



Din Pieters

Het grote
Nederlandse
kunst boek

 BOOKS

Inhoud

Inleiding: Made in Holland 4

1400-1600

Handel, welvaart en kunst in de Lage Landen 10

1600-1700

Realisme en symboliek in de Gouden Eeuw 52

1700-1800

De zichtbare en de onzichtbare wereld 170

1800-1900

Betamelijke nationale hoogmoed 194

1900-2000

**'Opkomst, met tegenwerking,
der moderne kunst' 252**

2000 tot nu

Kunst is een continu bevragen 356

Register 383

Colofon 384

Din Pieters
Inleiding

Made in Holland



Ger van Elk
(Amsterdam 1941 – Amsterdam 2014)

The Co-Founder of the Word O.K. – Hollywood 2
1971
één van drie kleurenfoto's afzonderlijk ingelijst,
84 x 82 x 3 cm
Courtesy of the Estate of Ger van Elk and GRIMM,
Amsterdam | New York



Ger van Elk
(Amsterdam 1941 – Amsterdam 2014)

The Co-Founder of the Word O.K. – Marken nr. 6
1971/1999
kleurenfoto, 71 x 71,5 cm
Courtesy of the Estate of Ger van Elk and GRIMM,
Amsterdam | New York

Made in Holland. Dit Engelstalige etiket voor ‘Hollandse waar’ zou je ook voor kunst kunnen gebruiken. Het gaat dan om schilderijen, beelden of andere artistieke uitingen, vervaardigd in Nederland door kunstenaars die hier werden geboren. Maar hoe zit het met Nederlandse kunstenaars die elders in de wereld werkten of omgekeerd met buitenlanders die voor kortere of langere tijd hier werkzaam waren? Verdienen zij ook het stempel *Made in Holland*?

Het korte antwoord op die vraag luidt: ja, kunst kent geen grenzen. Het beeld van Petrus waarmee dit boek opent werd omstreeks 1415 in Bourgondië vervaardigd door Claus de Werve. Aan het begin van de vijftiende eeuw vonden veel kunstenaars afkomstig uit de Nederlanden emplooi aan het Bourgondische hof in Dijon. Geboren in Haarlem behoorden De Werve en zijn oom Claus Sluter beiden tot de invloedrijke beeldhouwers van hun tijd.

Dat betekent echter allerminst dat de nationale dimensie van kunst niet relevant zou zijn. Kunstenaars worden weldegelijk beïnvloed door het land waar ze geboren zijn – of pas later zijn beland. Het is juist de wisselwerking tussen nationale en internationale invloeden die onlosmakelijk deel uitmaakt van kunst. Wie de nationale dimensie van kunst in dit tijdperk van mondialisering miskend, is daarom even kortzichtig als wie dit onderwerp nadrukkelijk buiten beschouwing laat. Deze stelling zal hieronder aan de hand van voorbeelden uit de Nederlandse kunstgeschiedenis worden toegelicht.

Wisselwerkingen

De afgelopen eeuwen maakten Nederlandse kunstenaars talloze reizen die hun sporen onmiskenbaar hebben nagelaten. In de zestiende en zeventiende eeuw vormde Italië hun belangrijkste reisdoel. Ze verbleven een

aantal jaren in Rome en keerden met een map vol schetsen huiswaarts, waar de zonovergoten landschappen van de zogenaamde italianisanten hoog stonden aangeschreven. In de achttiende eeuw groeide de invloed van de Franse kunst. Halverwege de negentiende eeuw vertrok Johan Barthold Jongkind met een beurs naar Frankrijk waar hij zich ontwikkelde tot een belangrijke voorloper van het impressionisme. De Franse lotgevallen van Vincent van Gogh zijn genoegzaam bekend. Minder bekend is misschien dat zijn werk in sommige buitenlandse musea tot de Franse kunst wordt gerekend. In diezelfde tijd, eind negentiende eeuw, werd de succesvolle Friese schilder Lawrence Alma Tadema in Groot-Brittannië in de adelstand verheven.

Parijs bleef zeker in de eerste helft van de twintigste eeuw het Mekka van de kunstwereld. Kees van Dongen oogstte er succes met kleurrijke portretten van de beau monde en na de Tweede Wereldoorlog vond de oprichting van Cobra hier plaats. Mondriaan was al in 1919 naar de Franse hoofdstad vertrokken. Hij keerde niet meer terug in Nederland en overleed in 1944 in New York. In deze stad groeide Willem de Kooning, die in 1926 als verstekeling per schip de oversteek maakte, uit tot een van de belangrijkste abstract-expressionistische schilders. Niet toevallig luidt de ondertitel van een biografie over het veelbewogen leven van deze emigrant *An American Master*.

Omgekeerd vestigden buitenlandse kunstenaars zich in Nederland – en dat ook al eeuwen lang. Na de val van Antwerpen in 1585 trokken schilders, beeldhouwers en ambachtlieden in grote getale naar het Noorden. De Zeeuwse tapijten naar ontwerp van Hendrick Vroom werden in de jaren negentig van de zestiende eeuw door een Vlaamse immigrant geweven. Schilder en kunstenaarsbiograaf Karel van Mander was eveneens van Vlaamse origine, net als de ouders van Frans en Dirck Hals. Bij de decoratie van het Amsterdamse stadhuis was de bijdrage van de Vlaamse beeldhouwer Artus Quellinus onmisbaar.

Deze buitenlandse betrokkenheid bij de vormgeving van kunst en cultuur in Nederland zette zich ook later onverminderd voort. Eind achttiende eeuw waren portretschilders als Johann Friedrich Tischbein en Howard Hodges, respectievelijk afkomstig uit Duitsland en Engeland, populair in Haagse kringen rond het stadhouderlijke hof. En toen in de negentiende eeuw vaderlandslievende burgers standbeelden voor nationale helden wilden oprichten was dat nog steeds het geval, getuige de opdrachtenportefeuille van de in Mechelen geboren Louis Royer.

Tegenwoordig vestigen jonge buitenlandse kunstenaars zich soms, na een studieverblijf aan de Rijksakademie, De Ateliers of de Van Eyck Academie, voor kortere of langere tijd in Nederland. Marlene Dumas bijvoorbeeld, die haar positie als volgt bondig samen vat: ‘South Africa is my content and Holland is my form.’¹ Al deze immigranten droegen bij aan de Nederlandse kunst zoals die in dit boek wordt gepresenteerd. Hoge wolkenluchten boven oneindig laagland met koeien, Hollands licht, kale kerken en propere interieurs vormen maar één deel

1 Bevers e.a. 2015, Ton Bevers, p. 345

van het verhaal. De kunst die hier gemaakt werd, blijkt ondenkbaar zonder buitenlandse invloeden en buitenlandse kunstenaars die zich hier vestigden.

Maar ook de honkvaste Nederlandse kunstenaars – en dat waren bepaald niet de minsten: Rembrandt, Paulus Potter en Johannes Vermeer – oriënteerden zich via prenten en andere media op wat elders gaande was. Het valt op dat Rembrandt zijn figuren en zichzelf graag exotisch kleepte. Droomde hij meer van verre landen dan van Amsterdamse regenten? Via de Utrechtse Caravaggisten en kunstverzamelingen was hij goed op de hoogte van het werk van toonaangevende buitenlandse meesters. Ook al zette hij geen stap buiten de Republiek – het maakte Rembrandt niet minder ambitieus: hij wilde zich graag met de wereldtop meten.

