

The background of the cover is a classical landscape painting. It features several large, ancient-looking trees with thick, twisted trunks and dense green foliage. The ground is rocky and uneven, with some small plants growing. The sky is a pale, hazy blue. The overall style is characteristic of 17th-century Dutch landscape painting.

Oog voor

De ecologie van landschapsschilderkunst (1500-1700)

natuur



Voor mijn lieve moeder,
die nu haar laatste stappen
zet op haar levenspad,
maar die ooit bij mij de
liefde ontstak voor zowel
kunst als voor de natuur.

Oog voor

De ecologie van landschapsschilderkunst (1500-1700)

natuur

Marieke van den Doel

met een bijdrage van Joost Keizer

WBOOKS
Stedelijk Museum Alkmaar



Inhoudsopgave

7 Voorwoord

Resoneren met het landschap

Marieke van den Doel

- 9 Een blik op de natuur in de vroegmoderne tijd
- 10 Bomen en vergankelijkheid
- 14 De watervallen van Van Ruisdael
- 17 Resonantie
- 21 Reizende kunstenaars
- 26 Het wereldbeeld verbeeld
- 33 Het stoïcisme van Rubens
- 37 Besluit

Veranderen in bomen

Marieke van den Doel

- 41 Kunst en klimaatverandering
- 43 Leren het levende te zien
- 47 Mensen die in bomen veranderen
- 59 Antropocentrisme en acceleratie
- 65 Besluit

Polderen

Joost Keizer

- 71 Mens, natuur en de kunst van het (niet) maken

- 87 Besluit
- 89 Over de auteurs
- 91 Verantwoording
- 92 Literatuur
- 95 Illustratieverantwoording
- 96 Colofon



Resoneren met het landschap

Marieke van den Doel

Een blik op de natuur in de vroegmoderne tijd

Wordt het Nederlandse landschap bedreigd door klimaatverandering? Staat Nederland straks onder water als we niet een halt toeroepen aan de fossiele industrie? Dit is een vraag die mij intrigeert, als dochter van twee Zeeuwen die levendig konden vertellen hoeveel kinderen uit hun klas nooit meer terugkwamen na de Watersnoodramp van 1953 [afb. 2]. De rapporten van het IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) laten zien dat zeespiegelstijging en overstromingen inderdaad waarschijnlijke gevolgen zullen zijn van klimaatverandering.¹

Menselijke activiteiten hebben de geologie en atmosfeer van de aarde blijvend veranderd. Het moment vanaf wanneer dit zichtbaar is, in metingen en geologische lagen, wordt het antropoceen genoemd. Dat is een variant op de naam 'holoceen', de geologische periode waarin de aarde zich sinds 11.700 jaar bevindt. Alleen is er 'antropos' aan toegevoegd, het Griekse woord voor 'mens': het geologische tijdperk van de mens.

Er is veel debat over het moment waarop dat antropoceen nu precies begint, maar meestal wordt de industriële revolutie (ca. 1750-1850) als omslagpunt gezien.² Een bepaalde manier van denken wordt bovendien vaak naar voren geschoven als oorzaak van de 'slechte' relatie tussen natuur en mens: het westerse denken, omdat het zou hebben bijgedragen aan een mensgericht, 'antropocentrisch' wereldbeeld.³

Zo stelt filosoof Eva Meijer in dagblad *NRC* dat 'het westerse denken [...] notoir slecht zou zijn in het inschatten van de ervaring en morele waarde van anderen'.⁴ Opvallend veel wetenschappers traceren deze mensgerichte (antropocentrische) wending in het Europese denken vanaf de renaissance;⁵ de populaire opvatting is dat toen 'de mens centraal kwam staan', of dat het individu werd

1. IPCC 2023, 1.
2. Steffen et al. 2007; Merchant 2020, 1-25 dateert het begin vanaf 1620.
3. Braidotti 2013, 13 ff; Latour, 2014; Harari 2020, 83; Schwarz Wentzer en Mattingly 2020.
4. Faber en Meijer 2023.
5. Harrison 1992; Weststeijn 2005, 272-3; Descola 2013; Braidotti 2013, 13 ff; Schwarz Wentzer en Mattingly, 2018, 144.

