zie Sluijter 1988a, p. 26.

76. Chong 1987, pp. 117/118, berekende de gemiddelde prijs van Van Poelenburch tussen 1625 en 1650 op 30 gulden, en tussen 1651 en 1675 op 92,4 gulden. Montias 1987, p. 461, berekende dat Avercamp, Savery en Brueghel gemiddeld ongeveer vier keer zo duur waren als werken van Van Goyen, Molijn en De Momper. Ook voor deze groep zal gelden dat het maken van een schilderij minstens vier keer zoveel tijd kostte. In zijn berekeningen zijn de aantallen echter te klein voor enigszins betrouwbare conclusies (van Van Goyen bijvoorbeeld slechts twee uit de jaren vijftig en vier uit de jaren zestig).

77. Van de Waal 1941, p. 50/51. Uitbetaald door de rentmeester van Willem I; gezien andere betalingen, hebben ook Dirck van der Lisse, Pieter Post en Abraham Borsman zulke opdrachten gekregen. De stukken komen echter niet in inventarissen van de stadhoudelijke collecties voor. Waarschijnlijk zullen tekeningen van een ander als voorbeeld hebben gediend.

78. Zie over dit schilderij uitvoerig: Dumas 1991, pp. 509-517.

79. Zie bijvoorbeeld Haak 1984, p. 35, die meende dat een dergelijke honorering door de overheid los stond van de werkelijke marktwaarde.
80. Beck 1973, II, nr. 488. Doek 131,5 x 252,5 cm (Heemskerck, Huis Marquette, part. verz.).
81. Beck 1973, II, nrs. 292 en 973, beide in Petworth.
82. Resp. Beck 1973, II, nr. 349 (op het stadhuis van Nijmegen) en nr. 378 (The Art Gallery of Toronto). Het Gezicht op Nijmegen, dat 151 x 255 cm, meet, bevindt zich zeker sinds 1818 in het bezit van de stad Nijmegen; of het daarvoor ook reeds de stad toebehoorde en in opdracht van de stad werd geschilderd valt helaas niet te achterhalen. Zie over dit stuk onder andere: Buijsen 1993, pp. 167-168.
83. Hoewel de horizon in alle stukken ongeveer op dezelfde hoogte lijkt te liggen wanneer men zich ook de laatste twee als ca. 161 cm. hoog voorstelt (veronderstellende dat zij verkleind zijn), passen de composities van deze twee stukken niet bij elkaar en ook niet bij de volmaakt bij elkaar aansluitende gezichten op Dordrecht en Haarlem.
84. Schaarsheid van het werk is ook een van de waardebepalende elementen die Bernard Mandeville opsomde; zie hierover De Marchi en Van Miegroet 454-455. Zie ook hierboven noot 64.
85. Bijvoorbeeld Chong 1987, p. 155, die hem opneemt in een rijtje van de landschapsschilders "highest paid in their own lifetimes".
86. Van Mander 1604, Levens, fol. 238r: "[...] nae zijn doot [...] somtijts wel twaelfmael meer als sy ingecocht waren [...]."
87. Houbraken 1718-1721 (ed. 1753), II, p. 131.
88. Lairese 1707 (ed. 1740), I, p. 359.
89. Het gaat om het reduceren van de kleuren en het vergroten van het aantal gradaties van één kleur. Ik geef de voorkeur aan dit woord boven 'tonaal', omdat dat zoveel andere implicaties met zich mee draagt. Zie Stechow 1966, p. 191/192 noot 9, die juist 'tonal' prefereert). Zie vooral Beck I, pp. 46-47 voor de veranderingen in Van Goyens coloriet gedurende zijn carrière.
90. Zie hierover Gifford 1995.
91. Zie over het gebruik van verschillende paletten: Van de Wetering 1993, pp. 140-147.
92. Jonathan Israel (lezing Leiden 28/3/1996) beargumenteerde zelfs dat een economische recessie eind jaren twintig en jaren dertig en de stijgende prijzen van pigmenten in die periode - bijvoorbeeld van vermiljoen - belangrijke oorzaken moeten zijn geweest voor de productie van goedkope schilderijen en het gebruik van weinig, goedkope pigmenten. Uiteraard kan dit zeker hebben meegewerkt, maar wij moeten niet vergeten dat lang niet alle schilders hierin waren meegegaan en dat het bovendien niet juist is dat in de loop van de jaren veertig iedereen ineens weer gedetailleerd en kleurig gaat schilderen, zoals Israel suggereerde (zie ook hierboven noot 16).
93. Van Hoogstraten 1678, p. 237 (Van Hoogstratens woorden zijn hier door mij in modern Nederlands omgezet). Deze, waarschijnlijk denkbeeldige, wedstrijd, gebruikt Van Hoogstraten als 'parabel' om drie in de kunsttheorie hiërarchisch te onderscheiden manieren van schilderen te laten zien; zij kunnen worden gekoppeld aan de begrippen idea/idee (Porcellis), fortuna/toeval (Van Goyen), en usus/gewoonte (Knibbergen); zie hierover Emmens 1979, pp. 166-168 en Van de Wetering 1976, pp. 21-24. Onmiskenbaar geeft deze tekst echter tevens een goede indruk van Van Goyens werkwijze. Uiteraard heeft Van Hoogstraten de nadruk op de 'chaos' - het toeval - overdreven voor de duidelijkheid van zijn betoog. Zie ook de volgende noot.
94. De schampere opmerking van De Ville (Gouda 1628) over mensen die zich 'alleen aen de handelinghe' vergapen, maakt duidelijk dat, tot zijn ergernis, veel connoisseurs juist aan de 'peinture' veel waarde hechten. Zie Emmens 1979, p. 121; zie ook daar (p. 166) over het verband tussen het denken over 'toeval' en de waardering voor 'handeling' in die