Nederland is al eeuwen een handelsnatie. De openheid voor vreemde culturen die dit met zich meebrengt beschouwde Edy de Wilde, tot 1984 directeur van het Amsterdamse Stedelijk Museum, als een typisch Nederlandse karaktertrek. Ons land lag volgens hem op 'een kruispunt tussen de Franse, Duitse en Engelse cultuur.' Sinds het begin jaren zestig kwam daar de Amerikaanse kunst bij. Toch was de Nederlandse kunst in zijn ogen 'allerminst een soort Abklatsch van wat er in het buitenland gebeurt.' Dat zou vooral te danken zijn aan het Hollandse licht en een uniek kleurgevoel. Die sensibiliteit voor kleur en licht zag De Wilde ook bij de Amerikaanse Nederlander Willem de Kooning.²

Nationalisme en mondialisering

Bij de keuze van de ruim driehonderd werken voor *Het grote Nederlandse kunst boek* heb ik me, naast artistieke kwaliteit, vooral laten leiden door het grenzeloze karakter van

de kunst. Toch blijft de vraag intrigeren of er, zoals ook de titel en het uitgangspunt van deze uitgebreidere uitgave suggereren, iets typisch Nederlands valt te ontdekken aan deze kunstwerken. Valt daar in het licht van de recente discussies over de canon van de vaderlandse geschiedenis en de Nederlandse identiteit (alle scholieren moeten het Rijksmuseum bezoeken en het Wilhelmus leren), wat de beeldende kunst betreft iets over te zeggen? En voor zover dat het geval is, heeft Nederlandse kunst nog wel bestaansrecht in deze tijd van mondialisering en internationalisme?

In de negentiende eeuw deed de moderne natiestaat en daarmee het nationalisme zijn intrede. De Fransman Théophile Thoré-Bürger, die als balling in Nederland verbleef, leverde een belangrijke bijdrage aan het denken over de Nederlandse identiteit in de kunst. De basis lag, volgens Thoré-Bürger, in de zeventiende eeuw, toen er hier een 'democratische kunst voor vrije burgers' ontstond. Deze kunst was van vreemde smetten vrij: italianisanten, fijnschilders, het Classicisme en de kunst van de achttiende eeuw werden door hem als on-Hollands afgeschreven.

Een ander veel genoemd kenmerk van de Nederlandse kunst is de nauwkeurige observatie van de werkelijkheid, naast calvinistische nuchterheid, soberheid en tolerantie. Met als een van de meest saillante uitkomsten het polderlandschap en de abstracte kunst van Mondriaan. Was De Stijl *The Dutch Contribution to Modern Art* zoals de ondertitel luidde van een in 1959 door de latere hoogleraar kunstgeschiedenis Hans Jaffé gepubliceerd boek? Hij zag een overeenkomst tussen het streven van de groep – 'de beheersing van de natuur door de menselijke rede en vindingrijkheid' – en de collectieve strijd van

de Nederlanders tegen het water.³ Maar in het laatste onvoltooide schilderij van Mondriaan, *Victory Boogie Woogie*, voert juist eerder het vrolijke staccato ritme van de Amerikaanse jazzmuziek de boventoon.

Voorzichtigheid is kortom geboden bij de typering van wat Hollands is. Zeker sinds de Tweede Wereldoorlog, toen de desastreuze gevolgen van het nationalisme nietsontziend aan het licht traden, bestaat er een voorkeur om juist het internationale karakter van de moderne en hedendaagse kunst te benadrukken: abstract-expressionistische kunst als universele beeldtaal van de vrijheid. Dat neemt niet weg dat in de tweede helft van de twintigste eeuw kunstenaars als Jan Dibbets, Ger van Elk, Marinus Boezem, Bas Jan Ader en Lucassen teruggrepen op Nederlands erfgoed. En zij waren niet de enigen die hun nationale cultuur en geschiedenis herontdekten: in Duitsland (Beuys, Kiefer, Polke, Richter, Baselitz), België (Broodthaers), Engeland (Gilbert & George) en in Italië (Cucchi, Chia,) gebeurde iets vergelijkbaars. Buiten Europa verraste Jasper Johns al in 1955 met schilderen van de Amerikaanse vlag.

Ger van Elk ontdekte al jong dat elke waarheid een constructie is. Na de scheiding van zijn ouders vertrok zijn vader naar de Verenigde Staten. Begin jaren zestig vervolgde Van Elk zijn kunstopleiding in diens woonplaats Los Angeles. Die dubbele achtergrond brengt Van Elk relativerend en speels in beeld. Zo treedt hij in *The Western Stylemasters* (1987) zelf op in een dubbelrol - als Amerikaanse cowboy en als Rembrandteske staalmeester. Van de *Co-Founder of the Word O.K.* bestaan verschillende versies: een serie is opgenomen in een drukke straat in Los Angeles en de andere op het bij toeristen geliefde eiland Marken. Van Elk schrijft geen gedichten, maar geeft ze wel

2 Immanse 1984, Frank Lubbers, pp. 11-12

3 Amsterdam 1982, Hans Jaffé, p.13

vorm, zei hij in zijn dankwoord bij de uitreiking van de Van Lanschot Prijs in 1996: ‘Het maken van kunst is het hanteren van een taal, net als bij een tekst. Je bent je als kunstenaar bewust van de kunstgeschiedenis, je bent je ervan bewust dat je voortbouwt op basis van wat al bestaat. Je kunt nog steeds met het verleden communiceren én met het heden, zolang mensen de taal van de kunst verstaan.’⁴

Dankzij de artistieke kwaliteit van de Nederlandse kunst heeft ‘Nederlands fabricaat’ – Made in Holland – altijd al een goede naam gehad in het buitenland. Rachel Ruysch en Adriaen van der Werff sloten omstreeks 1700 lucratieve contracten met Duitse vorsten en de grijze luchten van de Haagse School deden het goed bij buitenlandse verzamelaars. De meester van het romantische landschap, Barend Cornelis Koekkoek, die zich in 1834 in Kleef vestigde, heeft daar tegenwoordig zelfs een eigen museum. Jan Dibbets, een conceptuele kunstenaar met een internationale reputatie, noemt Saenredam en Mondriaan als inspiratiebronnen: ‘Wat hier een tekortkoming lijkt wordt in Amerika als heel bijzonder beschouwd. Je hebt wortels, die moeten op de een of andere manier tot uitdrukking komen.’⁵ Wat bijna automatisch de vraag oproept of Van Elk hier ook op zinspeelt in zijn *Co-Founders*: welke versie zou het beste verkopen in het buitenland?

Tegenwoordig is het stempel ‘Nederlands’ volgens de auteurs van het boek *Nederlandse kunst in de wereld*, afgezien van een groep Noord-Nederlandse fijnschilders die zich in het buitenland presenteren in de traditie van onze zeventiende-eeuwse meesters, geen handelsmerk dat bijdraagt aan de internationale reputatie van een kunstenaar. Om internationaal door te breken is het maken van uniek en opvallend werk een absolute voorwaarde.⁶

Blijft de vraag of Nederlandse kunst nog bestaansrecht heeft in deze geglobaliseerde wereld. Hoe verhoudt deze kunst van *somewhere* zich tot de kunst van *anywhere*? Vrij naar de Britse socioloog David Goodhart die deze begrippen – ergens en overal – introduceerde om de kiezers te omschrijven die tegen, respectievelijk vóór Brexit stemden. De laaggeschoolde ‘somewheres’ die vóór stemden, tegenover de hoogopgeleide kosmopolieten, de ‘anywheres’, die zich overal thuis voelen.⁷ Ook in de kunstwereld is deze tegenstelling actueel. Dat blijkt bijvoorbeeld uit ontwikkelingen op de Biënnale van Venetië. Het is bij uitstek de plek waar de nationale kunst gevierd wordt. Tegelijk wordt de uit 1895 daterende landenindeling, steeds opnieuw ter discussie gesteld. Terwijl het aantal landen dat zich voor het eerst presenteert, groeit, nodigen andere de laatste jaren nadrukkelijk ‘buitenlandse’ exposanten in hun paviljoen uit. Kunst kun je niet reduceren tot een nationale identiteit, lijkt hier de boodschap.

Is deze landen-biënnale, zoals sommige kunstenaars en tentoonstellingsmakers menen, een relikwie van een beschaving die ten dode is opgeschreven? Tegenover het nationalisme houden zij een pleidooi voor een post-nationale toekomst. Ook bij de laatste Documenta in 2017 speelde deze kwestie een rol. De leider van Documenta 14, de Pool Adam Szymczyk, stelde de oude wereld gebaseerd op herkomst, identiteit en geworteld-zijn, tegenover een steeds nieuwe wereld van ‘radicale subjectiviteiten’.⁸ Iets van die nieuwe wereld bestaat inderdaad al virtueel: internet biedt een platform voor vrije, onbegrensde uitwisseling van ideeën, maar is tegelijk ook een slagveld waarop individuen en groepen, inclusief nationalist en populist, elkaar bestrijden.

