

Van Antwerpen naar Amsterdam

Van Antwerpen naar Amsterdam

Schilderkunst
uit de
zestiende en
zeventiende
eeuw



6	Voorwoord – Gouden tijden? Marieke Van Schijndel
10	Inleiding Micha Leeflang
14	'Kunst is graag bij rijkdom' – Van Antwerpen naar Amsterdam Micha Leeflang
36	Venite et videte – Komt en ziet Koenraad Jonckheere
58	De kunst van het restaureren Sven Van Dorst
70	Catalogus
398	Bibliografie
407	Fotoverantwoording
408	Colofon
408	Dankwoord

‘Ode aan Antwerpen, het geheim van de Hollandse meesters’

Marieke Van Schijndel,
Directeur, Museum
Catharijneconvent, Utrecht

Onder deze titel presenteert Museum Catharijneconvent een tentoonstelling over de schilderkunst uit Antwerpen en Amsterdam uit de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw ofwel de periode voorafgaand aan, tijdens en na de Beeldenstorm van 1566. Niet eerder werd in een expositie uitvoerig aandacht besteed aan de schilderijen uit de jaren 1566 tot aan de Val van Antwerpen in 1585. Deze historische gebeurtenis leidde tot de definitieve scheiding van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. De regio ten noorden van Antwerpen werd het terrein van de protestantse opstandelingen. Antwerpen zelf en alles ten zuiden van de Scheldestad bleef in Spaanse handen en katholiek. De protestantse inwoners van Antwerpen kregen vier jaar de tijd om zich te bekeren tot het katholicisme of om te vertrekken. De migratiegolf die dit teweegbracht en het feit dat de Spanjaarden de Schelde als belangrijke handelsroute kwijtraakten aan de noordelijke opstandelingen betekende het einde voor Antwerpen als het economische hart van de Nederlanden. Het was het startsein voor de ontwikkeling van Amsterdam, dat in de zeventiende eeuw uitgroeide tot hét culturele, economische en politieke centrum van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, grofweg het huidige Nederland.

Dit project had niet tot stand kunnen komen zonder de enthousiaste medewerking van The Phoebus Foundation in Antwerpen. In 2011 werd deze stichting opgericht door de in Antwerpen geboren ondernemer en kunstverzamelaar Fernand Huts. The Phoebus Foundation heeft filantropische doelstellingen, verwerft kunstvoorwerpen, staat borg voor een professioneel kader van behoud en beheer en zorgt voor de restauratie van de objecten, waarover u meer leest in het artikel van Sven Van Dorst, restaurator en oprichter van het restauratieatelier van The Phoebus Foundation, op pagina 58. In 2020 tijdens de coronapandemie vonden de eerste gesprekken plaats tussen Micha Leeflang, conservator Museum Catharijneconvent en Katrijn Van Bragt,

collection consultant, Niels Schalley, *projectcoördinator*, en Katharina Van Cauteren, *stafchef* van The Phoebus Foundation: in eerste instantie online en later fysiek. Dit leidde tot een intensieve samenwerking waarvan het voorliggende boek en de tentoonstelling het resultaat zijn. Daarbij waren de expertise en het enthousiasme van de leden van de projectgroep, naast Micha Leeflang, Marieke Meijers, Marije De Nood, Aukje Lettinga en Dieuwke Beckers, onmisbaar. Samen kwamen ze tot een verhaallijn waarbij de bezoeker bekend wordt gemaakt met de eigenschappen van de Hollandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw en hoe deze is gevormd door de Vlaamse schilders uit de zestiende eeuw.

In de collectie van Museum Catharijneconvent is de Bijbelschilderkunst uit de Noordelijke Nederlanden rijk vertegenwoordigd, terwijl zich in de collectie van The Phoebus Foundation juist veel Zuid-Nederlandse topstukken bevinden. De beide collecties vullen elkaar aan en versterken elkaar. Daarnaast zijn genereus bruiklenen beschikbaar gesteld door het Rockox&Snijdershuis (Antwerpen), het Amsterdam Museum, het Rijksmuseum (Amsterdam), Stichting Collectie P. en N. De Boer (Amsterdam), het Mauritshuis (Den Haag), Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), het Dordrechts Museum en door enkele particuliere verzamelaars.