Afb. 1
Allart van Everdingen, *Bomen aan het water*,
1650-1655, Stedelijk Museum Alkmaar.

Afb. 2
Onbekende auteur, *Dijkdoorbraak bij Zeeuws
dorp*, 1953.



Afb. 2

‘ontdekt’. Vooral aan de Franse filosoof René Descartes, die in Nederland leefde, wordt de zogenoemde cultuur-natuurkloof (*culture/nature divide*) toegeschreven en onze mechanistische houding ten opzichte van dieren, zoals blijkt uit de bio-industrie.⁶

In deze publicatie wil ik nader ingaan op ‘westerse’ opvattingen over de relatie tussen de natuur en de mens vanaf de renaissance: de vroegmoderne tijd. Hoe werd de natuur in deze periode ervaren en gewaardeerd? Kunstwerken laten soms op een verrassende manier zien hoe bepaalde ideeën hebben postgevat. Is er een mensgerichte wending te zien in de manier waarop de natuur in beeld werd gebracht? Kunnen we aan de hand van kunstwerken zien wanneer ‘het misging’? Met die vraag vertrok ik, om met onverwachte antwoorden weer thuis te komen.

Ik richt me in eerste instantie vooral op Nederlandse vroegmoderne opvattingen over de natuur. Daarbij gaat het bestuderen van teksten hand in hand met het analyseren van visueel materiaal. Mijn startpunt was *toekomstige* overstromingen in Nederland; het *hedendaagse* Nederland kan worden gekarakteriseerd als een tamelijk antropocentrische onderneming: de op een na grootste voedslexporteur ter wereld en historisch gezien een van de grootste wereldwijde vervuilers.⁷ Maar hoe werd de natuur in Nederland in de vroegmoderne tijd gewaardeerd? Wat kunnen we zien aan de manier waarop de natuur, het landschap, in beeld werd gebracht?

Joost Keizer zegt dat ‘de verbeelding van het Europese landschap zich kritisch verhiel tot verregaande veranderingen van het landschap zelf’. Daarbij kan gedacht worden aan de ontbossing van Europa, de mijnbouw of de radicale inpoldering van de Hollandse binnenwateren in de zeventiende eeuw.⁸ Ik begin mijn onderzoek naar de manier waarop vroegmoderne mensen zich verhiel tot de natuur, en hoe zij die dus afbeeldden, met een bezoek aan Stedelijk Museum Alkmaar. Als ik in de trein zit, zie ik rechte rijen met kale bomen in een regenachtig landschap aan mij voorbij trekken.

Bomen en vergankelijkheid

Wanneer ik kijk naar het schilderij *Bomen aan het water* van Allart van Everdingen [afb. 1], zie ik meteen de worsteling met de elementen, die als zo kenmerkend wordt beschouwd voor de Nederlandse identiteit. De scheepjes, op de achtergrond, lijken bijna te kapseizen door de harde wind. De mensen, op de scheepjes, zijn slechts kleine vlekjes verf. In het midden van het schilderij staat een paar koeien afgekeerd van de wind. Dit schilderij gaat echter duidelijk niet over mensen, en evenmin over (niet-menselijke) dieren, maar over twee bomen die standhouden in het koude, winderige klimaat. Hun takken steken grillig af tegen de donkere lucht. Hun boomstammen worden geaccentueerd door een warm licht dat contrasteert met de grijze wolken op de achtergrond. Een van de twee bomen heeft bladeren; de andere heeft geen bladeren of is dood.

Dit schilderij doet sterk denken aan Jan van Goyens *Landschap met twee eiken* uit het Rijksmuseum [afb. 3]. Ook hier worden twee bomen door een gouden lichtstraal uitgelicht tegen een grijze lucht. Bovendien heeft een van de bomen weinig bladeren, of beter gezegd: beide bomen eindigen in een bladerloze stronk.

