

Schilders, van zulk een lome en vochtige gesteldheid¹. Beeld en zelfbeeld van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw

FRANS GRIJZENHOUT

Vele auteurs hebben zich in de loop der jaren ingespannen om vast te stellen waarin de eigen aard en de eigen bijdrage aan de kunstgeschiedenis van de Nederlandse schilderkunst van de Gouden eeuw heeft gelegen. Allerlei eigenschappen werden haar daarbij toegedicht. In de vorige en in de eerste helft van deze eeuw plakten men haar de etiketten op van realisme, eerlijkheid, eenvoud, gestrengheid, huiselijkheid, vrijheidszin en burgerlijkheid². Daarmee werd de schilderkunst van de zeventiende eeuw een embleem van de Nederlandse identiteit waarnaar men in die periode zo fervent op zoek was. In de zeventiende eeuw zelf sprak men incidenteel ook wel van het eigen karakter van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Dat gebeurde in volledig andere termen dan de hierboven genoemde, maar wel op een — volgens de destijds gangbare denktrant — samenhangende manier.

Ces peintres flegmatiques

Degene die op een heel uitgesproken wijze uitdrukking heeft gegeven aan die zienswijze, is de Fransman Jean-Baptiste l'abbé Du Bos geweest³. In zijn in 1719 gepubliceerde *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* zette Du Bos uiteen aan welke regels de zusterkunsten schilderkunst en poëzie moesten voldoen om schoonheid tot stand te brengen. Een belangrijke stelregel van Du Bos was, dat een geraffineerde uitvoering van een kunstwerk het oog weliswaar kon behagen, maar op zich zelf niet voldoende was om een goed schilderij op te leveren. Daartoe was een roerend, verheven, zinvol, en dus liefst historieel onderwerp onontbeerlijk. Een dorpsfeest van Teniers, hoe goed ook geschilderd, kon toch nooit de aandacht van de toeschouwer zo lang vasthouden als bijvoorbeeld De Zeven Sacramenten, geschilderd door Poussin⁴. Sterker nog, de *simple manoeuvre* was vaak handiger in de uitvoering dan een groot kunstenaar: zo kon de kwaliteit van de schildertechniek het merktaken

1 De titel is ontleend aan J.-B. du Bos, *Oordeelkundige aanmerkingen over de poëzy, en schilderkunst* (Amsterdam, 1740) 72, een Nederlandse vertaling van de *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Parijs, 1719). Mijn dank voor hulp en advies gaat uit naar Dedalo Carasso, Hans van Helsdingen, Henk van Veen en Ilja Veldman.

2 E. de Jongh, 'Real Dutch art and not-so-real Dutch art. Some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', *Simiolus*, XX (1990-1991) ii/iii, 197-205.

3 Voor het volgende ook D. G. Carasso, 'De schilderkunst en de natie. Beschouwingen over de beeldvorming ten aanzien van de zeventiende-eeuwse Noordnederlandse schilderkunst, circa 1675-1875', *Theoretische Geschiedenis*, XI (1984) 386-387, die bij mijn weten als eerste in de Nederlandse literatuur gewezen heeft op de hierna te bespreken opvattingen van Du Bos.

4 Ik raadpleegde de tweede uitgave, J.-B. du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Parijs, 1770 [herdruk Genève-Parijs, 1982]) I, 70.

worden van een in artistieke zin minder geslaagd werk⁵. Ook het vermogen van een schilder om een illusie van de werkelijkheid op te roepen, was niet voldoende. Iedereen, aldus Du Bos, kende het verhaal van Rembrandt die eens een geschilderde afbeelding van zijn dienstmeid voor het raam had geplaatst, die zó levensecht was, dat de burens er tegen begonnen te praten. Maar dat had weinig tot niets met het ware doel van echte kunst te maken⁶.

Dat Du Bos in beide hier aangehaalde gevallen noordelijke schilders als negatief voorbeeld koos, lag geheel in de lijn van de Franse academische kunsttheorie, zoals die vanaf ongeveer 1660 was ontwikkeld. De noorderlingen werden daarin — in navolging van zestiende-eeuwse Italiaanse theoretici—afgeschilderd als nabootsers van de eenvoudige natuur, aan wier werk in het geheel geen inventie ten grondslag lag, geen verheven gedachte die, zo meende men tot omstreeks 1700, vooral dankzij een goed *dessein* op artistiek bevredigende wijze kon worden uitgebeeld. De complimenten die men in deze kring de noorderlingen maakte voor hun kleurgebruik, waren vooral bedoeld als bevestiging van het noordelijk onvermogen om werkelijk grote kunst te maken⁷.

Hoezeer Du Bos zelf het classicistische erfgoed ook waardeerde, hij was voldoende op de hoogte van de discussie die in Frankrijk kort daarvoor was gevoerd, om te weten dat velen meenden dat met het *coloris* van Rubens minstens net zo goed of misschien wel beter de inventie van een kunstwerk tot uitdrukking kon worden gebracht dan met het *dessein* van Poussin. Wat Du Bos echter onzin vond, en daarin was hij bepaald modern, was dat de ene partij de ander zou willen overtuigen van haar gelijk. Dat had net zo weinig zin als iemand die gewend was Bourgogne te drinken, wijs te maken dat Spaanse wijn beter was. Smaakvoorkeuren hangen nu eenmaal, zo zei Du Bos, helemaal niet af van de gevoeligheid van de menselijke rede voor argumenten. Onze smaak wordt bepaald door onze fysieke *organisation*, door ons aangeboren neigingen en de staat waarin onze geest zich dientengevolge bevindt⁸. De *organisation* waarvan Du Bos spreekt, moet worden verstaan in de lichamelijke zin van het woord. En het is precies deze *organisation* die in de ogen van Du Bos en van enige van zijn tijdgenoten de eigen aard van de Nederlandse schilderkunst bepaalt, en die ik hier aan een nader onderzoek wil onderwerpen.

Du Bos twijfelt er niet aan dat het *génie* van de kunstenaar of dichter — door hem

5 *Ibidem*, II, 4.

6 *Ibidem*, I, 455. Voor Rembrandt-mythen en de classicistische kunstkritiek R. W. Scheller, 'Rembrandts reputatie van Houbraken tot Scheltema', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, XII (1961) 81-115, die op pagina 101 en passant het verhaal van de dienstmeid vermeldt, en J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (2e dr.; Amsterdam, 1979).