De neiging om, zoals Szymczyk doet, het nationale en internationale – ook in de kunst – als tegenpolen te beschouwen lijkt me een betwistbare gedachtegang. Het suggereert een onvermijdelijke keuze terwijl beide niet zonder elkaar kunnen. Naar aanleiding van het verschijnen van de bundel *Waartoe is Nederland op aarde?* schreven Gabriël van den Brink en Haroon Sheikh dat zij de verbondenheid van het nationale en internationale wilden benadrukken. ‘Wat ons betreft is de Nederlandse identiteit geen homogeen geheel, laat staan een verzameling van waarden die nooit zullen veranderen. Van de andere kant is ze veel meer dan een toevallig samenspel waarvan men zich gemakkelijk kan losmaken of dat men naar eigen voorkeur kan aanpassen.’⁹

Parallele ontwikkelingen

Terug naar het einde van de zestiende eeuw, het begin van de periode waarin de reputatie van de Nederlandse kunst werd gevestigd. Deze tijd werd gekenmerkt door een onbegrensde nieuwsgierigheid naar alles wat in de wereld te zien en te koop was. Het succes van de kunstenaars van de Gouden Eeuw berustte niet op navelstaarderij, maar op een brede culturele belangstelling, niet in de laatste plaats voor de kwaliteiten van de immigranten die zich hier vestigden. Stedelijke bestuurders, liefdadigheidsinstellingen, schutterijen en rijke particulieren namen de plaats in van de kerk en het hof, traditioneel de belangrijkste opdrachtgevers in de kunst.

Mede dankzij de successen van de in 1602 opgerichte Verenigde Oost-Indische Compagnie werd Amsterdam als centrum van de wereldhandel steeds kosmopolitisch. Niet alleen schilders profiteerden van de toegenomen rijkdom, ook andere producenten van luxegoederen. Er ontstond een levendige

4 Bloemheuveel e.a. 2009, Ron Kaal, p. 31

5 Bevers e.a. 2015, Ton Bevers, p. 344

6 Bevers e.a. 2015, Ton Bevers, Johan Heilbron, Nico Wilterdink, p. 395

7 Goodhart 2017

8 Latimer e.a. 2017, Adam Szymczyk, p. 32 (‘The old world is based on concepts of belonging, identity, and rootedness. Our world, ever new, will be one of radical subjectivities.’)

9 Brink, Sheikh 2018; Gabriël van den Brink en Haroon Sheikh, *De Groene Amsterdammer*, 1 februari 2018

kunstmarkt waar topstukken én prullaria verhandeld werden. Iedereen die het zich kon permitteren – van kroegbaas en ambachtsman tot de welgestelde grachtengordel-elite – sloeg aan het verzamelen. Met andere woorden, geld was onmiskenbaar een belangrijke factor die bijdroeg aan de bloei van de kunst in de zeventiende eeuw.

Over geld spreekt men in de kunstwereld tegenwoordig liever niet, ontdekte Ton Bevers bij het onderzoek naar expositiepatronen van Nederlandse kunst in het buitenland in de periode 1980-2013: 'In de kunstwereld heersen twee taboes – je praat niet over geld als het over kunst gaat (de ontkenning van de economie) en je praat niet over nationaliteit als het over kunst gaat (de ontkenning van de geografie).' Volgens hem beperkt deze opvatting het zicht op de werking van de kunstwereld en de functie van nationaliteit daarin.¹⁰ Aan de hand van uitvoerige tabellen laat Bevers zien waar Nederlandse kunstenaars zich, meestal met steun van de overheid, in het buitenland hebben gepresenteerd. De top-honderd van kunstenaars met de meeste buitenlandse exposities telt opvallend genoeg achttien buitenlandse kunstenaars die in Nederland wonen en werken. Van de Nederlandse kunstenaars op de lijst verbleef dertig procent tijdelijk of langdurig in het buitenland. Vergeleken met de tien procent buitenlanders die hier (tijdelijk) domicilie kozen, was er sprake van 'een exportoverschot op deze balans van transnationale culturele uitwisseling.'¹¹

Ondanks het gesignaleerde taboe op nationaliteit bleef de groepstentoonstelling van Nederlandse kunst nog een gewild exportartikel, met spannende titels als *Dutch Dare*, *Schräg*, *La beauté exacte* om slechts enkele voorbeelden te noemen. In de catalogi blijkt

een verwijzing naar de Nederlandse kunstgeschiedenis en de hierboven al genoemde eigenschappen een terugkerend thema. Ook als men die vergelijking nadrukkelijk niet wil maken, schrijft Bevers, klinkt in de geforceerde ontkenning de bevestiging. De overheid heeft aan de zichtbaarheid van de Nederlandse kunst in het buitenland veel bijgedragen: de periode 1980-2013 mag 'ook wel de Gouden Eeuw van het Nederlandse cultuurbeleid genoemd worden.'¹²

Hoewel overheidssteun de laatste jaren sterk verminderd is, komen er nog steeds bijzondere projecten in het buitenland tot stand. Overheidssubsidie én persoonlijke initiatieven zijn daarbij onontbeerlijk, zo bewijst het lichtkunstwerk dat Giny Vos in 2018 in de Litouwse stad Kaunas realiseerde ter nagedachtenis van Nederlandse consul Jan Zwartendijk, die tijdens de Tweede Wereldoorlog het leven van ruim tweeduizend Poolse joden redde.

Zes eeuwen kunstgeschiedenis samenvatten in ruim driehonderd kunstwerken is een lastige opgave. De keuze die ik gemaakt heb volgt de canon van bekende namen en werken, maar is ook persoonlijk gekleurd. Soms heb ik gekozen voor minder voor de hand liggende namen en werken – ze zorgen hopelijk voor verrassende ontdekkingen. De afweging was soms pijnlijk. Een groot aantal geliefde en gewaardeerde kunstenaars en werken heeft dit boek helaas niet gehaald. Zij zouden met gemak een nieuw boek kunnen vullen.

De kunstwerken in dit boek zijn chronologisch gerangschikt. Elke periode wordt voorafgegaan door een kort kunst-historisch overzicht. Er is weliswaar gekozen voor een duidelijke indeling per één of twee eeuwen, maar eigenlijk gaat het om een doorlopend

verhaal. Kunst kent niet alleen geen grenzen, ze trek zich ook niets aan van dergelijke arbitraire scheidslijnen.

En tenslotte: een plaatje blijft een plaatje – het echte kunstwerk zien en ervaren voegt beslist een dimensie toe. Het boek is ook bedoeld als een gids, die uitnodigt om op onderzoek te gaan in musea en op andere plekken waar Nederlandse – en buitenlandse – kunst te vinden is.

Bibliografie

Amsterdam 1982

J.M. Joosten e.a. H.L.C. Jaffé (inleiding), *De Stijl: 1917-1931*, cat. Stedelijk Museum Amsterdam, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1982

Bevers e.a. 2015

T. Bevers, B. Colenbrander, J. Heilbron, N. Wilterdink, *Nederlandse kunst in de wereld. Literatuur, architectuur en beeldende kunst 1980-2013*, Nijmegen 2015

Bloemheувel e.a. 2009

M. Bloemheувel, Z. Eyck (red), Ger van Elk, Deventer 2009

Brink 2018

G. van den Brink (red), *Waartoe is Nederland op aarde? Nadenken over verleden, heden en toekomst van ons land*, Amsterdam 2018

Brink, Sheikh 2018

G. van den Brink, H. Sheikh, 'De waarde van een soepele identiteit. Eigenheid in de polder', in: *De Groene Amsterdammer*, 1 februari 2018

Goodhart 2017

D. Goodhart, *The Road to Somewhere. The Populist Revolt and the Future of Politics*, London 2017

Imanse 1984

G. Imanse (red), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*, Amsterdam 1984 (i.s.m. Stedelijk Museum Amsterdam)

Latimer e.a. 2017

Q. Latimer, A. Szymczyk (ed), *Documenta 14 Reader*, Munich, London, New York 2017

10 Bevers e.a. 2015, Ton Bevers, p. 238

11 idem pp. 263-268

12 idem, p. 299

1400

1600



Jan van Scorel

Schoorl 1495–Utrecht 1562

Triptiek met de intocht van Christus in Jeruzalem

(‘Lokhorst-triptiek’)

ca. 1526
olieverf op paneel, 79 x 147 cm
(middenpaneel)

‘Den Lanteeren-drager en Straet-maker onser Consten’, zo wordt Jan van Scorel genoemd in het befaamde *Schilder-Boeck* van Karel van Mander (zie p. 59) uit 1604. Hij was een van de eerste Noord-Nederlandse kunstenaars die naar Italië gingen om zich te laten inspireren door de vernieuwende Renaissance-kunst. Hij speelde een belangrijke rol in de verspreiding ervan in de Lage Landen. In 1522 stelde paus Adrianus VI – eveneens een Utrechter – hem aan als conservator van de kunstcollecties in het Vaticaan.