Het schilderij van Van Goyen speelde een leidende rol in de zogenoemde ‘iconologische discussie’ dankzij een artikel van kunsthistoricus Josua Bruyn (1923-2011). De Nederlandse schildertraditie werd lange tijd als realistisch beschouwd, maar deze iconologische benadering, die opkwam in de jaren zestig van de vorige eeuw, maakte van het Hollands realisme een ‘schijnrealisme’. De Nederlandse vroegmoderne schilderkunst liet ogenschijnlijk betekenisloze genre-

6. Descartes 1637; White 1967; Plumwood 1993.

7. Luttikhuis 2023; Weststeijn 2026

8. Keizer, 2026.



Afb. 3
Jan van Goyen, *Landschap met twee eiken*, 1641,
Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 5

De watervallen van Van Ruisdael

Bruyn noemde ook het voorbeeld van Van Ruisdaels watervallen – die zeer populair moeten zijn geweest – zoals *Landschap met waterval* [afb. 5]. Watervallen zijn zeldzaam in het Nederlandse landschap, zei hij, dus het moet ‘de iconografische aantrekkingskracht van het motief’ zijn geweest die ervoor zorgde dat deze onderwerpen populair waren bij zowel kunstenaars als kopers. Hij bracht het motief in verband met Augustinus: ‘Net zoals de rivier wordt gevoed door regenwater, buiten haar oevers treedt, stroomt, vloeit en naar beneden stort – zo is ook de hele loop van de sterfelijkheid: mensen worden geboren, ze sterven, en terwijl sommigen sterven, worden anderen geboren, nemen de plaats in van hun voorgangers, voegen zich bij hen, maar blijven niet.’¹⁶ De religieuze benadering van de natuur, zo redeneerde Bruyn, zorgde ervoor dat geschilderde landschappen zo populair waren en betaalbaar werden op de kunstmarkt. Buitenlanders verwonderden zich over het enorme aanbod en in menig stadshuis of villa spraken ze tot de beschouwer ‘met hun strikt moralistische opvattingen binnen een puriteinse samenleving’.¹⁷

Maar wat sterk opvalt, is dat juist bij Ruisdaels schilderijen alle aandacht onverbloemd uitgaat naar de natuur: beekjes, rotsen en watervallen betreden het podium. De fonkeling van water, lichtval door het bladerdak: in deze schilderkunst wordt alles minutieus in beeld gebracht. Juist dat liefdevolle oog voor detail, en de

Afb. 5

Jacob Isaacs van Ruisdael, *Landschap met waterval*, 1668, Rijksmuseum Amsterdam.

Afb. 6

Allart van Everdingen, *Berglandschap met rivier en kasteel*, 1660, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

16. Bruyn 1987/88, 55.

17. Bruyn 1987/88, 58. Cf. Gombrich citeert een brief van Vasari an Benedetto Varchi: ‘There is no cobblers house without a German Landscape’; Gombrich 1966, 110.





leven', die transformeren, of het gevoel geven in een responsieve relatie te staan met een groter geheel. Dat zijn ervaringen die in de praktijk nogal moeilijk te organiseren of op te roepen zijn.²³ Dat is wat veel mensen wel proberen: ze reizen naar het paradijselijke strand van Bali, of gaan zelfs bergbeklimmen in de Himalaya. Maar het is juist in oncontroleerbare situaties, misschien zelfs wel in momenten van toevalligheid, waarin resonante ervaringen te vinden zijn, zegt Rosa.²⁴

Hierbij geeft hij het voorbeeld van sneeuw; iets wat je zou kunnen zien als het 'binnendringen van een nieuwe werkelijkheid', 'iets verlegens en vreemds', wat 'ons komt bezoeken, zonder dat wij daar iets voor hoeven te doen. Een onverwacht geschenk. [...] Vallende sneeuw is misschien wel de puurste manifestatie van oncontroleerbaarheid.'²⁵ Deze onverwachte ervaring zie ik afgebeeld op een schilderij van Frederik van Valckenborch [afb. 9]. Rosa stelt dat de moderne mens onder andere in de stem van de natuur en de kracht van kunst resonerende ervaringen kan vinden.²⁶