periode.

95. Geciteerd door Van de Wetering 1991, p. 16 en noot 9 (Pierre Le Brun, Recueil des essais des merveilles de la peinture, 1635, in: Original treatises on the art of painting, ed. Mary P. Merrifield, II, pp. 766-848). Uiteraard is deze waardering, die ook in verband kan worden gebracht met het begrip 'sprezzatura', in relatie tot 16de-eeuwse, Italiaanse schilderkunst ontstaan - men denke in het bijzonder aan Titiaans 'ruwe' schildertrant - en zij is zeker van toepassing op Rembrandts strevingen (zie Van de Wetering 1991, pp. 16/17). Van Goyens werkwijze lijkt echter eveneens een manier om, met een ander soort kunst, op dit type waardering in te spelen. Overigens werd 'sprezzatura', een begrip dat Castiglione toelichtte door de houding van de hoveling te vergelijken met de schijnbare achteloze penseelstreek van de schilder, vertaald met 'lossigheydt', hetzelfde woord dat Philips Angel voor een snelle, vloeiende schildertrant gebruikte (zie hierboven noot 15).

96. Een voorbeeld: "[...] ein blühende Produktion von Fluss- und Flachlandansichten in einem grüngelben, blaugrauen oder wohl auch braunen Ton, einfache Motive, in denen die typisch holländische, mit Dunst durchtränkte Atmosphäre zur Geltung kommt" (Bol 1982, p. 165).

97. Het is opmerkelijk dat de altijd zo goed observerende Van de Waal zich zo door deze gedachte liet meeslepen dat hij stelde: "Het onuitsprekelijk tere licht dat over onze Hollandse wateren hangt, de fijne zilvertönen en grijzen van onze vochtige atmosfeer zijn levenslang zijn onderwerp geweest" (Van de Waal 1941, p. 20). Ten eerste ziet men niet zoveel grijzen en zilvertönen in Van Goyens landschappen - bruinen en gelen domineren - en ten tweede zijn deze ook in werkelijkheid geenszins karakteristiek voor het Hollandse waterlandschap, tenzij het uitgesproken mistig is; alleen dan kan men zeggen dat de 'afzonderlijke kleuren op eenigen afstand hun eigen karakter grootendeel verliezen om onder te duiken in een onbestemde zilver-grauwe eenkleurigheid'(idem, p. 31). Dat Van Goyen op adembenemende wijze een onuitsprekelijk teer licht wist te suggereren, daarin heeft Van de Waal natuurlijk volledig gelijk.