Na het overlijden van de paus keerde Van Scorel in 1524 terug naar Utrecht. Hij trok in bij kanunnik Herman van Lokhorst, die deze memorietafel, een drieluik, bij hem bestelde voor het graf van zijn voorouders. Op de buitenkant van de luiken, hier niet

te zien, zijn leden van de familie Lokhorst geportretteerd met hun patroonheiligen. De opdrachtgever zelf knielt vooraan neer op het rechterluik. Na zijn dood in 1527 werd het schilderij bij het familiegraf in de Domkerk geplaatst.

Op het middenpaneel rijdt Christus met zijn leerlingen op een ezel richting Jeruzalem. De inwoners van de stad komen hem met palmtakken tegemoet. Het gezicht op Jeruzalem in de achtergrond is de eerste West-Europese afbeelding van de stad die topografisch correct is. Van Scorel was er zelf geweest: hij baseerde zich op een schets die hij had gemaakt op de Olijfberg, ten oosten van de stad. De Italiaanse invloeden zijn duidelijk zichtbaar. Zo is de compositie ontleend aan Michelangelo’s *Zondvloed* in de Sixtijnse kapel.



 Rijksmuseum, Amsterdam

Dit levendige schilderij toont het verhaal van de bruiloft in Kana op het moment dat Jezus er net zijn eerste wonder heeft verricht: hij heeft water veranderd in wijn. In de voorgrond vertelt iemand aan Maria wat er is gebeurd. Verbluft kijkt Maria achterom, vermoedelijk naar de watervaten. Ook de bruid aan de overkant van de tafel staart vol verwondering in die richting. De bruidegom kijkt vol ontzag naar Jezus. Hij wijst op de lamsbout in de schaal, misschien een zinspeling op het Lam Gods dat de zonden der wereld zal dragen. Links discussiëren Petrus en Andreas, twee leerlingen van Jezus, waarschijnlijk over de betekenis van het wonder.

De schilder baseerde zich op een populaire legende waarin wordt verteld dat de bruidegom zelf een leerling van Jezus was: in Kana zou de bruiloft van Johannes de Evangelist en

Maria Magdalena zijn gevierd. Na het feest droeg Jezus Johannes op om zijn vrouw te verlaten en hem te volgen. Hij zou hem naar een meer verheven huwelijk leiden: dat van de ziel met God.

Vermeyens benadering van het onderwerp is origineel. De figuren zitten aan een ronde tafel, waarop de toeschouwer vanuit een hoog perspectief neerkijkt. Delen van gezichten en kleding worden fel belicht door de kaarsen, terwijl andere gedeeltes vervagen in de donkere schaduwen. Vermeyen was zijn tijd vooruit, pas in de zeventiende eeuw werden dramatische contrasten tussen licht en donker populair, vooral door de invloed van Caravaggio.

Jan Cornelisz. Vermeyen

Beverwijk ca. 1503–Brussel 1559

De Bruiloft in Kana

ca. 1530–32
olieverf op paneel, 66,5 × 85 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



 Rijksmuseum, Amsterdam

Govert Flinck

Kleef 1615–Amsterdam 1660

Isaak zegent Jakob

ca. 1638
olieverf op doek, 117 x 141 cm

De blinde Isaak zegent zittend in bed zijn oudste zoon Esau. Althans dat denkt hij, maar zijn vrouw Rebekka heeft haar lievelingszoon Jakob in zijn plaats naar voren geschoven. Om Isaak te misleiden heeft hij op aanraden van zijn moeder zijn handen bedekt met de huid van een geslacht bokje. De blinde vader meent de behaarde huid van zijn eerstgeboren zoon te voelen en zegent hem. Hij heeft een rode met bont gevoerde mantel met gouden tressen om zijn schouders. Ook Jakobs blauwgroene kleding is rijkelijk met goud versierd. Tegen het witte beddengoed komen de sprankelende kleuren mooi uit. Het sterke licht-donker contrast tussen het dramatische moment bij het bed en de donkere achtergrond doet denken aan Rembrandt (zie p. 145).

In 1633 vertrok Govert Flinck samen met Jacob Backer (zie p. 86) uit Leeuwarden naar Amsterdam, waar hij een jaar als jonggezel in het atelier van Rembrandt werkte. Hij schilderde portretten, tronies en historiestukken in rembrandtieke stijl en was daarin zo succesvol dat zijn werk vaak voor dat van de grote meester doorging.

Begin jaren veertig onderging zijn stijl onder invloed van Bartholomeus van der Helst (zie p. 115) een verandering. De gladdere penseelvoering en het lichtere palet van het classicisme vielen meer in de smaak bij het hof in Den Haag en de Amsterdamse regenten. Voor de decoratie van het nieuwe stadhuis van Amsterdam sleepte Flinck de belangrijkste opdrachten in de wacht, maar door zijn dood bleef zijn bijdrage onvoltooid.



 Rijksmuseum, Amsterdam

Na twintig jaar ballingschap vreest Jakob de wraak van zijn broer Esau, die hij de volgende dag zal ontmoeten. Zijn familie en vee zijn de rivier al overgestoken en alleen achtergebleven worstelt hij de hele nacht met een engel. Jakob raakt gewond aan zijn heup, maar het lukt de engel niet hem te verslaan. Op diens verzoek zegent hij Jakob en geeft hem de erenaam Israël, 'want gij hebt gestreden met God en de mensen' (Genesis 32). De volgende dag vindt een verzoening plaats tussen beide broers, die elkaar naar het leven stonden sinds hun vader Isaak op zijn sterfbed Jakob had gezegend, een scène die een jaar eerder werd uitgebeeld door Govert Flinck (zie p. 96).

Bartholomeus Breenbergh behoorde met Cornelis van Poelenburch (zie p. 81) en Paul Brill (zie p. 49) tot de eerste generatie kunstenaars die naar Rome reisden. Hij bleef er bijna

tien jaar en keerde omstreeks 1630 met een map vol tekeningen terug naar Amsterdam. Hier legde hij zich toe op zuidelijke landschappen met religieuze voorstellingen. Dit verhaal uit het Oude Testament over Jakobs worsteling met de engel is niet vaak afgebeeld. Bijna twintig jaar later waagde Rembrandt (zie p. 145) zich ook aan dit onderwerp, dat in het teken staat van een innerlijke strijd tussen hoop en vrees. Beide kunstenaars, die zich ongeveer gelijktijdig in Amsterdam vestigden, bewogen zich in dezelfde artistieke kringen. Breenbergh wordt in de archieven ook genoemd als koopman. Hij was getrouwd met een katholieke vrouw, maar werd gedoopt en begraven als protestant.

Bartholomeus Breenbergh

Deventer 1598–Amsterdam 1657

Jakob worstelt met de engel

1639
olieverf op paneel, 50 x 68 cm





Gerrit Adriaensz. Berckheyde

Haarlem 1638–Haarlem 1698

De Gouden Bocht in de Herengracht vanuit het oosten

ca. 1671–72
olieverf op paneel, 42,5 × 57,9cm

Stadsgezichten vormen slechts een klein deel van de hele kunstproductie van de zeventiende eeuw. Het woord bestond toen nog niet, pas rond 1800 wordt het een gangbare omschrijving voor de schilderijen van Gerrit Berckheyde en Jan van der Heyden (zie p. 150), de belangrijkste specialisten op dit gebied. Het genre beleefde een bloeiperiode na de Vrede van Münster. Met de officiële erkenning van de Republiek groeide de stedelijke trots en dankzij economische voorspoed namen de bouwactiviteiten in de steden een hoge vlucht. In Amsterdam verrees een nieuw stadhuis en werd de grachtengordel aangelegd.