Micha Leeflang kon tijdens de voorbereidingen van de publicatie en tentoonstelling van gedachte wisselen met leden van het wetenschappelijke comité: Marten Jan Bok, Filippe De Potter, Koenraad Jonckheere, Tanja Kootte, Henk Looijesteijn en Matthias Van Rossem. Wij zijn hen hiervoor zeer erkentelijk. Koenraad Jonckheere schreef het tweede essay in het voorliggende boek over het belang van beelddebatten tussen katholieken en protestanten en Tanja Kootte, als voormalig Van Oord-conservator van het protestantisme bij Museum Catharijneconvent, leverde onmisbare bijdrages in de vorm van catalogusnotities en inhoudelijk commentaar op de overige bijdrages.

Collega's uit de genoemde instellingen, en vele anderen, zijn onmisbaar geweest bij de voorbereiding van de tentoonstelling en deze publicatie, die prachtig is vormgegeven door Tim Bisschop en uitgegeven door Hannibal Books. Er werd nauw samengewerkt met Ted Alkins, Xavier De Jonge, Sofie Meert en Jan Vangansbeke. Onze dank gaat uit naar Frank Van der Velden, projectleider van de publicatie van Museum Catharijneconvent, en Gautier Platteau, directeur van de uitgeverij.

Ik dank Micha Leeflang voor haar enthousiasme en tomeloze inzet bij het realiseren van deze publicatie over de gedeelde geschiedenis van Nederland en België. Ook onze begunstigers hebben een essentiële bijdrage geleverd. Onze dank gaat uit naar de Vlaamse Overheid, de Van Baaren Stichting, het Prins Bernhard Cultuurfonds, het KFHein Fonds en Stichting Zabawas voor hun financiële steun aan het onderzoek en de realisatie van *Ode aan Antwerpen*. Ook Museum Catharijneconvents vaste partners: het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap en de Vriendenloterij zijn we veel dank verschuldigd. Tot slot danken wij onze donateurs van het Fonds Museum Catharijneconvent en in het bijzonder Bert Twaalfhoven voor zijn jarenlange steun en betrokkenheid bij het museum.

Volgende pagina

Joachim Beuckelaer, *Keukenscène met Christus en de Emmaüsgangers*, ca. 1560-1565
Olieverf op paneel, 109,5 x 169 cm
Den Haag, Mauritshuis (langdurig bruikleen, Amsterdam, Stichting P. & N. De Boer, sinds 1960)







Rembrandt Van Rijn, *Portretten van Marten Soolmans en Oopjen Coppit*, 1634
Olieverf op doek, 207,5 x 132 cm (elk)
Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-5033/ SK-C-1768 en
Parijs, Musée du Louvre

Inleiding: Gouden tijden?

Micha Leeflang

De Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw wordt wereldwijd geroemd, maar hoe Hollands zijn deze schilderijen werkelijk? We denken al snel aan de portretten en groepsportretten van mannen en vrouwen met donkere kleding en spierwitte kragen, historiestukken, landschappen, stilleven en scènes uit het dagelijkse leven, maar ontstonden deze werkelijk in steden als Amsterdam, Haarlem, Delft en Leiden? Of ligt de bakermat van deze genres elders – in Antwerpen, welteverstaan?