7 Voor dit zogenaamde Toscaans-Romeins negatief zie Emmens, *Rembrandt*, 49 vlg.

8 'Cette prédilection dépend de notre goût, & notre gout [sic] dépend de notre organisation, de nos inclinations présentes & de la situation de notre esprit. Quand notre esprit change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique'. Du Bos, *Oordeelkundige aanmerkingen*, I, 513-514.

gedefinieerd als het vermogen om iets goed en makkelijk te doen —⁹ berust 'dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang'. Hij is ervan overtuigd, dat het bloed van een kunstenaar, wanneer hij scheppend bezig is, verwarmd wordt, zodat de geest kan opstijgen om de verbeelding te voorzien van de noodzakelijke warmte. Schilders noch dichters kunnen scheppen wanneer ze koudbloedig zijn, voor inventie is warmte nodig¹⁰.

Du Bos schatte de warmte in het bloed en in de hersenen van de Nederlandse schilders niet hoog in. In een fascinerende dooreenmenging van kunsttheoretische uitgangspunten en fysiognomische opvattingen voert Du Bos aan, dat de Hollandse schilders, die hij hier scherp onderscheidt van de Zuidnederlandse, begiftigd zijn met een groot technisch talent, vooral als het aankomt op de imitatie van *clair-obscur* effecten. Dankzij hun buitengewoon grote geduld kunnen zij zich lange tijd concentreren op één werk, zonder ontmoedigd te raken door mislukte pogingen, zoals meestal gebeurt bij schilders meteen 'tempéramment [sic] plus vif'. De Hollandse *peintres flegmatiques* zijn wonderbaarlijk knap in de weergave van kleur- en lichteffecten, maar kennen geen inventie en zijn daarom niet in staat zich te verheffen boven de natuur zoals ze die voor ogen hebben. Zij schilderen slechts laag-bij-de-grondse hartstochten of de eenvoudige natuur. *Deze froids Artisans* schilderen Odysseus zonder finesse, de door ouderlingen belaagde Suzanna zonder schaamte en Scipio zonder adeldom of moed¹¹.

Du Bos meende dus, dat de Noordnederlandse schilderkunst bepaald werd door het flegmatische temperament van haar kunstenaars. Men moest hen daarover niet te hard vallen, ze konden er zelf niets aan doen. Ze woonden nu eenmaal in een (te) koude en vochtige landstreek om tot inventie te komen. De lucht, het water en de door de Hollanders geconsumeerde *alimens flegmatiques* groente, zuivel en vis hadden hen flegmatisch gemaakt en dat moest wel doorwerken in hun kunst¹².

Aanmerkingen over de Republiek

Wie mocht denken, dat Du Bos met het verband dat hij legde tussen lucht, voedsel, temperament en schilderkunst, tussen omgeving, lichaam en ziel van de kunstenaar, een excentrieke positie innam in de kunsttheorie van zijn tijd, vergist zich. De schaarse contemporaine opmerkingen over de identiteit van de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw wijzen namelijk alle min of meer deze zelfde kant op. Gelukkig is Du Bos — overigens geenszins een auteur die te koop loopt met zijn geleerdheid —

9 *Ibidem*, II, 7: 'On appelle génie, l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature, pour faire bien & facilement certaines choses, que les autres ne sçauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine'.

10 *Ibidem*, II, 14.

11 *Ibidem*, II, 70-72. Voor de uitbeelding van deze en dergelijke thema's in de Noordnederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst zie *God en de goden. Verhalen uit de bijbelse en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten* (Catalogus tentoonstelling; Washington/Detroit/Amsterdam (Rijksmuseum), 1981-1982).

12 Du Bos, *Oordeelkundige aanmerkingen*, II, 299-302.

niet benepen in het noemen van zijn bronnen. Dat biedt ons de mogelijkheid enige nieuwe lijnen te trekken door het kunsttheoretische beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst. Die lijnen lopen voornamelijk terug in de tijd. Wel is waar, dat Du Bos door zijn biograaf 'un initiateur de la pensée moderne' is genoemd¹³, maar met de fysiognomische zienswijze in zijn *Réflexions critiques* sloot hij toch eerder een tijdperk af dan dat hij een nieuw inluidde. Veel van zijn denkbeelden zijn namelijk terug te voeren op theorieën die in de tweede helft van de zestiende eeuw in humanistische kringen werden gecodificeerd, en die op hun beurt vaak hun oorsprong vonden in klassiek gedachtengoed.

In navolging van John Barclay was Du Bos er in het algemeen van overtuigd dat elke eeuw en elke regio zijn eigen *genium* kende, dat bepaald werd door de geest die daar heerste. De zware, altijd bewolkte lucht en de vochtige dampen in onze streken maakten, volgens Barclay, dat de inwoners ervan een bedrukt gemoed kenden¹⁴. Du Bos had zijn opinies over de samenhang tussen het klimaat in de Nederlanden en het flegmatieke temperament van de inwoners daarvan rechtstreeks ontleend aan de *Observations upon the United-Provinces* van William Temple uit 1672. Net als Temple had Du Bos gedurende enige tijd als diplomaat in de Republiek gewerkt en kennelijk vond hij Temples waarnemingen voldoende overeenkomen met zijn eigen oordeel om ze te citeren¹⁵. Temple had opgemerkt dat de Hollandse kooplieden en neringdoenden vlug van geest waren, gescherpt als die geest was door de handel en de sociale omgang in de grote stad, maar ze waren niet erg inventief, een eigenschap die voorbehouden was aan — ik citeer hier de vermoedelijk door Du Bos gebruikte Franse vertaling uit 1674— 'cerveaux plus échauffés'. Zij waren daarentegen bewonderenswaardig goed in het imiteren, zelfs zozeer dat ze soms het na te volgen origineel overtroffen. Die eigenschap dankten zij aan hun geduldige inspanning¹⁶. Net als later door Du Bos werd door Temple het Hollandse gebrek aan inventie en het talent voor geduldige navolging van een voorbeeld rechtstreeks verklaard uit het gebrek aan warmte in de hersenen van de Hollanders. De dompige lucht en de kilheid van het klimaat, zegt Temple verder, maken dat de Hollanders weinig aanleg hebben voor subtiele of heftige gevoelens, zoals vrolijkheid of uitbundige verliefdheid. In tegenstelling tot beter verwarmde hersenen, die levendiger, lichtvoetiger gedachten en meer verbeelding voortbrengen, wordt de Hollandse geest in het algemeen bepaald door koude hersenen, die de gedachten trager en zwaarder, maar ook gevoeliger voor indrukken maken. En hoewel Temple zich verder niet uitlaat over de Nederlandse kunst, merkt hij wel op dat de geest die voortkomt uit warme hersenen geschikt is voor schoonheid, de koude voor nuttig gebruik¹⁷.