Op dit schilderij zijn sommige kavels nog niet bebouwd, bij de ingang van de Nieuwe Spiegelstraat staat nog een schutting en op de kades ligt bouw materiaal. Berckheyde liet de jonge bomen bewust weg zodat alle aandacht uitgaat naar de monumentale classicistische grachtenpanden. Alleen rechts is nog een aantal oudere huizen met trapgevels te zien. Door de afwisseling van de bebouwing in de schaduw en de lichte vlakken van de gepleisterde muren met de weerspiegeling ervan in het water krijgt de compositie een evenwichtig, bijna abstract ritme.

Het werkterrein van Berckheyde beperkte zich niet tot Amsterdam, hij schilderde ook stadsgezichten in zijn geboorteplaats Haarlem en in Den Haag. Van sommige motieven zoals de Grote Markt in Haarlem met de Grote of Sint-Bavokerk en het Amsterdamse stadhuis bestaan meerdere versies. Ook de Gouden Bocht legde hij tweemaal vast, in oostelijke en westelijke richting. Beide schilderijen – mogelijk pendanten – bevinden zich in het Rijksmuseum.

Jan van Huysum

Amsterdam 1682–Amsterdam 1749

Stilleven met bloemen

1723
olieverf op paneel, 81 x 61 cm

 Rijksmuseum, Amsterdam

Op een stenen balustrade staat een weelderige bos bloemen in een terracotta vaas, versierd met spelende putti. Het klassieke beeld links stelt Flora, de godin van de bloemen, voor. De dauwdruppels en mieren op de bladeren suggereren dat de bloemen zojuist vers zijn geplukt. Alles is uiterst precies geschilderd. De fladderende vlinders en het vogelnestje met eieren vooraan zijn tot in het kleinste detail uitgewerkt.

Jan van Huysum, net als zijn broers opgeleid door zijn vader, een schilder van stillevens en interieurdecoratie, gaf een eigen draai aan het bloemstillevens. Door tijdgenoten werd hij de 'Feniks der bloemschilders' genoemd. Het genre was in de zeventiende eeuw populair geworden en bleef dat in de achttiende eeuw. Van Huysum plaatste zijn bloemstukken vanaf circa 1720 niet meer zoals gebruikelijk tegen een donkere, maar tegen een lichte achtergrond, hier een lichtgroen parklandschap.

De asymmetrische compositie is kenmerkend voor Van Huysum, evenals de combinatie van bloemen uit verschillende jaargetijden. Aan de hand van studies die hij 's zomers buiten in bloemenstad Haarlem maakte, stelde hij zijn composities zorgvuldig samen in zijn atelier. Van dit stilleven bestaan een getekende studie en een olieverfschets, die deel uitmaakten van de portefeuille waaruit klanten konden kiezen. De voorstelling is vrijwel identiek op een beeld van Hercules die de leeuw doodt, na. Mogelijk verzocht de opdrachtgever om hem te vervangen door Flora. Om commerciële redenen schilderde Van Huysum vaak op hetzelfde formaat, zodat verzamelaars later een pendant erbij konden kopen.





 Rijksmuseum, Amsterdam

Een vreemd tafereel: een luchtig geklede jonge vrouw versiert met behulp van vriendinnen een aanminnige witte stier met bloemenkransen. Cupido staat met pijl en boog klaar en de twee putti met peillood wijzen vooruit naar de dramatische ontknoping van de geschiedenis. Nicolaas Verkolje heeft het verhaal uit Ovidius' *Metamorfosen* letterlijk genomen. Jupiter verleidt in de gedaante van een witte stier de koningsdochter Europa om haar vervolgens zwemmend over zee te ontvoeren. Die laatste scène is vaker verbeeld. Maar in de hier afgebeelde episode komen Verkoljes capaciteiten als historieschilder – indertijd het hoogst bereikbare – beter uit de verf. Op dat niveau moest je alle disciplines beheersen: landschap, zeestuk, figuren, vee en bloemen. De schilder slaagt met vlag en wimpel. De subtiele lichte kleuren bewijzen

bovendien dat hij goed op de hoogte was van de Franse kunst van zijn tijd. De antieke stad in de verte herinnert aan de meester van het zeventiende-eeuwse Classicisme, Nicolas Poussin.

Verkolje hield het schilderij voor zichzelf. Pas na zijn dood werd *De roof van Europa* geveild. Het bracht in 1746 aanzienlijk meer op dan werken van zeventiende-eeuwse schilders als Gerard Dou (zie p. 112), Nicolaes Berchem (zie p. 123) en Philips Wouwerman (zie p. 103) uit zijn bezit. Er bestond lange tijd nauwelijks waardering voor de schilderkunst uit de periode 1670–1750. Het Franse Classicisme – met de Luikse Gerard de Lairese (zie p. 162) als intermediair – en het gebrek aan realisme werden als on-Hollands beschouwd. Pas de laatste jaren is hierin verandering gekomen.

Nicolaas Verkolje

Delft 1673–Amsterdam 1746

De roof van Europa

ca. 1735–40
olieverf op paneel, 57,7 x 72,8 cm



Johan Barthold Jongkind

Lattrop 1819–La Côte-Saint-André 1891

Afbraak van de Rue des Franc-Bourgeois St. Marcel

1868
olieverf op doek, 56,7 x 66,1 cm

Onder een donkere wolkenlucht wordt een gebouw met de tekst 'Fabrique des Cuir Forts', een fabriek waar dierenhuiden werden bewerkt, afgebroken. Op het dak zijn werklieden bezig met de sloop. Paard-en-wagens vervoeren het puin. Andere delen van de straat zijn al met de grond gelijk gemaakt.

Johan Bartold Jongkind had zich in 1846 met een studiebeurs op zak in Frankrijk gevestigd. In Normandië legde hij het landschap en de havens vast, in Parijs de kades van de Seine en de straten, inclusief rokende fabrieken en reclameteksten. In april 1868 schilderde hij deze afbraak van de Rue des Franc-Bourgeois, die met hele woonwijken plaats moest maken voor het ambitieuze nieuwe stratenplan dat stadsarchitect Georges Eugène Haussmann in opdracht van keizer Napoleon III had ontworpen.

De smalle straten van Parijs zouden worden vervangen door brede boulevards met de Arc de Triomphe als middelpunt.

In 1855 keerde Jongkind vanwege schulden voor enkele jaren terug naar zijn vaderland. Zijn Franse vrienden organiseerden een kunstveiling om zijn terugkomst te financieren. In 1860 was hij weer in de Franse hoofdstad waar hij ook Nederlandse onderwerpen bleef schilderen, want zijn Hollandse riviergezichten met molens vielen in de smaak bij het Franse publiek. Met zijn realistische thematiek en losse schildertoets onderscheidde hij zich van de Romantiek van zijn leermeester Andreas Schelfhout (zie p. 223). Jongkind geldt als voorloper van het Franse impressionisme. Zo beïnvloedde hij onder anderen de jonge Claude Monet, met wie hij samenwerkte in Normandië.

August Allebé

Amsterdam 1838–Amsterdam 1927

Een oude vriend

1870
olieverf op paneel, 61,7 x 33,7 cm

 Museum Mesdag

In een museumzaal met rode wanden en een houten vloer slentert een suppoost, gekleed in pak en met een steek op zijn hoofd, langs gipsen afgietsels van antieke beelden. In gedachten verzonken staart hij naar de grond. De plumeau onder zijn arm doet vermoeden dat het afstoffen van de beelden ook bij zijn taken hoorde.

August Allebé was vanaf 1870 als hoogleraar verbonden aan de Rijksakademie in Amsterdam, waar hij in 1880 tot directeur werd benoemd. Hoewel hij vooral bekend werd als leraar van George Hendrik Breitner (zie p. 250), Antoon Derkinderen (zie p. 244), Suze Robertson (zie p. 249) en vele andere kunstenaars, was zijn eigen oeuvre ook niet onverdienstelijk. Hij schilderde voornamelijk portretten, stillevens en genrestukken.