Het idee dat de natuur een positief psychologisch effect kan hebben op de menselijke geest is al bevestigd door medisch onderzoek. Maar ook de kunstenaar en architect Alberti (1404-1472) schreef in de vijftiende eeuw een positief effect toe aan het kijken naar landschapsschilderijen:

'Mensen die aan koorts lijden, ervaren veel verlichting bij het zien van geschilderde fonteinen, rivieren en stromende beken, iets wat iedereen zelf kan uittesten; want als je bij toeval 's nachts in bed ligt en niet kan slapen, hoef je je verbeelding maar te richten op heldere wateren en fonteinen die je ooit hebt gezien, of misschien een meer, en het droge gevoel verdwijnt meteen en de slaap overvalt je als de zoetste sluimering.'²⁷

Afb. 8

Kadir van Lohuizen/NOOR, *Stripcropping in Flevoland*, 2022. Copyright: Kadir van Lohuizen / NOOR Images.

23. Rosa 2019, 34 ff.

24. Rosa beschrijft een resonante relatie als 'a phenomenon of mutually affecting and being affected' (Rosa 2019, 166); resonantie karakteriseert hij als 'a mode of being-in-the-world' (Rosa, 2019, 166).

25. Ibid., 1.

26. Rosa 2021, vi; Henning, 2019.

27. Geciteerd via Gombrich, 1966, 111 (mijn vertaling).



Afb. 9
Frederik van Valckenborch, *Vismarkt*, 17e eeuw,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Antwerpen.

Voor Alberti is het effect van schilderkunst op de menselijke geest te vergelijken met muziek.²⁸ Ook Leonardo da Vinci (1452-1519) vindt dat schilderkunst zijn relevantie niet ontleent aan een of ander belangrijk onderwerp, maar aan het feit dat het – net als muziek – de harmonie van het universum zelf weerspiegelt; schilderkunst resoneert als muziek.²⁹ De humanist Marsilio Ficino (1433-1499), die van alles over het onderwerp ‘resonantie’ schreef, spoorde mensen aan, vooral ouderen, om op ‘groene dingen te mediteren’ want ‘daardoor stroomt er een zekere jeugdige geest (*spiritus*) naar ons toe via de geur, het zien, het gebruik en het verblijven in de nabijheid van groene dingen’. Robert Burton (1557-1640) liet zich door Ficino inspireren in zijn boek *The Anatomy of Melancholy* (1621); hierin kunnen we lezen hoe een zieke man wordt verkwikt door naar de natuur te kijken:

‘a sick man sits upon a green banke [...] and feeds his eyes with a variety of objects, hearbes, trees, to comfort his misery, he receaves many delightful smells, and fills his ears with that sweet and various harmony of Birds: good God what a company of pleasures hast thou made for man?’³⁰

Niet alleen het landschap zelf, maar ook schilderijen ervan kunnen hetzelfde weldadige effect hebben, aldus Burton, vooral werken van ‘vele van die Italiaanse en Nederlandse schilders, die in hun tijd uitblonken’. Kortom, voordat Rosa het concept ‘resonantie’ toepaste op natuur en kunst, bestonden vergelijkbare opvattingen daarover al vanaf de vijftiende eeuw.³¹

28. Cf. Ibid.

29. Ibid, 112.

30. Burton 1621, geciteerd via Weststeijn 2008, 247; mijn vertaling: ‘een zieke man zit aan een groene oever [...] en laaft zijn ogen aan een verscheidenheid van dingen, kruiden, bomen, om zijn ellende te troosten, hij ruikt (ontvangt) veel heerlijke geuren, en vult zijn oren met die zoete en gevarieerde harmonie van vogels: lieve God, wat een gezelschap van vreugden heb Gij voor de mens gemaakt?’