98. Vele auteurs menen zelfs neveligheid te zien op Van Goyens schilderijen, maar nevel is nooit aanwezig. De zin waarmee Van de Waal zijn boek besluit: "Zijn kunst kent geen andere twijfel dan die van de nevelen boven het water en geen andere verrukking dan die van het zegevierende licht" is prachtig, maar alleen het tweede gedeelte van de zin karakteriseert op fraaie wijze het werk van Van Goyen (Van de Waal 1941, p. 60).

99. Zie Sluijter-Seijffert 1984, p. 85.

100. Van de Waal 1941, p. 59.

101. Bredius 1892, nrs 154/155: "Twee grauwe lantschapjes van Jan van Goyen". Voorts o.a. inv. Jan Miense Molenaar 1668: "een graeuwte van Jan van Goyen" (Bredius 1915-22, p. 3), en "een graeuwte" in inv. Cornelis Roelandz. de Vries 1682 (Provenance Index).

102. Zie Beck 1973, II, p.47 en nrs. 245-271).

103. Sutton 1984, p. 6, met verwijzing naar een artikel van Melanie Gifford uit 1983 (zie ook de volgende noot).

104. Bomford 1986, p. 55. Melanie Gifford gaf al eerder aan dat dit Haarlems blauw op smalt moest slaan, maar zij meende dat Van Goyen met opzet een vrijwel kleurloze smalt gebruikte (Gifford 1995, p.145, met verwijzing naar haar artikel uit 1983).

105. Een lange opleiding, vooral wanneer deze in korte periodes bij veel verschillende meesters werd genoten, was duur; zie hierover De Jager 1989, p. 75.

106. De Jager 1990, p. 70. Miedema kwam vanuit de biografiën van Van Mander op een leeftijd van 12 tot 14 jaar, in de contracten die De Jager bestudeerde varieert de leeftijd waarop men de leertijd begon tussen de 12 en de 16 jaar.

107. Niet alleen benadrukt Orlers expliciet "de aerdicheyt van Beelden", maar wij vinden in de inventaris van Jan Orlers' eigen schilderijencollectie drie schilderijen - twee van Van Goyens eerste leermeester Coenraet van Schilperoort en één van de Delftse schilder Pieter Stael - waarbij vermeld staat "met Beelden van Mr Jan van Goyen" (Wurfbain e.a. 1976, p. 17). In een Haagse inventaris wordt "een groot lantschap van Knipbergen, gestoffeert van Jan van Goyen" vermeld (inv.

Cornelis Borsman, zie hierboven noot 42). Uit het feit dat men daar in boedelinventarissen melding van maakte, blijkt niet alleen dat er kennelijk grote waarde aan werd gehecht, maar waarschijnlijk ook dat Van Goyen dikwijls andermans werk van figuren voorzag.

108. Van Mander 1604, Grondt, cap. 8, vers 23 (fol. 36r).

109. Ook Angel legt in 1641 nog de nadruk op een "aerdich-vercierende Rijckelijckheydt"; zie hierover Sluijter 1993, pp. 43-44.

110. Van de Waal 1941, p. 13-14 verwees reeds, in verband met het vroege werk van Van Goyen, naar deze passages bij Van Mander.

111. Van Mander 1604, Grondt, cap. 8 vers 46. Peter Sutton merkte reeds in zijn voortreffelijke overzicht van de landschapsschilderkunst op, dat deze passage de werken in de herinnering roept die Van Goyen, Salomon van Ruysdael en Molijn in de jaren twintig zouden schilderen (Sutton 1984, p. 10).

112. Deze woorden van Spiegel (Spiegel 1614, p. 6 (I, r. 104) slaan weliswaar op diens afwijzing van het gebruik van klassieke mythologie in de dichtkunst, in het kader van zijn strijd voor een eigen cultuur en eigen taal (zie Spies 1991, pp. 238-239), maar de betreffende passage bevat elementen die ook gereflecteerd lijken te worden in nieuwe richtingen in de beeldende kunst. De teneur van Spiegels prachtige, hier direct op volgende regels: "Parnassus is te wijd, hier is gheen Helikon, / Maar duynen, bosch en beek, een lucht een selfde son. / Dies nutter dit lands beek, veldt, stroom, en boomgoddinnen / Met machteloze liefd wy hartelik beminnen", lijkt ook zijn echo op het gebied van de schilderkunst te hebben (idem, r. 112-115; zie ook Sluijter 1986, pp. 335-336). Zie hierover, en over de relatie tussen literatuur en beeldende kunst bij de opkomst van het inheemse landschap, vooral het belangrijke artikel van Huigen Leeflang (Leeflang 1995, i.h.b. pp. 199-124).