13 A. Lombard, *L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)* (Parijs, 1913). Du Bos' opmerkingen over de fysieke organisatie in verband met het *génie* worden besproken op de pagina's 239-256.

14 Joannes Barclaius, *Icon animorum* (Frankfurt, 1625) 56 vlg.

15 Du Bos, *Oordeelkundige aanmerkingen*, II, 302.

16 William Temple, *Remarques sur l'estat des Provinces-Unies des Pais-Bas. Faites en l'an 1672* (Den Haag, 1674) 210.

17 *Ibidem*, 167-168, 224-225.



(TX)ve tapmt, ImmMt, vntütrfËcJrefietst^v dervant.
^Sutgedi Jentm crmmrijp Un.
QL-mJ.i

Sceniam dicitur malis vntibus peetam termer,
mms mne Phiegmms mtemlrm mtdemt •

1 Pieter de Jode I naar Maarten de Vos, 'Het flegmatisch temperament', gravure, 194 x 219 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Hollstein nr. 102/2).



haitót JftütHr\ Jaminom,^ omdat! JjSit hutmdäxkm uttum -fit* in aquü itqutifr,
• tuumcatr. txxtrnäs, out jnfatnøZiu y tram iantu.' faraßu^fmxj' Junt • •

2 H. Muller naar Maarten van Heemskerck, 'Luna', gravure, 214 x 251 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Hollstein nr. 93).

Netzomin als Du Bos origineel was in deze visie, was Temple dat. De basiselementen ervan vinden we al bij de beschrijving van de Lage Landen die Lodovico Guicciardini in 1567 publiceerde en die door Du Bos ook geraadpleegd werd; deze op zijn beurt beriep zich in zijn opinie dat de 'Belges ... d'une étrange & admirable ingéniosité & très propre à imiter' zijn, op Julius Caesars opmerkingen over de *Belgae*¹⁸. In de loop van de zeventiende eeuw ontstond bij de talrijke buitenlandse bezoekers aan de Republiek een steeds terugkerend patroon van oordelen over haar inwoners, waarin ook de bevindingen van Temple en Du Bos passen. Een gevluchte Hugenoot vatte het beeld in 1695 als volgt samen: 'Ils immolent l'agréable à l'utile, la légèreté au flegme, l'imagination au bon sens, le bel esprit au bon esprit'¹⁹.

Geboren onder de slaapverwekkende maan

Het wereldbeeld dat ten grondslag lag aan de ideeën van Guicciardini, Temple en Du Bos omtrent de samenhang tussen de fysieke omgeving en het temperament van een individu of van hele volken, was gevormd in de klassieke oudheid. Medici als Hippocrates en Galenus meenden dat de ziel en de eigenschappen van de mens langs fysieke weg bepaald werden door diens temperament, oftewel de onderlinge verhouding waarin de lichaamsvochten gele gal, zwarte gal, bloed en slijm en de daaraan gerelateerde kwaliteiten warmte en koude, droogte en vocht waren gemengd. Die *krasis*, die onderlinge mengverhouding van vochten en kwaliteiten, werd beïnvloed door de voeding en vooral door de kwaliteit van de lucht ter plaatse. Zodoende overheerste in een bepaalde landstreek het sanguinische, in een andere juist weer het choleriche, het melancholische of het flegmatische temperament²⁰. In dit wereldbeeld waren temperamenten, landstreken en klimaten mede bepaald door de inwerking van de planeten. De menselijke talenten die men in bepaalde streken aantrof, waren dus ook afhankelijk van de planeet die in dat gebied de grootste invloed uitoefende op de 'planetenkinderen'. Deze antieke theorieën werd, na middeleeuwse bemiddeling²¹, in de renaissance nieuw leven ingeblazen en in de zestiende eeuw werden ze gepopulariseerd.

In de tweede helft van de zestiende eeuw wijdden verscheidene Noord- en Zuidnederlandse kunstenaars enige veelzeggende series gravures aan dit gedachtencomplex²². Zo zien we op een gravure door Pieter de Jode I naar Maarten de Vos (afb. 1),

18 L. Guicciardini, *Description de tous les Pays-Bas* (Amsterdam, 1641) 41.

19 *Du bel esprit* (Amsterdam, 1695) geciteerd bij R. Murris, *La Hollande et les Hollandais aux XVIIeme et au XVIIIeme siècles, vus par les Français* (Parijs, 1925) 72.

20 E. C. Evans, *Physiognomies in the ancient world* (Philadelphia, 1969). Galen, *On the natural faculties* (Londen/Cambridge (Mass.), 1947) 15, 139, 183-185, 193.

21 J. Seznec, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art* (New York, 1961 [1953], de originele Franse uitgave dateert van 1940)).

22 Voor het volgende I. M. Veldman, 'Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegories in sixteenth-century prints', *Simiolus*, XI (1980) 149-176; *Idem*, 'De macht van de planeten over het mensdom in prenten naar Maarten de Vos', *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXXI (1983) 21-53; *Idem*, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck* (Den Haag, 1986) 67-87.



REGION E5

„äutjuf, Çnerknj» Ç“tilnt.
It. Scoria, ^1””AM—

ÿ,i*mt (oporiferts radios amentta tngis
Dwm vñir/EIK vario Jürgi ««” iunda ænm,
Tet-reJuC Gimtmli ijaudât vefrigM Canero.
!£,rf’iopaj^ „ifrvfp riati,ümèta^ régna.

Ef Vhielos,Genuam,ÿfas>Hollandunqi ttrua,
Quaftica Oevano Zfuinain nttora ponto.
2/Lerre prtgrina Jvrtunam jrrii jrrr VF+«
fet variôs trxomt quceffus, artemfy (urrorum.

CIVITATES
Brw, L’herm, M-cyJTM™
Trarri, Bwutwiv, Yhwo’ ...

3 Jan Sadeler 1 naar Maarten de Vos, 'Luna', gravure, 248 x 236 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Hollstein nr. 519).



4 Herman Jansz. Muller naar Maarten van Heemskerck, 'Mercurius', gravure, 210 x 248 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Hollstein nr. 94).

één uit een serie met de vier temperamenten, hoe het flegmatisch temperament, bepaald door het element water, wordt uitgebeeld door een man en een vrouw die zich bezighouden met de visvangst. Het onderschrift maakt duidelijk, dat flegmatici nauwelijks kennis hebben, lui en langzaam zijn en veel over zee zwerven²³. Dat herinnert aan het versje dat Cesare Ripa citeert bij zijn beschrijving van de juiste uitbeelding van de flegmaticus:

Het koude doffe vocht, maeckt domm' en traege sinnen,
Swaerlijvigh, loom van gangh, en slaeperigh van binnen:
Onlustigh totte konst, en leedigh, logh van geest,
Vol slijm en vuyle quijl, en siet nae 't bleecke meest²⁴.