31. Burton, 1621; Gombrich 1966; Weststeijn 2008, 247; Cf. Ficino 1989, 205; Van den Doel 2008, 104.



Veranderen in bomen

Marieke van den Doel

Kunst en klimaatverandering

Met groot geweld stromen de reusachtige golven over dijken en afzettingen. Strandtafels en stoelen worden meegesleurd, auto's drijven stuurloos rond, gillend vluchten mensen weg vanaf een boulevard. Dit is het videokunstwerk *In Our Real Life (Waves)* van Jason Hendrik Hansma (1988) in museum Fenix, Rotterdam.¹ Sommige beelden zijn gefilmd vanuit een auto die zich in de kolkende chaos met water bevindt. Het is geen dystopisch AI-gegenereerd spookbeeld: Hansma deed een oproep om hem filmpjes te sturen van natuurgeweld, die mensen met hun mobiele telefoon hadden gemaakt. De beelden die je ziet zijn angstwekkend echt, en de filmer was erbij.

Hij maakte er twee beklemmende video's van, waarbij de losse filmpjes aan elkaar werden gemonteerd: één over de zee, die al het menselijke in zijn omgeving vernielt, en één over bosbranden. Ik weet niet welke meer op de zenuwen werkt: die met de beukende, verwoestende golven, of beelden gefilmd vanuit auto's door mensen die uit een bosbrand proberen te ontsnappen, terwijl brandende bomen over de weg heen vallen en de berm vervaarlijk gloeit.

In hedendaagse kunst wordt regelmatig kritisch gereflecteerd op klimaatverandering. Ook het fotoboek *After Us the Deluge* (2021) van Kadir van Lohuizen laat beklemmende beelden zien van bijna ondergelopen eilanden of erfgoed dat langzaam in zee verdwijnt.² Beide kunstenaars tonen de ongefilterde werkelijkheid en observeren die als de spreekwoordelijke vlieg op de muur. Bij het zien van de beelden van Hansma, schiet je geest heen en weer tussen identificatie met de mensen die dit meemaken en de grotere achterliggende vraag hoe dit kon gebeuren.

In het vorige hoofdstuk zagen we al hoe Rubens in 1625 een potentiële zondvloed schilderde in *Landschap met Philemon en Baucis* [afb. 21]; bij het zien van dit schilderij treden de denkbeeldige waterkringen van de stoïcijnen in werking: de beschouwer vraagt zich direct af wat zo'n ramp voor ons, als individu, zou betekenen; maar die vraag breidt zich uit via de rimpelingen in het water, die ontstaan als je een steen in het water gooit, naar de grote, achterliggende oorzaak van het natuurgeweld. Ook schilderijen die concrete dijkdoorbraken in beeld brengen hebben dit effect, zoals van de Sint Pietersvloed in 1651. Het water stroomde toen Amsterdam binnen en veel plaatsen in de stad waren alleen nog over het water te bereiken. De dijkdoorbraak werd vastgelegd door Jan Asselijn [afb. 22] en Willem Schellinks.³

Overstromingen zijn misschien van alle tijden, maar vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw ontstaat het besef dat de mens steeds vaker een bepalende factor is geworden bij natuurgeweld.⁴ Ook Joseph Beuys (1921-1986) werkte in deze periode aan kunstprojecten die klimatologisch bewustzijn moesten genereren, zoals de performance *7000 Eiken*.⁵ Ter gelegenheid van de kunsttentoonstelling *Documenta 7* liet hij in Kassel zeventuizend bomen planten. In zijn werk wordt ook de relatie tussen mens en dier gethematiseerd, vanuit zijn fascinatie voor sjamanisme.

1. Jason Hendrik Hansma, *In Our Real Life (Waves)*, 2021 en *In Our Real Life (Embers)*, 2024, Museum Fenix, Rotterdam; De video's zijn te zien op: <https://jasonhendrikhansma.com/work/in-our-real-life/>.
2. Lohuizen 2021; voor de consequenties van klimaatverandering voor erfgoed zie: Weststeijn 2023.
3. Weststeijn 2023, 82.
4. Door mensen aangedreven klimaatverandering en milieuvervuiling komt vanaf de jaren zestig steeds duidelijker in beeld. Zo werd de Club van Rome in 1968 opgericht door Europese wetenschappers om hun bezorgdheid over de toekomst van de wereld voor het voetlicht te brengen. Zij kregen in één klap bekendheid met het rapport *De grenzen aan de groei* (1972). Hierin werd een verband gelegd tussen economische groei en de gevolgen hiervan voor het milieu. Naar aanleiding van dit rapport werd in 1971 Milieudefensie opgericht (met geld van prins Bernhard). Greenpeace wordt ook eind jaren zestig opgericht vanwege nucleaire testen in Alaska, met als gevolg dat de natuur in het testgebied ernstig verstoord raakte.
5. Joseph Beuys, *7000 Eiken*, 1982; Voor een documentaire over dit onderwerp: https://www.youtube.com/watch?v=4m4Aq7_DXrY.