De in zichzelf gekeerde houding van de hoofdpersoon geeft *Een oude vriend* een intieme sfeer. Het paneel was oorspronkelijk onderdeel van een grotere compositie, waarvan het rechter gedeelte een man en vrouw in elegante eigentijdse kleding toont (collectie Stedelijk Museum Amsterdam). Ze slaan geen acht op de beelden om hen heen, maar kijken naar iets dat zich buiten het kader van het schilderij bevindt: wellicht had de *Venus van Milo* achter de suppoost hun belangstelling gewekt. In een hoek leest een tweede zaalwachter onverstoord verder in zijn krant. Het paneel zou door Allebé zelf in tweeën zijn gedeeld. In 1902 stelde hij *Een oude vriend* beschikbaar voor een benefietloterij, waarvan de opbrengst ging naar slachtoffers van de Tweede Boerenoorlog in Zuid-Afrika. Hendrik Willem Mesdag (zie p. 235), die het evenement had georganiseerd, won het schilderij.



Floris Verster

Leiden 1861–Leiden 1927

Drie blikken kannen

1905
olieverf op doek, 35,5 × 30,5 cm

🏠 Centraal Museum (bruikleen Stichting Van Baaren Museum)

Op een met zink beklede plank staan drie blikken kannen. Een verstilde voorstelling, die volledig is opgebouwd uit grijstinten. Alle aandacht gaat uit naar het materiaal, dat soms glimt in het licht en dan weer schaduw vangt door butsen en krassen in het blik. De kannen verschillen in vorm en grootte van elkaar, waardoor ze haast als drie persoonlijkheden worden gepresenteerd.

Floris Verster werd opgeleid in Leiden, Den Haag en Brussel, waar hij zich samen met Jan Toorop (zie p. 246) in de kring rond Les XX (Les Vingt) bewoog. Hij maakte naam met kleurige impressionistische bloemstillevens op uitzonderlijk groot formaat. Geen volle bossen in bloei, maar enkele bloemen en bladeren, soms al verwelkt, waren zijn onderwerp. Later maakte hij kleiner werk met eenvoudige voorwerpen, zoals potten, kannen of een nap met eieren, die in hun verstilling een poëtische lading krijgen.

Dat alledaagse voorwerpen voor Verster een diepere betekenis hadden, beschreef zijn goede vriend de dichter Albert Verwey als volgt: 'Niet alleen zijn gevoel, maar ook zijn verbeelding nam deel eraan. Hij zag het "ding", maar hij zag het tegelijk als een beeld van wat hem bewoog, als een symbool, waarvan hij de zin in woorden misschien niet zeggen kon.' Kunstkenner en pedagoog H.P. Bremmer kende het werk een spirituele lading toe en spoorde zijn leerlingen, onder wie Helene Kröller-Müller, aan om schilderijen van Verster aan de kopen. Hij werd een van mevrouw Kröllers favorieten.