De planeet onder welke invloed de flegmatici geacht werden te staan was *Luna*, de vochtaantrekkende en slaapverwekkende maan. Het bijbehorende sterrebeeld van de kreeft verwijst ook naar de waterige en trage aard van de flegmatici. Dat wordt kunstig uitgebeeld op een gravure uit 1568 of kort daarna door Herman Jansz. Muller naar Maarten van Heemskerck (afb. 2), waarop vissers hun werk doen en anderen zich baden onder het teken van *Luna*. Het onderschrift verwijst ook hier naar de zeevaart en de visvangst en naar de neiging tot verlamming die kenmerkend zou zijn voor hen die onder *Luna's* heerschappij geboren worden²⁵.

De gedachte dat een planeet een gehele landstreek en de inwoners daarvan kon beïnvloeden wordt tot uitdrukking gebracht door een gravure van Jan Sadeler I naar Maarten de Vos, die onderdeel uitmaakt van een serie met de veelzeggende titel *Planetarum effectus et eorum in signis zodiaci super provincias, regiones et civitates dominia*, uitgebracht in Antwerpen in 1585. Tot de regio's waar *Luna* volgens deze gravure heerst, behoren Holland en Zeeland, bij de steden wordt Venetië (de stad van het omstreden *colorito* in de schilderkunst) genoemd (afb. 3). Voor een schilder of beeldhouwer zou het heel wat gunstiger zijn geweest als hij onder de invloed stond van Mercurius, want dan zou hij in het gezelschap verkeren van intelligente, wijze, bevallige, de kunsten en wetenschappen toegenegen lieden, zoals een gravure uit de serie van Muller en Van Heemskerck laat zien (afb. 4). Maar helaas heerste Mercurius —alweer volgens Sadeler en De Vos— niet over de Republiek, maar wel bij voorbeeld over het handelrijke Vlaanderen, Londen en Parijs (afb. 5)²⁶. Voor de echte warmte van *Sol* moest men naar Rome reizen.

23 Vgl. ook K. Popitz, *Die Darstellung der vier Elemente in der Niederländischen Graphik von 1565 bis 1630* (München, 1965) 31-40,97.

24 C. Ripa, *Iconologia of uitbeeldinghe des Verstands* (Amsterdam, 1641 [herdruk Soest, 1971, J. Becker, ed.]) 76.

25 Vgl. de reeks van de vier temperamenten door Herman Jansz. Muller naar Maarten van Heemskerck, waar *Luna* geassocieerd wordt met het flegmatisch temperament en met de eende- en visvangst als menselijke activiteit: Veldman, *Leerrijke reeksen*, 85-86.

26 Vgl. ook A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins* (Straatsburg, 1916) 138-141.



REGIONES

America, Prætoria, Cyrenæ, Phœnicia, Hircania,
 Lombardus, Maritima, Maritima, Sardinia,
 Civitates
 Antverpiæ, Bamberga, Berolyn, Cefonia,
 Carthago, Londinium, Lovanium, Norimbergæ,
 Rhodum, Turinum, Vesvillæ, Utterbunum.

*Mercurius venator opum, qui cæsa galero
 Temperat astra, suos vultus in virgine figit
 Sub Geminis, Iudæa alta colens, artibus decoras.
 Virgine sub casta felix terrarum mariarum*

*Est Rhodos, Ioniarum vrbes, et Doria rura,
 Arcades antiqui, celebrataque Caria fama.
 Ille decus lingua faciet, tum pectora doctæ
 Artibus insuetæ, superat cunctarum loquendi.*

REGIONES

Archaia, Africa, Belykon, Corinth,
 Crotona, Crotori, Megalopolis,
 Civitates
 Arcem, Basilea, Brundisium,
 Carthago, Cuneo, Hierosolym,
 Læstria, Paphia, Rhodus, Syon.

5 Jan Sadeler I naar Maarten de Vos, 'Mercurius', gravure, 248 x 236 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet (Hollstein nr. 523).

Lichaam en ziel

Keren wij terug naar Du Bos en zijn bronnen, dan kunnen we vaststellen dat Du Bos' visie op de mens mede werd bepaald door het werk van Juan Huarte de San Juan, arts van koning Philips II van Spanje, wiens *Examen de ingenios para las ciencias* uit 1575 grote invloed uitoefende, onder andere dankzij een vroege Franse vertaling in 1580²⁷. Huarte had in het verlengde van de ideeën van Galenus omtrent de temperamenten van de mens heel specifieke gedachten over de verschillende talenten die mensen vertonen. In de tweede, in 1594 postuum verschenen editie van zijn werk onderscheidt hij drie soorten *genio*. De eerste en laagste soort komt niet verder dan reproductie van een door de meester gegeven voorbeeld, de tweede kent werkelijk begrip voor de samenstelling van het voorbeeld, de derde is in staat tot vorming van eigen gedachten, tot verbeelding. Voor Huarte is het duidelijk dat droogte bevorderend werkt voor begrip, warmte voor verbeelding en inventie. Vocht daarentegen maakt de hersenen week en zacht, en dus gevoeliger voor indrukken. Vocht werkt daarom gunstig in op het geheugen en bevordert de eerste en laagste *genio* van de navolging. Normaal gesproken is deze conditie vooral gedurende de eerste jaren van de jeugd in de mens aanwezig. (In uitbeeldingen van de vier levensstadia van de mens werd *infantia* daarom wel onder het teken van de vochtaantrekkende *Luna* gesteld²⁸.) Afhankelijk van klimatologische invloeden kon de mens echter definitief tot dit type zijn bepaald²⁹.

Hans van Helsdingen heeft eerder aangetoond dat Franse kunsttheoretici aan het einde van de zeventiende eeuw, ondanks tamelijk oppervlakkige verwijzingen naar het cartesische mensbeeld — dat uitging van een scheiding tussen lichaam en ziel en een veel groter belang toekende aan de zintuigen —, in het algemeen nog steeds uitgingen van het mensbeeld zoals dat onder andere door Juan Huarte was omschreven. In dat verband bespreekt Van Helsdingen een *conférence* die Noël Coypel in 1670 hield in de Académie royale de peinture et sculpture, waarin deze inging op de relatie tussen de *disposition naturelle* van de kunstenaar en diens artistieke aanleg³⁰. Net als Huarte komt Coypel tot de vaststelling, dat vochtigheid het meest geschikt is voor *mémoire*, koude en droogte voor *entendement* en warmte voor *imagination*. In tegenstelling tot

27 Ik raadpleegde de Nederlandse vertaling: Joan Huarte, *Onderzoek der byzondere vernuften's eigentlyke abelheer* (Amsterdam, 1659). G. A. Pérouse, *L'examen des esprits du docteur Juan Huarte de San Juan, sa diffusion et son influence en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Parijs, 1970).