Afb. 23

Afb. 23

Albrecht Dürer, *De grote graspol*, 1503, Albertina museum, Wenen.

schapschilderij zou het idee dat de mens buiten de natuur valt hebben versterkt, doordat het beeld zich virtueel vanuit het oog van de kijker tegenover het schilderij ontvouwt en hem daardoor het gevoel geeft dat hij meester is over de ruimte die hij ziet, en dat hij de natuur dus domineert.²³

In het vorige hoofdstuk zagen we dat landschapsschilderkunst juist ontstond in de context van contemplatie op de schepping en bewondering voor de natuur, en zich bovendien liet lenen voor allerlei bespiegelingen over het positieve effect ervan op de geest. Descola's betoog komt voort uit zijn beroepsmatige interesse in niet-westerse culturen, maar laat een gebrekkige kennis zien van de westerse kunstgeschiedenis.

Zhong Mengual haalt ook de filosoof Carolyn Merchant aan, die 'het genre van het pastorale (landelijke) landschap beschouwt als een factor die de weergave van de levende wereld als passieve, ter beschikking staande materie heeft bevorderd', kort gezegd: als decor.²⁴ Naar aanleiding van het voorgaande hoofdstuk kunnen we concluderen dat beide visies (die van Descola en Merchant) reductionistisch en generaliserend zijn.

Zhong Mengual is dan ook niet consequent en wijst nota bene bewonderend op een tekening van Albrecht Dürer (1471-1528) [afb. 23] vanwege de diversiteit aan planten die de schilder in deze eenvoudige tekening heeft geobserveerd. De Duitse kunstenaar Dürer maakte, net als zijn Nederlandse collega's, een reis naar Italië – de reizen waren vaak bedoeld om de beroemde kunst van Italië te zien, maar van Dürer zijn geen tekeningen overgebleven waarbij hij Venetiaanse schilderijen of Romeinse beelden kopieerde.²⁵ Joost Keizer observeert:

'In plaats daarvan hebben we een vrij groot aantal tekeningen en aquarellen die Dürer maakte tijdens de reis zelf: van mensen die hij herkende als afstammelingen van Europa's mythische volkeren en de veranderende omgeving tussen Zuid Duitsland en Noord Italië. Een aantal van zijn tekenbladen laat zien dat Dürer soms uren omliep om een landschap of oud kasteel vast te leggen. Zo reisde hij in 1496 door het Arco-dal in plaats van de snellere oostroute te nemen. En toen hij in 1505 terugkeerde van zijn tweede verblijf in Venetië trok hij eerst helemaal naar het oosten, richting het huidige Slovenië, waar hij [een] tekening maakte van [...] een boerin van het oude, mythische volk van de Windiërs.'

47

Keizer vraagt zich af waarom Dürer zich meer interesseerde voor de omgeving dan voor de kunst die hij ter plekke kon bekijken: 'Hoe kwam het dat rond 1500 kunstenaars in Europa, met Dürer voorop, de natuurlijke omgeving zo massaal in beeld begonnen te brengen?'²⁶ Deze vraag nodigt uit om Zhong Menguals observerende methode, de ecokritische visuele analyse, die zij gebruikt om de ecosensitiviteit bloot te leggen van negentiende-eeuwse landschapsschilderkunst, toe te passen op vroegmoderne (ca. 1400-1700) schilderijen die de natuurlijk wereld in beeld hebben gebracht.