Jan Sluijters

's -Hertogenbosch 1881–Amsterdam 1957

Bal Tabarin

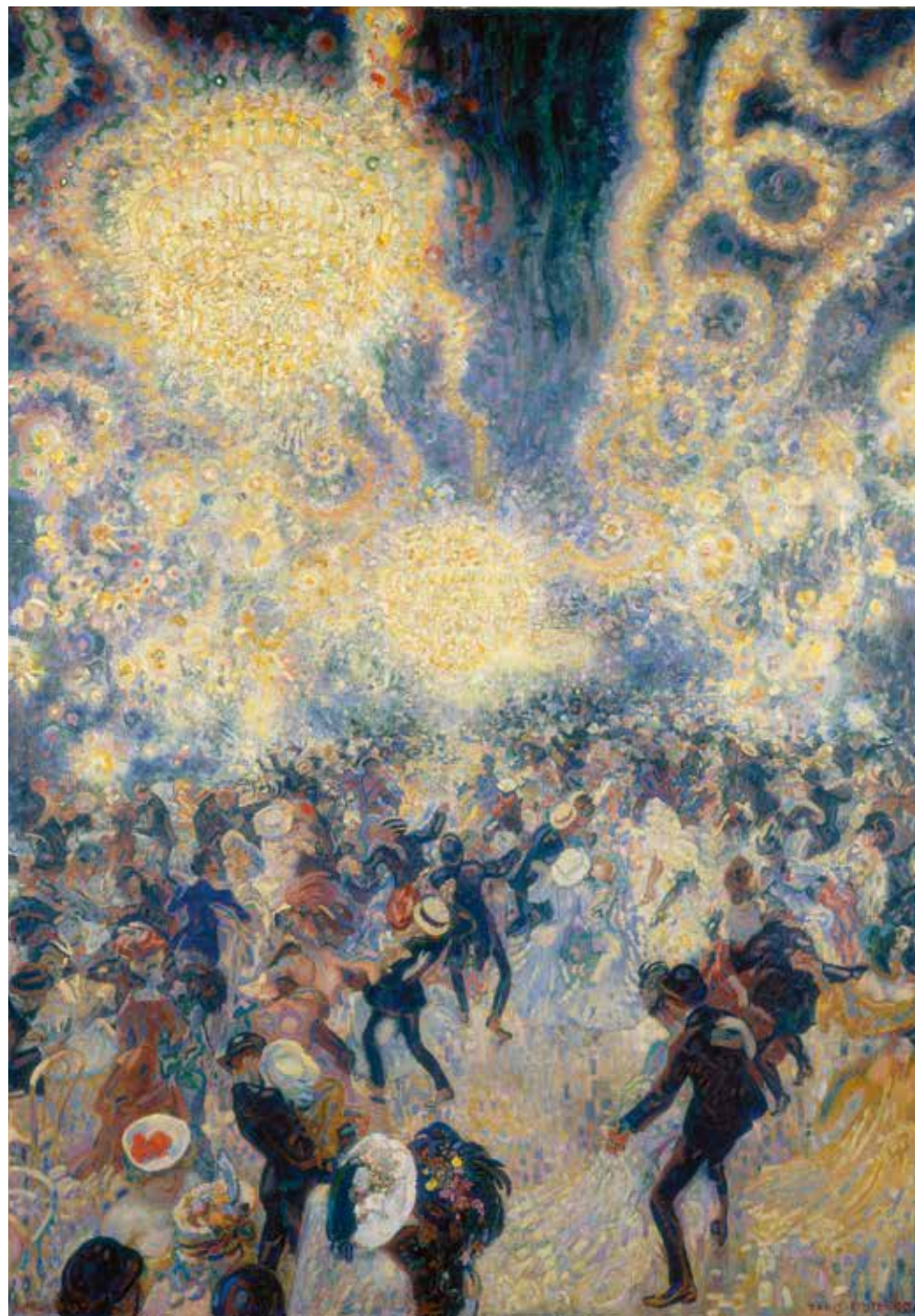
1907
olieverf op doek, 200 x 140 cm

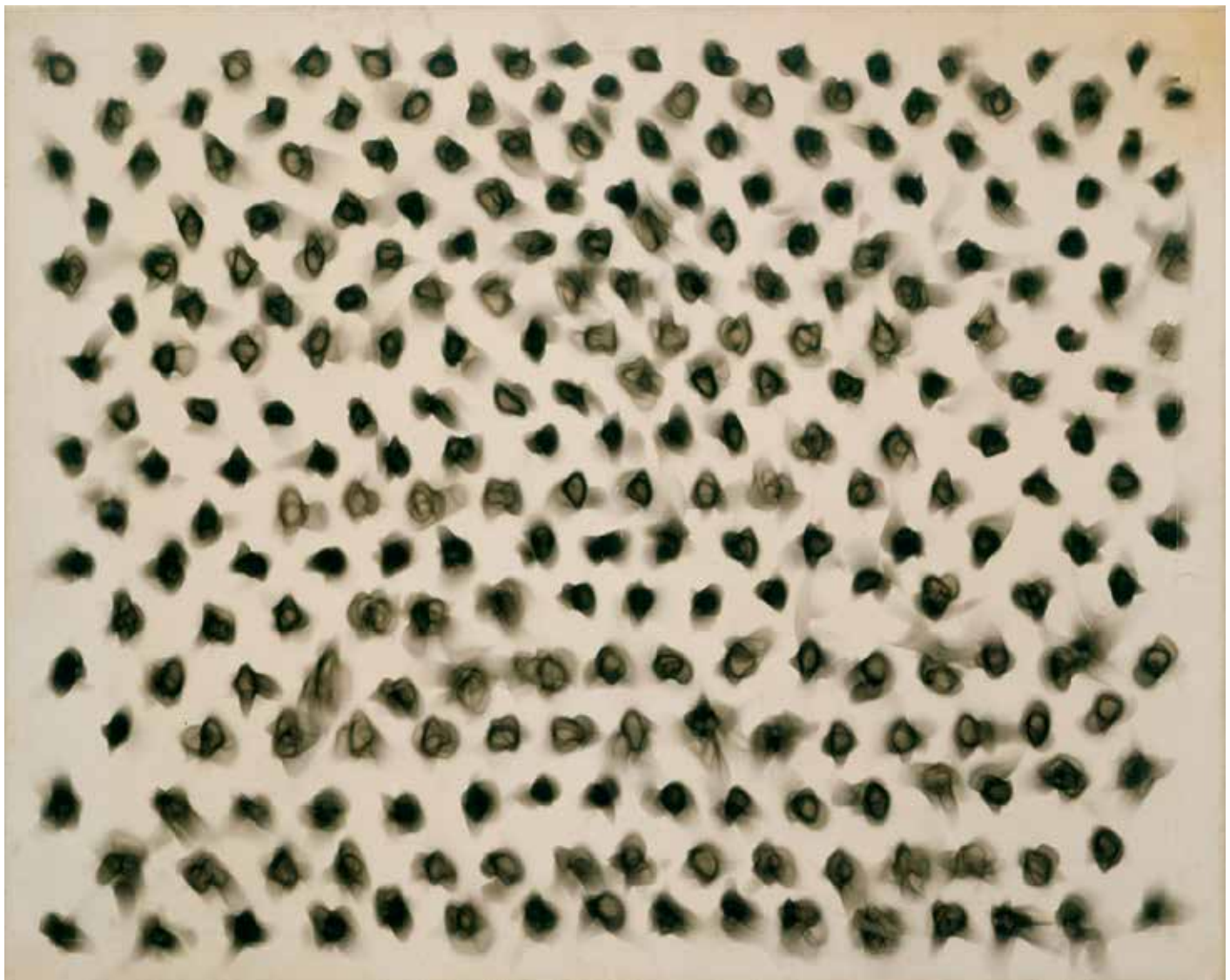
🏠 Stedelijk Museum, Amsterdam

Onder helder brandende lichtjes zwieren stelletjes over de vloer van de Parijse nachtclub Bal Tabarin. Hun uitbundige japonnen en kostuums zijn even feestelijk als de elektrische verlichting, destijds een noviteit. Jan Sluijters begon te experimenteren met mondaine onderwerpen, een expressieve penseelvoering en feller kleurenpalet, nadat hij in Parijs had kennisgemaakt had met het werk van de post-impressionisten en fauvisten zoals Kees van Dongen (zie p. 266). In Nederland, waar de academische traditie nog heerste, werd dit niet gewaardeerd.

Aan het eind van zijn studie was hem in 1904 de prestigieuze Prix de Rome toegekend vanwege zijn naturalistische schilderijen met klassieke onderwerpen; de beurs diende om zich verder te bekwamen op het gebaande pad, niet om zich in te laten met avant-gardistische vernieuwingen. Sluijters' toelage werd dan ook onmiddellijk stopgezet. Bal Tabarin kreeg gemengde reacties. Het werd van sommige tentoonstellingen geweerd, maar het werk, dat men toen 'luministisch' noemde, wekte wel de belangstelling van schilders als Leo Gestel (zie p. 267) en Piet Mondriaan (zie p. 258, 293).

Meestal ontleende Sluijters zijn onderwerpen zoals landschappen en stadsgezichten aan de werkelijkheid, maar hij koos ook wel mythologische en symbolistische thema's. Hij schilderde graag vrouwen, zowel gekleed als naakt. Daarnaast vervaardigde hij illustraties voor affiches en tijdschriften als *Wendingen* en *De Nieuwe Amsterdammer*. Sluijters beperkte zich niet tot één modernistische stijl. Sommige schilderijen neigen meer naar het Impressionisme of Postimpressionisme, andere naar het Expressionisme of Kubisme. Hij is van belang voor de Nederlandse kunst, omdat hij als een van de eersten het modernisme hier introduceerde.