113. Van Mander, Grondt, cap. 8, vers 44/45 (fol. 38r). Zie ook de prozaversie in zijn biografie van Ludius, Leven, fol. 87v/88r, ontleend aan Plinius, Naturalis Historia XXXV, 115-117 (zie Miedema 1977, bij fol. 87v).

114. Men denke (naast de talloze malen dat historischilders met Apelles of Zeuxis werden vergeleken) ook aan o.a. Dou als "den Hollandschen Parrhasius" (Sluijter 1993, pp. 19-20), en de suggestie van Reznicek 1975, p. 121, over Potter als een "alter Pausias".

115. Er zij op gewezen dat wij van Van Goyens eerste leermeester Coenraet van Schilperoort, met wie hij later nog moet hebben samengewerkt (zie hierboven noot 107), weten dat deze in zijn omvangrijke bibliotheek (zie Bredius 1915-22, p. 557 e.v.), zowel een exemplaar van Plinius als van Van Manders Schilder-boeck had. Waarschijnlijk waren zulke anecdotes zeer vertrouwd voor deze schilders.

116. Zie over de zo belangrijke prentreeksen met zulke motieven, zoals de bekende reeks Plaisante Plaetsen van Claes Janszn. Visscher uit ca. 1611-1614: Leeflang 1993 en Bakker 1993b. Zie ook Briels 1987, pp. 182-183 en 367-370, over de recreatieve appreciatie van het platteland als projectie van de stedeling.

117. Traditionele negatieve elementen, zoals een pissende of kakkende man, komen bij Van Goyen slechts ieder éénmaal voor (Beck, nr. 35 en Beck nr. 6). Op het ijs gevallen figuren ziet men slechts af en toe in latere werken. Zie ook hieronder noot 49.

118. De opmerking van De Marchi en Van Miegroet 1994, p. 458, dat "established painters of some reputation will feel more at ease in treating the market as an experimental forum to try out new ideas and products than will those just beginning or lacking a very distinct ability", lijkt hier zeker van toepassing.

119. Zie Stechow 1966, pp. 23-26 en Sutton p. 35. Gezien de talloze schilderijen die in de loop der eeuwen verloren zijn gegaan, is voorzichtigheid geboden bij het beschouwen van enkele specifieke schilderijen als cruciale 'corner stones' in de 'evolutie' van het landschap, zoals Stechow zo nadrukkelijk doet.

120. Een soort van 'terreinverdeling' lijkt te blijken uit het feit dat Pieter de Neyn zich op 'batailles' - een van Esaias van de Veldes meest succesvolle specialismen - toelegde, terwijl Van Goyen zich daar verre van hield.

121. Er zij aan herinnerd dat dit zeker niet als een algemene tendens moet worden gezien: schilders als Van Poelenburch en Dou ontwikkelen zich in dezelfde tijd juist in een tegenovergestelde richting (zie ook de noten 16 en 92).

122. Ik vermoed dat zij een tamelijk waarheidsgetrouw beeld geven van de boerderijen die op deze schrale grond te zien waren.

123. Elementen van het Horatiaanse 'beatus ille' versmolten met een op neo-stoïsche leest geschoolde ethiek waarin een redelijk leven volgens de simpele eisen van de natuur centraal stond, vormden tezamen in de literatuur van die tijd een geliefd beeld van het landleven. Hiervan was de dichter Hendrik Laurensz. Spiegel een belangrijke spreekbuis, maar ook bij vele andere auteurs speelden zulke gedachten een vooraanstaande rol: zie vooral Smits-Veldt, 1986, pp. 193-201. Zie ook Sutton 1984, p. 36.