Mensen die in bomen veranderen

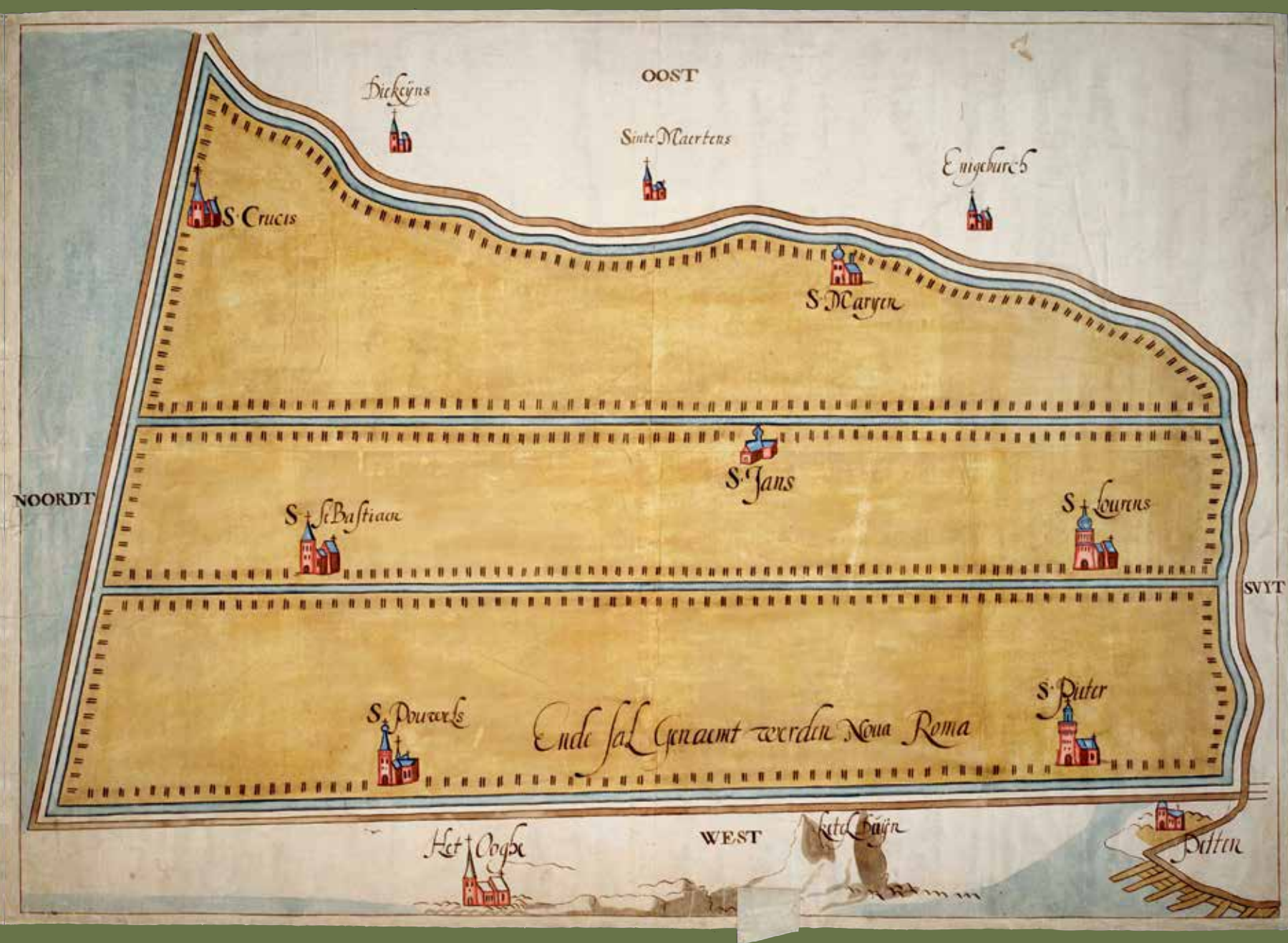
Daarom keer ik weer terug naar Stedelijk Museum Alkmaar; ik heb een afspraak gemaakt met de conservator die mij laat rondneuzen in het depot. We trekken lades met tekeningen open, ik bewonder een reusachtig groepsportret en met speciale lampjes bekijken we de schilderijen die aan grote uitrijbare rekken zijn opgeslagen. Daar hangt een klein, maar toch opvallend schilderij, of liever gezegd: twee schilderijen, een diptiek. Het sprookjesachtige werk heet *Mensen die in bomen veranderen*; het is toegeschreven aan de zeventiende-eeuwse, uit Keulen afkom-