28 *Luna*, jeugd en navolging van de natuur worden met elkaar in verband gebracht door Adriaen Collaert naar Maarten de Vos, *Infantia*, gravure, 302 x 220 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet; zie Veldman, 'De macht van de planeten', 41-42.

29 Huarte, *Onderzoek der byzondere vernuften's*, 116-120; M. K. Read, *Juan Huarte de San Juan* (Boston, 1981) 48-69. Vgl. de opmerking van Hugo de Groot (in navolging van Tacitus) dat de Hollanders in gestalte, kleur en gewoonten doen denken aan opgeschoten kinderen: *Vergelyking der gemeenebesten. Derde boek: over de zeden en den inborst der Atheniensen, Romeinen en Hollanderen*, J. Meerman, ed. (4 dln.; Haarlem, 1801)1,23.

30 H. van Helsdingen, 'Body and soul in French art theory of the seventeenth century after Descartes', *Simiolus*, XI (1980) 14-22. Ik raadpleegde de rede van N. Coypel, 'Discours sur la peinture', in de editie in de *Revue universelle des arts*, XVIII (1863) 336-344. Voor twee andere versies zie Van Helsdingen, 'Body and soul', 15 noot 3.

veel van zijn tijdgenoten sloeg Coypel *entendement*, dat maat stelde aan de produktie van de verbeelding³¹, hoger aan dan *imagination*, en die weer hoger dan *mémoire*.

Het komt, aldus nog steeds Coypel, in de natuur maar zelden voor dat alle drie van de hier genoemde faculteiten van de menselijke ziel in één persoon verenigd zijn. Meestal blinkt de kunstenaar immers maar uit op één gebied, zoals blijkt uit het voorbeeld van de *Allemands* en de *Flamands*, waarmee hier stellig zowel de Noord- als de Zuidnederlanders bedoeld zijn. Het zou tijdverspilling zijn deze mensen, die geen enkele aanleg hebben voor het *dessin*, aan de Academie te onderwijzen in de hogere categorieën van de kunst; ze konden het hun aangeboren talent maar beter verder ontwikkelen³². Kunstenaars zoals zij, met een sterk ontwikkelde *mémoire*, zijn uitstekend in staat tot kopiëren. Het *entendement* beperkt zich in hun geval tot het uitbeelden met behulp van de hand ('par le secours de la main') van datgene wat de herinnering hen voorschotelt, een uitbeelding die slechts gebaseerd is op visuele waarneming en niet op inventie³³.

Coypel legde dus een negatief verband tussen vocht, *mémoire* en de artistieke aanleg tot eenvoudige natuumavolging van de noorderlingen. Dat zelfde verband werd gelegd door enige andere academisten. André Félibien had in één van zijn gezaghebbende *Entretiens* uitgebreid aandacht besteed aan de 'inclination naturelle pour la peinture', die van persoon tot persoon nogal kon verschillen. Ook naar Félibiens mening hing het van het temperament van een schilder af wat voor soort werk hij maakte

:... comme tous les hommes sont d'humeurs & de complexions différentes, aussi leurs manières de faire ne sont point semblables. Ce sont ces divers temperamens qui font que les Peintres sont si differens dans ce qu'ils font; que les uns sont agréables, les autres terribles; les uns doux & gracieux; les autres pleins de majesté & de grandeur; que les uns prennent plaisir à traiter des Sujets nobles & relevez, les autres à représenter des actions simples & les choses les plus communes³⁴.

Om concepties tot uitdrukking te brengen was vuur nodig, wie dat niet had, kon op zijn best terugvallen op *soin* en *diligence*³⁵. De conclusie moest zijn dat de Italianen, die van nature een snelle geest hadden, beter in staat waren buitengewone handelingen te schilderen dan de *Flamands*, die er met hun tragere geest slechts in slaagden 'des actions ordinaires' op het doek te zetten³⁶.

Roger de Piles ging in 1699 op deze gedachte voort, door erop te wijzen dat het

31 Coypel, 'Discours sur la peinture', 338.

32 *Ibidem*, 340.

33 *Ibidem*, 340-341.

34 A. Félibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Trévoux, 1725) II, vierde *Entretien*, 376.

35 *Ibidem*, 383; vgl. ook 329-333.

36 B. Teyssèdre, *L'histoire de l'art vue du grand siècle. Recherches sur L'Abbrégé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1699), et ses sources* (Parijs, 1965) 91, citeert het vierde *Entretien* van Félibien naar de editie Parijs 1685-1688, 572; deze uitgave heb ik niet kunnen raadplegen, evenmin heb ik de geciteerde woorden kunnen terugvinden, de grondgedachte is echter zeker juist.

ongemeen grote geduld en de aandacht die de Leidse fijnschilder Gerard Dou aan de details in zijn paneeltjes besteedde, nauwelijks overeenkwamen met 'le feu que demande la Peinture'³⁷. En ook Rembrandt zou het verder hebben kunnen brengen als hij niet met de moedermelk de artistieke voorkeur van zijn land voor 'un naturel pesant' had opgezogen³⁸.

Het zou onzin zijn te beweren, dat de genoemde Franse classicisten hun theorie van de onontkoombare samenhang tussen kl imaat, temperament en schildertalent louter en alleen hadden ontwikkeld om hun eigen, meer zuidelijke, warme, hogere schilderkunst te loven en de Nederlandse te veroordelen. De stukjes van de puzzel, gezien door de fysiognomische en kunsttheoretische bril van de tijd, pasten gewoon te mooi in elkaar om de samenhang te kunnen negeren. Wel is waar, dat de Franse academisten (bewust of onbewust) hun oordeel baseerden op een beperkt gebied en op een beperkt beeld van de Nederlandse schilderkunst. Het werk van Gerard Dou was daarvan de duidelijkste exponent.

Slijm of zwarte gal

De samenhang tussen klimaat, temperament en schilderkunst was ook door een Nederlandse theoreticus opgemerkt. Samuel van Hoogstraeten wijdde in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst* van 1678, een werk dat in menig opzicht dicht tegen de Franse kunsttheorie aanleunt, enige regels aan een algemene karakteristiek van de schilderkunst van verscheidene landen. In navolging van Huarte, naar wie hij hier uitdrukkelijk verwijst, stelt Van Hoogstraeten vast, dat het van het specifiek talent van een kunstenaar afhing, in welke tak hij zich specialiseerde:

... hoe overvloeyenden geest men [ook] vindt, hy zal doch tot deeze of geene dingen te verbeelden meerder geneygt zijn, dan tot andere: of de tijd en gelegenheit zal hem tot het eene meer, dan tot het andere nooden,

om vervolgens doodleuk en kernachtig te besluiten tot een karakteristiek van enige schilderscholen: 'Italien bemint naekten, Spanjen Santen en Santinnen, en Britanje bevallijke Jufferen'³⁹.