124. Zie hierover vooral het fraaie artikel van Boudewijn Bakker in Oud Holland: Bakker 1993b.

125. Zie Leeflang 1994, pp. 120 en 123; zie ook Bakker en Leeflang 1993, pp. 76-77, nr. 24, waar het beeld van een duintje (en het torentje van Zandvoort) in het begeleidende versje zelfs met een nadrukkelijk amoreus-pastorale sfeer wordt verbonden.

126. In tekeningen en prenten was dit lage standpunt reeds ruim een decennium eerder door Claes Janszn. Visscher, Esaias van de Velde, Jan van de Velde II en Willem Buytewech geïntroduceerd, terwijl in het midden van de jaren '20 Porcellis het in geschilderde zeegezichten ging toepassen. Nu zien wij echter hoe enkele jonge schilders, ook Pieter de Molijn en Salomon van Ruysdael, vrijwel tegelijkertijd hiermee in landschapsschilderijen gaan experimenteren. Opmerkelijk is wat dit betreft overigens het zeer lage standpunt in de veel vroegere werken van Arent Arentsz. Cabel.

127. Zie voor een fraai betoog over het belang dat in deze periode aan de landschapsuitbeelding 'naar het leven' moet zijn gehecht: Bakker 1993a.

128. In het bijzonder door Van de Waal 1941, Stechow 1966 en Beck 1972. Het beeld van de verschillende typen, zoals dat hieronder beknopt wordt geschetst, zou onmogelijk zijn zonder de onvolprezen catalogus van Beck en diens inleidende overzicht (Beck 1972, I, pp. 42-50).

129. Vooral Montias 1990a en De Marchi en Van Miegroet 1994 wezen er op dat op een markt met grote concurrentie, strategieën van differentiatie en innovatief gedrag noodzakelijk waren om een succesvol kunstenaar te worden (zie ook hierboven noot 118). Zie over navolgers noot 138.

130. Over de ontwikkeling van de riviergezichten zonder en met opvallende architecturale elementen, werden uitstekende werkstukken geschreven door resp. Sabine Giepmans en John Veerman (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).

131. De herkomst en ontwikkeling van het strandgezicht, in het bijzonder het gezicht op Scheveningen, werden bestudeerd in een werkstuk door Marthe de Vet (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).

132. Zie Beck 1972, I, p. 29 (document over de verkoop in 1625 van een huis op de Pieterskerkstraat in Leiden aan Jan Porcellis, dat zijn weduwe in 1632 weer verkoopt aan de zeeschilder Hendrick Anthonisz.)

133. Ook Houbraken roemt nog in het bijzonder zijn "[...] stille watergezigten met Marktschepen, en Vissers schuitjes, en een Kerkje, of eenig bekend Dorpje in 't verschie". Houbraken 1718-1721 (ed. 1759), I, p. 171.

134. Zie hierboven noten 80 t/m 83.

135. Dit kwam bijvoorbeeld goed naar voren in werkstukken van Adriaan Waiboer, Sander Paarlberg en Albert Smit over de gezichten op resp. Rhenen, Dordrecht en Nijmegen (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).

136. Een goede analyse van Van Goyens 'winters' werd gegeven in een werkstuk van Ed Romein (werkgroep Leiden, sept.-dec. 1995).

137. Zie Porteman 1992, pp. 53-54. Vanuit deze beleving van een windstilte wordt de dichter geleid tot overdenking van

onvervulde verlangens naar God. Porteman zelf stelde dat het een aantrekkelijke gedachte is om deze wijze van natuurverwerking in verband te brengen met de toenmalige landschapsschilderkunst. Mijn dank aan Huigen Leeftang die mij hierop attent maakte.

138. Zie Beck 1991. Bijvoorbeeld: Cornelis Beelt (strandjes), Cornelis de Bie (strandjes), Jan Coelenbier (riviergezichten, met architectuur), Anth. van der Croos (panorama's met steden), Jheronimus van Diest (stil water), Frans de Hulst (duinen en riviergezichten met architectuur), Wouter Kijff (riviergezichten met architectuur), Willem Kool (strandjes en wintertjes), monogr. PHB (riviergezichten), Jacob van Moscher (duinen), Joh. Schoeff (riviergezichten, duinen), Joos de Volder (duinen).

139. Van Hoogstraten 1678, pp. 11-12.

140. Martin 1935, p. 277.