23. Zhong Mengual 2024, 16; Descola 2013, 91-97.

24. Zhong Mengual 2024, 16; Merchant 1990.

25. Keizer 2026: behalve een blad met drie Turkse mannen die hij overnam van een schilderij van Gentile Bellini.

26. Keizer 2026.



Polderen

Joost Keizer

Mens, natuur en de kunst van het (niet) maken

In 1549 raakte de schilder en ingenieur Jan van Scorel betrokken bij een vroege poging om het uiterwaardengebied van de Zijpe te bedijken en droog te leggen. Op een zomerdag in juni van dat jaar besloten hij en de investeerder Willem van Noort om de polder 'Schoerlant' noemen. Die naam was een verbastering van het Land van Schorel, waar Jan op 1 augustus 1495 werd geboren.¹ Uiteindelijk beklifde de naam niet en toen Jan wat later zijn eerste schetsen ter voorbereiding van het zware werk maakte, doopte hij het nieuwe land Nova Roma, Nieuw Rome, de stad waar hij een tijd lang had gewoond. Hij voegde naar Romeins voorbeeld de zeven kerken van de Heilige stad toe [afb. 39].

Van Scorels plannen om de Zijpe te bedijken hadden als doel om een herkenbaar nieuw land te scheppen, zelfs met een naam die het nieuwe land van het oude kon onderscheiden. Nova Roma was nadrukkelijk een mensgemaakt stukje omgeving, met rechte sloten en rechte wegen. De enorme kaart die Van Scorel produceerde om de exacte plek van het te bedijken gebied te bepalen laat zien hoe mensen het nieuwe land maken, met spades en scheppen de dijk langzaam uit modder en slip laten ontstaan, terwijl het wassende zeewater uit het zeegat tussen Texel en de punt van Noord-Holland, met donkere inkt in golven aangeduid, het mensgemaakte land zo weer kan overstromen [afb. 40]. Als geen ander toonde Van Scorel hoe het nieuwe land met mensenhanden wordt gemaakt.

1. Muller 1880-81, 3: 251.



Afb. 39
(naar?) Jan van Scorel, *Nova Roma*, ca. 1552,
Nationaal Archief, Den Haag.

Afb. 40
Jan van Scorel, "Concept van de Bedijkingen van
de Zijpe over lange jaeren gedaen": kaart van
het noordelijk gedeelte van Noord-Holland met
de eilanden Eierland, Texel, Wieringen, Huisduinen en
Callantsoog en bedijkingswerkzaamheden aan de Zijpe,
1552-1553, Nationaal Archief Den Haag,

Colofon

Uitgave

WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
wbooks.com
in samenwerking met
Stedelijk Museum Alkmaar
info@museumalkmaar.nl
stedelijkmuseumalkmaar.nl

Tekst

Marieke van den Doel
met een bijdrage van Joost Keizer

Ontwerp

Albertine Dijkema, A10Design

ISBN 978 94 625 8819 6
NUR 646

© 2026 WBOOKS Zwolle / de auteurs
Alle rechten voorbehouden. Niets uit
deze uitgave mag worden verveelvou-
digd, opgeslagen in een geautomatiseerd
gegevensbestand, of openbaar gemaakt,
in enige vorm of op enige wijze, hetzij
elektronisch, mechanisch, door foto-
kopieën, opnamen of op enige andere
wijze, zonder voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever.

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

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

© c/o Pictoright Amsterdam 2026.

Deze publicatie is mogelijk gemaakt
door financiering van de Nederlandse
Organisatie voor Wetenschappelijk
Onderzoek (NWO)