Henk Peeters

Den Haag 1925–Hall 2013

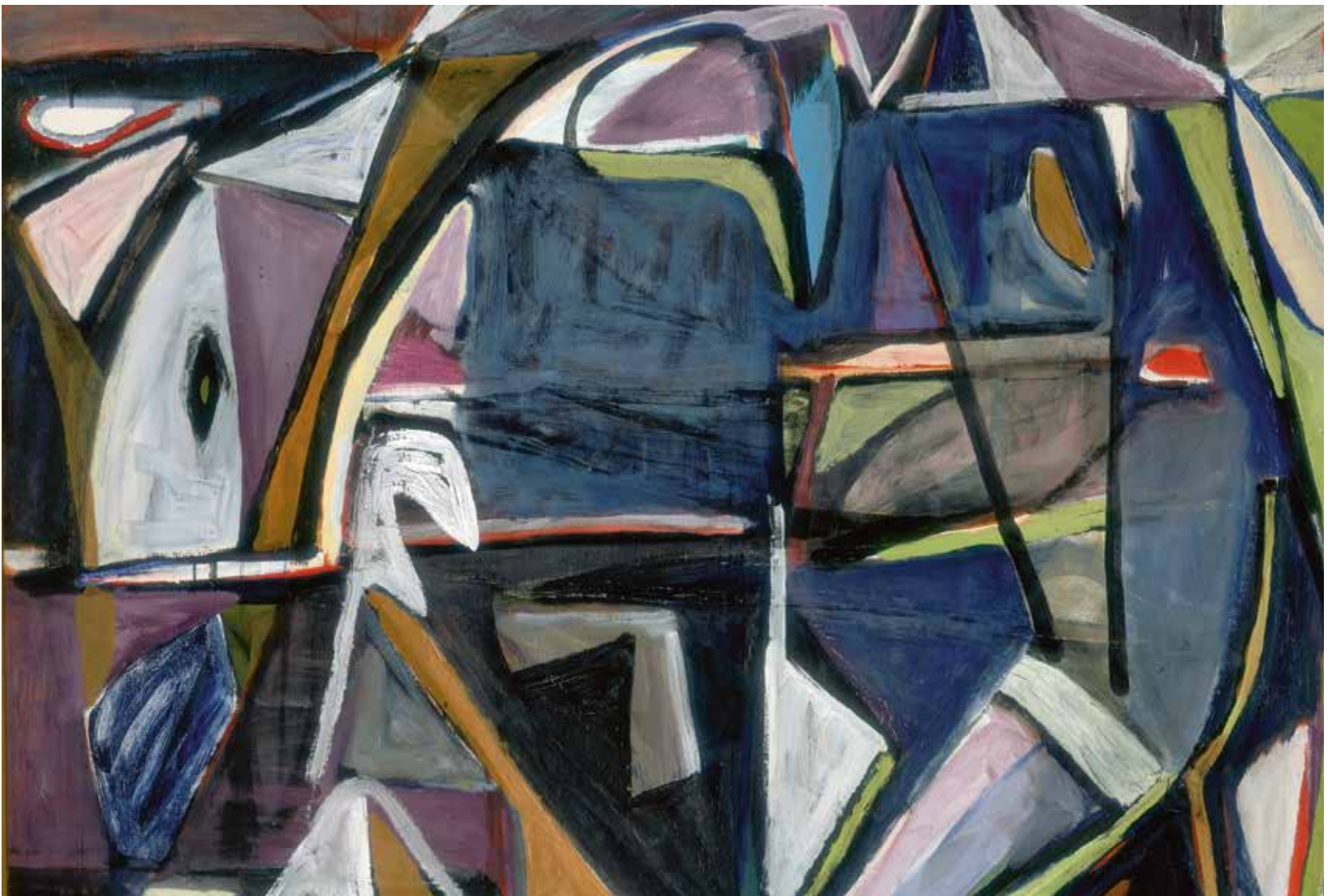
60-13

1960
roet op synthetische folie, 84 x 104 x 4 cm

‘Pyrografie’ noemde Henk Peeters de techniek die hij vanaf 1959 ging toepassen: met vuur maakte hij composities van roetsporen en schroeiplekken, aanvankelijk op linnen en later op plastic en schuimrubber. ‘Het werk uit handen geven en toeschouwer zijn van een zelf geleid spel. Het vuur schrijft mijn handschrift’, zo beschreef hij deze experimentele werkwijze. In 1958 was hij medeoprichter van de Informele Groep. Toen die twee jaar later weer uiteenviel, richtten vier van de vijf leden – onder wie Peeters, Armando (zie p. 335) en Jan Schoonhoven (zie p. 317) – de Nul-groep op. In navolging van de internationale Zero-beweging pleitten zij voor objectieve, rationele kunst. Ze gebruikten industriële materialen zoals kunststoffen en reduceerden kleur tot een monochroom, vaak wit vlak. Veel van Peeters’ werken hebben een tactiele

kwaliteit. Het draait bij hem niet alleen om de traditionele optische waarneming, maar om zintuiglijke waarneming in bredere zin. Veren, watten en bont keren regelmatig terug als materiaal.

Peeters onderhield contacten met binnen- en buitenlandse collega’s, en werd dan ook regelmatig als organisator en adviseur gevraagd. Zo was hij in 1962 nauw betrokken bij de organisatie van de internationale expositie *Nul* in het Amsterdamse Stedelijk Museum en opnieuw bij de overzichtstentoonstelling van de groep in 1965 in hetzelfde museum. Van 1966 tot 1974 zou hij nauwelijks nieuw werk produceren of met oud werk naar buiten treden. In deze periode was hij vooral actief op educatief, maatschappelijk en politiek vlak. Daarna ging hij weer kunst maken in de traditie van de Nul-beweging.



 Stedelijk Museum, Amsterdam

De verf lijkt in trage golfbewegingen opgebracht. Grijzige blauwe en groene kleuren overheersen, afgewisseld met wat geel, rood en wit. Het palet is gedempt. De vormen zijn niet strak afgebakend, door zichtbare druipsporen maakt de compositie een onaffe indruk. Toch ademt het geheel rust en evenwicht. Elke verwijzing naar de werkelijkheid ontbreekt, het schilderij heeft geen titel. Het werk moet voor zichzelf spreken, wat de beschouwer ervaart is volstrekt individueel.

Bram van Velde was als schilder autodidact. Op jonge leeftijd ging hij in de leer bij een huisschilder. In zijn vrije tijd kopieerde hij in het Mauritshuis schilderijen. Dankzij een mecenas kon hij op reis. Na een paar jaar in Duitsland vestigde hij zich halverwege de jaren twintig in Parijs. Zijn grote voorbeelden

waren Van Gogh (zie p. 198, 242) en Matisse. Moeizaam, stap voor stap ontwikkelde hij een eigen abstracte stijl. Hij schilderde niet langer de zichtbare wereld, maar innerlijke landschappen van de ziel. Van Velde verkocht nauwelijks en leed een armoedig bestaan.

Eind jaren dertig sloot hij vriendschap met de Ierse schrijver Samuel Beckett, die in hem een zielsverwant herkende. Beiden deelden een romantische visie op het kunstenaarschap. Kunstenaars zijn, zoals Beckett schreef, 'altijd bereid (...) toe te geven dat kunstenaar zijn gelijk staat aan falen zoals niemand anders durft te falen, dat falen zijn wereld is en daarvoor terugdeinzen gelijk staat aan desertie, kunstnijverheid, huishouden, leven.'

Bram van Velde

Zoeterwoude 1895–Grimaud, Frankrijk 1981

Sans titre

1961
olieverf op doek, 132 x 196 cm

Colofon

Uitgave

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

Samenstelling en redactie

Din Pieters

Tekst

Din Pieters

Met medewerking van

Nicky Louise Banning
Rozanne de Bruijne
Merel van den Nieuwenhof

Vormgeving

Riesenkind, 's-Hertogenbosch

Dankwoord

Graag wil ik Els Barents, Ellinoor Bergvelt, Antje von Graevenitz, Annemieke Hoogenboom, John Kleinen, Fieke Konijn, Friso Lammertse, Helen van der Meij-Tcheng, Anneke Oele, Lidewijn Reckman †, Erik Spaans en Lieske Tibbe voor hun commentaar, waardevolle adviezen en andere ondersteuning.

Voortreffelijke redactionele ondersteuning werd verleend door Ida Boelema.

Bij het schrijven van de teksten is dankbaar gebruik gemaakt van bestaande kunsthistorische boeken, artikelen en catalogi. Interviews met kunstenaars en kunstenaarsteksten vormden een andere bron van informatie, evenals de websites van musea en films van en over kunstenaars.

Het Grote Nederlandse Kunst Boek is gebaseerd op *Het Nederlandse Kunst Boek* (Zwolle 2016). Dit boek is aangevuld met inleidingen op de verschillende tijdvakken. Jan van Adrichem en Lieske Tibbe dank ik voor hun constructieve kritiek op deze teksten. Even onmisbaar bij deze onderneming was - als altijd - Paul Kalma.

© 2019 WBOOKS Zwolle

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.

© c/o Pictoright Amsterdam 2019.

ISBN 978 94 625 8278 1

NUR 646

Het grote Nederlandse kunst boek

**Op reis door zes eeuwen
kunstgeschiedenis, langs
driehonderd bekende
en onbekende kunstwerken
in Nederlandse musea.**

Kunst kent geen grenzen. De afgelopen eeuwen maakten Nederlandse kunstenaars talloze reizen die hun sporen onmiskenbaar hebben nagelaten. De Franse lotgevallen van Vincent van Gogh zijn genoegzaam bekend. Minder bekend is dat zijn werk in sommige buitenlandse musea tot de Franse kunst wordt gerekend. En dat is slechts één voorbeeld. Omgekeerd vestigden kunstenaars uit andere landen zich in Nederland – en dat ook al eeuwen lang. Zelfs honkvaste kunstenaars oriënteerden zich op het buitenland. Rembrandt zette geen stap buiten de Republiek, maar wilde zich toch met de wereldtop meten. De kunst die hier gemaakt werd, blijkt ondenkbaar zonder buitenlandse invloeden en buitenlandse kunstenaars die hier woonden en werkten.

Maar wat maakt, als we het landschap buiten beschouwing laten, een kunstwerk ‘Nederlands’? Waar zit het ’m in? Is het de nauwkeurige observatie van de werkelijkheid? De verbeelding van calvinistische nuchterheid? Van soberheid en, tolerantie? Of is het de onbegrensde nieuwsgierigheid naar alles wat in de wereld te zien en te koop is?

Kunst is even grenzeloos als kunstenaars dat kunnen zijn. Die gedachte vormt het uitgangspunt van *Het Grote Nederlandse Kunst Boek*, samengesteld en geschreven door Din Pieters (kunsthistoricus en oud-hoofdredacteur van *Museumtijdschrift*). Zij selecteerde driehonderd kunstwerken – van wereldberoemd tot onbekend – uit Nederlandse musea over een periode van zes eeuwen. Aan elk tijdvak gaat een uitgebreide inleiding vooraf, waarin de historische context wordt geschetst. Dat levert soms opmerkelijke parallellen op tussen toen en nu. Zo vormt kunst-in-opdracht door de eeuwen heen een substantieel en belangrijk onderdeel van het Nederlandse erfgoed – van de schutterstukken van Frans Hals tot John Körmelings Draaiende Huis op een Tilburgse rotonde.

En tenslotte: een plaatje blijft een plaatje. Het echte kunstwerk zien en ervaren voegt een dimensie toe. *Het Grote Nederlandse Kunst Boek* is ook bedoeld als een gids, die uitnodigt om op onderzoek te gaan in de musea en op andere plekken waar Nederlandse – en buitenlandse – kunst te vinden is.