Helaas gaat Van Hoogstraeten in deze passage niet in op de eigen aard van de Nederlandse schilderkunst. Elders doet hij dat wel, als hij vaststelt dat de Italianen zich

37 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* (Amsterdam/Leipzig, 1767 (1ed. 1699) 388; Teyssèdre, *L'histoire de l'art*, 148-149; E. J. Sluijter, e. a., ed., *Klein maar fijn. Leidse fijnschilders* (Catalogus tentoonstelling stedelijk museum De Lakenhal; Leiden/Zwolle, 1988) 23, 440; P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders* (Catalogus tentoonstelling Rijksmuseum; Amsterdam/Zwolle, 1989) 32. Voor de negatieve implicaties van vlijt, geduld en de zucht tot detaillering in de Horatiaanse kunstkritiek zie Emmens, *Rembrandt*, 43, 52 en 84.

38 De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 383-384. Het verband dat Carasso, 'De schilderkunst en de natie', 386-387 legt tussen deze opmerking en de veronderstelde melancholie van de Nederlanders is mijns inziens niet juist: De Piles doelt hier eerder op flegma dan op zwarte gal. Vgl. ook wat hierna wordt gezegd onder het hoofdstuk 'Slijm of zwarte gal'.

39 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst* (Rotterdam, 1678) 73.

niet tevreden stelden met het volgen van de gemeene natuur, zoals 'onze Duitschen' — tot wie hij blijkens een andere passage zowel Dürer, Lucas van Leyden, Rubens, Van Dyck, Rembrandt en Goltzius rekent⁴⁰ — dat wel hadden gedaan⁴¹. Dat soort neigingen blijkt ook voor Van Hoogstraeten vooral een kwestie te zijn van natuurlijke, fysieke aanleg. Het hing er maar helemaal vanaf welk gedeelte van de drieledige ziel (de végétale, de sensibele of de rationele ziel) tot volledige ontplooiing was gekomen. De 'groeierende' ziel stond in zijn ogen in verband met eenvoudige en laag geachte genres als het stilleven, grotesken en het portret, de 'gevoeljk en beroerende' ziel onder andere met het arcadische landschap, maar de 'denkende, redelijke' of 'redewkikkende' ziel met het hoogste genre in de schilderkunst, de historie. De Nederlanders waren naar Van Hoogstraetens oordeel te veel blijven steken in de laagste categorie, zowel wat hun zieleleven als wat hun schilderkunst aanging⁴².

Helemaal aan het begin van zijn werk was Van Hoogstraeten al eens ingegaan op de achtergrond van de verschillen tussen Nederlandse en Italiaanse schilderkunst. En ook daar nam de discussie de ons inmiddels vertrouwde wending: sommige mensen hebben nu eenmaal een trage geest, die langzaam tot begrip komt, maar dat begrip wel langdurig kan vasthouden. Op het gebied van de schilderkunst zou Van Hoogstraeten 'de vaerdichste van begrip voor de gene, die goet van onthout zijn, verkiezen: dewijl ze meereen vaerdige daedlijkheit, dan een te beschreumde naspeuring, vereyscht'. De Italianen met hun vlugge geest en gedachten, zo besluit Van Hoogstraeten dit gedeelte, zijn daarom

beter in 't gros van de konst: maer onze Nederlanders, die niet zoo vlug van geest en gedachten zijn, maer aerdachtiger en kouder, zullen 't den Italiaenen in eenich byzonder deel, daer hun natuer toe neigt, zelden gewonnen geven.

Als het om bepaalde onderdelen van de kunst gaat, geeft Van Hoogstraeten dus de voorkeur aan het geduld van de 'aerdachtiger en kouder' geest van de Nederlander boven de wispelturigheid en de ongestadigheid van de Italiaan. Daarmee schuift Van Hoogstraeten welbewust de Nederlandse schilderkunst van het kwadrant van het flegmatisch temperament met al zijn negatieve implicaties door naar dat van het in de kunsttheorie veel positiever beoordeelde koude en droge, melancholische temperament⁴³.

40 *Ibidem*, 73.

41 *Ibidem*, 291.

42 *Ibidem*, 85-86.

43 *Ibidem*, 12-13. In de achttiende eeuw menen bezoekers meermalen dat de Nederlanders melancholisch zijn. Gucciardini, *Description de tous les Pays-Bas*, 41, schetst een weinig vrolijk beeld van Nederlanders die naar het Satumijnse temperament neigen, '... qui se laissent saisir & vaincre des ennuys, & tristesses, ne leur pouvant résister, ni responser la douleur, ils en sont soudain accablez & meurent de trance'. Voor de vaker optredende overgang of verwisseling tussen melancholici en flegmatici zie R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art* (Cambridge (Mass.), 1964) 61, 299-300.

Hoofd en hand

Van het oordeel van Franse theoretici over de Nederlandse kunst zijn we terecht gekomen bij het in de Republiek zelfbestaande beeld van de identiteit van de eigen schilderkunst. Die identiteit werd in de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunsttheorie — voor zover je daar bij het zeer geringe aantal bronnen dat voorhanden is althans van kunt spreken — voornamelijk omschreven in vergelijking, in emulatie met de Italiaanse. Van Hoogstraetens opmerkingen daarover sloten aan bij oudere uitspraken van Carel van Mander. In zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 was Van Mander namelijk enige malen het debat aangegaan met de, over het algemeen door hem zeer bewonderde, Italiaanse kunst en kunsttheorie. Inzet daarbij was de eigen aard en de kwaliteit van de Nederlandse schilderkunst vergeleken bij de destijds toonaangevende Italiaanse. Uit Van Manders woorden valt op te maken dat hij onderscheid maakte tussen Italianen en Nederlanders als twee verschillende en als zodanig herkenbare schildernaties. De meest kenmerkende — en ook wel vaker geciteerde⁴⁴—uitspraak in dit verband deed Van Mander bij zijn beschrijving van het leven van de Zuidnederlandse landschapsschilder Jan van Amstel:

Neerlanders altijt lof met Landschap maken halen,
 D'Italiaen met Mensch en Goden wel te malen,
 Dit is geen wonder groot, en can wel zijn ghelooft:
 Want den Italiaen heeft d'hersens in zijn hoofd.
 Maer niet vergehefs men seght, hoe dat de Nederlander,
 Heeft in zijn handt vernuft, soo wouw desen Brabander
 Landschappen maken eer, dan qualijck te verstaen
 Hoof, Godt, of Menscher beeldt, oft hem daer in misgaen⁴⁵.

Het eerste gedeelte van Van Manders uitspraak valt in de categorie die we ook uit het boek van Van Hoogstraeten kennen, namelijk een generaliserende, thetische tegenoverstelling van twee schildernaties: de Italianen schilderen graag mensen en goden, de Nederlanders landschappen⁴⁶. Tot die Nederlanders rekent Van Mander, zoals zovelen in de zestiende en zeventiende eeuw, Noord- en Zuidnederlanders samen. Dat is niet zo verwonderlijk, in de eerste plaats niet omdat Van Mander zelf van oorsprong een Zuidniederlander was, maar ook omdat de uitspraak dat de Italianen hun hersens in hun hoofd en de Nederlanders hun verstand in hun handen hebben zitten, door Van Mander

44 E. Gombrich, 'The Renaissance theory of art and the rise of landscape', *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance* (Londen/New York, 1971) 107-121, het citaat op de pagina's 114-115; I. M. Veldman, 'Kunstgeografie' in de zestiende eeuw. Nederlanders en hun kunst. Nederlanders in de ogen van een Italiaan', *Kunstlicht*, XI (1990) 23-28 (28).

45 H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen* (Alphen aan den Rijn, 1981) 77-78 (*Levens*, f 215r, 219r).

46 Vgl. Van Manders uitspraak 'Vlaminghen connen gheen figueren maken' (*Grondt*, I, 72) en het commentaar daarop van Hessel Miedema in Carel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, H. Miedema, ed. (Utrecht, 1973) II, 409-410. Zie ook A. Blanken, 'Algemene inleiding' in: *God en de goden*, 16-17 voor Van Manders kritiek op de Nederlandse historieschilderkunst.

overgenomen was van de Zuidnederlander Domenicus Lampsonius, die dezelfde regels (in het Latijn) in 1572 aan het werk van Jan van Amstel wijdde⁴⁷. Lampsonius en Van Mander sloten op hun beurt aan bij eerdere uitspraken die Italiaanse schilders en theoretici omstreeks 1550 hadden gedaan over de Nederlandse schilderkunst. De strekking van deze uitspraken was telkens dezelfde: de Italianen, en vooral de Toscanen, waren goed in het schilderen van historïen en dus ook van de daarin voorkomende figuren, noordelijke schilders werden geacht goed te zijn in het schilderen van landschappen. De Italianen verweten hen daarbij dat ze het landschap opvatten als louter natuur imitatie, waarbij de hogere faculteiten van de classicistische schilderkunst, *invenzione* en *disegno*, geen rol speelden en het voornamelijk aankwam op een juist gebruik van het *colorito*⁴⁸.

Van Mander meende dat zijn landgenoten het er niet bij moesten laten zitten en riep ze op de kunst van het figureschilderen af te kijken van de Italianen⁴⁹. In het zelfde jaar dat Van Manders *Grondt* verscheen, 1604, wierp Hugo de Groot al elk minderwaardigheidsgevoel af, toen hij in zijn *Parallelon* vaststelde dat de Latijnen 'slechts Menschenschetsers' waren, wier talenten verder niet geprezen werden, 'en', voegde hij eraan toe,

in het schilderen der ligchaamen zelfs zoeken zij minder de Natuur te volgen, dan door eene al te gezochte uitdrukking der muskelen hunnen kunst aan den dag te leggen⁵⁰.

Daarmee was het Italiaans maniërisme veroordeeld en uitte De Groot impliciet zijn trots op de, door de Italianen zo geminachte, natuurnabootsing van de Nederlanders⁵¹.

47 D. Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (Antwerpen, 1572) plaat 11:

Propria Belgarum laus est bene pignere rura;
Ausoniorum, homines pingere, siue deos.
Nec mirum: in capite Ausonius, sed Belga cerebrum.
Non temere in gnaua fertur habere manu.
Maluit ergo manus Jani bene pingere rura,
Quam caput, aut homines, aut male scire deos.

Vgl. J. Puraye, *Dominique Lampson, humaniste. 1532-1599* (Brugge, 1950) 64-68.

48 Van Mander, Miedema, *Grondt*, II, 408-409.

49 Want d'Italiaenen ons altijts gissen

Daer fraey in te zijn ende sy in beelden

Dan ick hoop of wy haer deel oock onsteelden.

Grondt, I, 71 in een passage over het landschap; Miedema's commentaar *Grondt*, II, 409-410. Van Manders commentaar op de droge wijze waarop de Nederlanders figuren schilderen (*Grondt*, XII, 35-36) inspireerde waarschijnlijk in 1675 Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, A. R. Peltzer, ed. (München, 1925) 116, tot een vergelijking tussen Italiaanse en noordelijke figuurtekening.

50 De Groot, *Vergelijking der gemeenebesten*, III, 44, een oordeel overigens dat door Meerman in zijn commentaar op pagina 285 weer genuanceerd wordt: vergeleken bij Rafael zijn Lucas van Leyden en Dürer toch maar stijf.

51 Vgl. J. Becker, "Zoo praalt ook Nêerlands maagd in de achtbre rei der kunsten". Nationalisme in de Nederlandse kunst en kunstgeschiedschrijving in de 17e en 19e eeuw' in: *Eigen en vreemd. Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst* (Handelingen van het 39ste Nederlandse filologencongres; Amsterdam, 1987) 175.

Los van het feit dat de toonzetting van Lampsonius' en Van Manders woorden sterk doet vermoeden dat we te maken hebben met een algemene, bijna spreekwoordelijke zegswijze (*fertur*) van waarschijnlijk Italiaanse origine⁵², valt in het tweede gedeelte van hun uitspraak op dat zij net als enige andere hierboven besproken auteurs lichamelijke verschillen tussen de Nederlander en de Italiaan aanvoeren om de artistieke verschillen van een verklaring te voorzien. Ook al ontbreekt bij Lampsonius en Van Mander de expliciete verwijzing naar het temperament van de kunstenaar, zij leggen, net als later Van Hoogstraeten en de Franse theoretici, een uitgesproken verband tussen het schilderen van historiën met de hersenen als zetel van de menselijke rede, gelegen in het hoofd, dat algemeen beschouwd werd als het belangrijkste deel van het lichaam. En dat zij het schilderen van het landschap, hier opgevat als eenvoudige natuurnabootsing, verbinden met de hand van de schilder, vindt zijn echo in Du Bos' schampere opmerkingen over de Nederlandse *manoeuvre*, alsmede in Coypels uitspraak dat noordelijke kunstenaars 'par le secours de la main' slechts tot uitdrukking brachten wat de *mémoire* hen voor ogen schotelde⁵³.

Van de nood een deugd gemaakt

Zo hebben we gezien hoe buitenlandse theoretici triomfantelijk en binnenlandse critici al dan niet berustend vaststelden dat de Nederlandse schilders van de zeventiende eeuw zich niet konden ontworstelen aan de invloed van de planeet *Luna*. Met elke hap van hun waterige voedsel en elke inhalering van de vochtige lucht hier te lande bouwden zij verder aan hun 'lome en vochtige gesteldheid', die een schilderkunst opleverde die technisch knap, maar (daardoor) naar inhoud, inventie en compositie banaal werd gevonden.

Omstreeks 1790 begonnen Nederlandse auteurs als Willem Ockerse en Ysbrand van Hamelsveld allerlei positieve noties aan het flegmatisme van de Nederlanders te verbinden. Hun geduld, kalmte en bedaardheid vormden in die visie de voorwaarden voor hun vaderlandsliefde en vrijheidszin⁵⁴. Dat de Nederlanders als gevolg van hun temperament scheppend vermogen ontbeerden, daarin had Ockerse allang berust. Dankzij de bedaardheid van geest, die voortkwam uit hun flegmatieke gestel, blonken de Nederlanders uit in kunsten waarin het op 'diepzinnige uitpluizing en bewerking van details' aankwam⁵⁵. Het was echter aan buitenlandse auteurs te danken dat de

52 Voor de verhouding hoofd-hand in de Italiaanse kunsttheorie van de zestiende eeuw zie M. Warnke, 'Der Kopf in der Hand' in: W. Hofmann, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Catalogus tentoonstelling Wiener Künstlerhaus; Wenen, 1987) 55-61, met name 57-58, waar onder andere over de noordelijke kunstenaars de zinsnede 'hanno il cervello nelle mani' als *proverbio* wordt geciteerd uit A. F. Doni, *Disegno* (Venetië, 1549) afgedrukt in P. Barocchi, ed., *Scritti d'arte del Cinquecento* (2e dr.; Turijn, 1978) 111, 575.

53 Zie noot 32.

54 Y. van Hamelsveld, *De zedelijke toestand der Nederlandsche natie op het einde der achttiende eeuw* (Amsterdam, 1791) 128-132, 341-355.

55 W. A. Ockerse, *Ontwerp tot eener algemeene characterkunde*, III (Amsterdam, 1797) 133. Vgl. ook E. Koolhaas-Grosfeld, S. de Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende eeuw als voorbeeld voor de negentiende eeuw' in: F. Grijzenhout, H. Th. van Veen, ed., *Gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Nijmegen, 1992) 110-111.

Nederlandse kunst vanaf 1800 een internationale rehabilitatie mocht meemaken en dat haar zogenaamde eenvoud en natuurlijkheid alleen nog maar in positieve termen werden geduid. Maar toen bepaalden weer andere vooronderstellingen het negentiende-eeuwse zelfbeeld en het beeld van de identiteit van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst⁵⁶.

56 F. Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France* (Oxford, 1980 [1e dr. 1976]).

Is huiselijkheid typisch Nederlands? Over huiselijkheid en modernisering

A. J. SCHURMAN

Inleiding

Is huiselijkheid typisch Nederlands? Als Nederlanders al niet zelf deze vraag opwerpen, doen buitenlanders het wel. In een recent boek over de geschiedenis van de huiselijkheid, wordt de Republiek der Verenigde Nederlanden gehuldigd als 'ontdekker' van de huiselijkheid¹. Maar ook al zouden de Nederlanders huiselijkheid bij wijze van spreken hebben uitgevonden, dan nog blijft de vraag in hoeverre de hang naar huiselijkheid typisch Nederlands is? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moet men eerst vaststellen wat men met huiselijkheid bedoelt.

Huiselijkheid heeft doorgaans drie betekenissen. Men verstaat onder huiselijkheid de bemoeienis in en zorg voor de belangen van huis en huishouding; de gehechtheid aan het leven thuis in de familiekring; en gezelligheid². In dit artikel gebruik ik het woord huiselijkheid vooral in de betekenis van *materiële voorwaarde voor en verschijningsvorm van huiselijkheid*. Dat heeft te maken met het feit dat ik huiselijkheid in de eerste plaats heb bestudeerd vanuit de voorwerpen, voorwerpen die licht kunnen werpen op wat men ook wel handelingspraktijken noemt. Indien men niet pooft de geleefde werkelijkheid te reconstrueren, is het zich bezighouden met de perceptie ervan een ijdele bezigheid.

Behalve naar begrippen als comfort en gezelligheid verwijst huiselijkheid ook naar de andere plaats die het gezinsleven gekregen heeft. Huiselijkheid wordt dan met de burgerij verbonden. Als men het heeft over de negentiende eeuw als over '*an age of great domesticity*'³, dan stelt men de negentiende eeuw als eeuw van de burgerij tegenover de achttiende eeuw als die van de aristocratie en de twintigste als die van de massa. De extra aandacht voor het gezinsleven is symbolisch voor de burgerij vooral tegenover de adel met zijn naar buiten gerichte levensstijl en ook enigszins tegenover de arbeidende klasse die het aan geld en tijd ontbrak om een huiselijk leven te voeren. De andere plaats van het gezinsleven komt tot uitdrukking via thema's als romantische liefde (dat verwijst naar man/vrouw verhouding⁴) en moederliefde (dat verwijst naar ouder/kind verhouding⁵). Huiselijkheid, romantische liefde en moederliefde zijn natuurlijk alle drie sociaal gekleurd en zullen in verschillende periodes verschillende

1 W. Rybczynski, *Home. A short history of an idea* (Harmondsworth, 1987) 77.

2 *Woordenboek der Nederlandsche taal* ('s-Gravenhage-Leiden) VI, lemma: huiselijkheid, kolom 1266. De betekenis van het woord is in de loop der tijd vanzelfsprekend ook aan verschuiving onderhevig.

3 P. Thornton, *Authentic decor. The domestic interior. 1620-1920* (Londen, 1984).

4 Vergelijk: M. Rinkleff, ed., *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd* (Nijmegen, 1985); E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* (Zwolle, 1986).

5 D. Haks, 'Continuïteit en verandering in het gezin van de vroeg-moderne tijd' in: H. Peeters, e. a., ed., *Vijf eeuwen gezinsleven* (Nijmegen, 1988) 31-57.