Wanneer we via Google zoeken naar 'schilders van de gouden eeuw' staat de wereldberoemde Frans Hals (Antwerpen, 1582- Haarlem, 1666) op nummer 1.¹ Hij werd echter geboren in Antwerpen in 1582 als de zoon van de uit Mechelen afkomstige lakenkoopman Franchois Fransz. Hals (Mechelen, ca. 1542- Haarlem, 1610) en zijn tweede, Antwerpse vrouw Adriaentje Van Geertenryck (Antwerpen, 1552- Haarlem, 1616). Zoals zoveel inwoners van Antwerpen verhuisde het gezin in 1586, kort na de Val van Antwerpen (1585), naar het tolerantere Noorden, in dit geval Haarlem. De familie Hals was een van de vele Vlaamse migrantenfamilies die een belangrijk aandeel had in de bloeiperiode

van de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. Tot voor kort werd deze glorie tijd aangeduid als de gouden eeuw van de schilderkunst, maar het was lang niet voor iedereen een gouden tijd. De rijke burgerij vormde in de zestiende en zeventiende eeuw een katalysator voor de ontwikkeling van de schilderkunst in de Nederlanden, eerst in Antwerpen en later in Amsterdam. Zij bestelden en kochten onder meer portretten, genrestukken, Bijbelse en mythologische voorstellingen, maar waar verdienden zij hun geld mee?

Nieuwe handelsroutes

Met de ontdekking van de ‘Nieuwe Wereld’ door Christoffel Columbus (Genua, 1451- Valladolid, 1506) in 1492 werd Europa door de kolonisatie van de Amerikaanse continenten en de ruime hoeveelheden land en grondstoffen hét overheersende continent in de wereld. Er werd eerst in Brugge en Antwerpen, en later in Amsterdam, op grote schaal gehandeld in onder meer laken en andersoortig textiel, bouwmaterialen als ijzer, koper, steen en hout, en levensmiddelen als wijn, graan en haring; maar ook koffie, thee, tabak, cacao, peper, nootmuskaat en foelie. De producten kwamen uit de gebieden rond de Oostzee, uit Frankrijk, China, Japan, Brazilië, Indië en Afrika. De suiker-, kruiden- en specerijenhandel kon echter alleen plaatsvinden door een grootschalige inzet van mensen in slavernij. Een aspect dat ook binnen de kunstgeschiedenis steeds meer aandacht krijgt.

Zo vervaardigde de Antwerpse schilder Joos Van Cleve (Kleef, ca. 1485- Antwerpen, 1540/1541) een altaarstuk voor de Genuese koopman Antón Cerezo. Het was bestemd voor een kapel in de kerk Nuestra Señora de la Merced, naast Cerezo’s suikerraffinaderij in Agaete op Gran Canaria.² Ook de grote hoeveelheid Vlaamse kunst op de andere Canarische Eilanden en het Portugese eiland Madeira, van onder meer Rogier Van der Weyden (Doornik, 1399/1400- Brussel, 1464), Jan Provoost (Mons, 1472- Brugge, 1529), maar ook van de Antwerpse Pieter Coecke Van Aelst (Aalst, 1502- Brussel, 1550) en wederom Joos Van Cleve, wordt in verband gebracht met de verwerking van en de handel in suiker.³

Direct of indirect lijken de meeste rijke handelaren, en daarmee de kunstenaars die werk voor hen maakten, in de zestiende en zeventiende eeuw een link te hebben met de slavernij. Zo werd recent vastgesteld dat de door Rembrandt (Leiden, 1606- Amsterdam, 1669) geportretteerden Marten Soolmans, zoon van een Antwerpse immigrant, en Oopjen Coppit een link hadden met het slavernijverleden.⁴ Hun rijkdom hadden zij vergaard met de verwerking van ruwe suiker uit Brazilië in Amsterdam. De suiker was door tot slaaf gemaakte Afrikanen verbouwd,

geogst en verwerkt. Er werd in Europa veel geld verdiend met suiker, dat in korte tijd een populair luxeproduct was geworden. De Amsterdamse suikerindustrie voorzag in een groot deel van de vraag in Europa.

Na de dood van Marten Soolmans trouwde Oopjen met Maerten Daey. Hij verbleef voor zijn huwelijk met Oopjen enkele jaren in Brazilië. Uit bronnen uit die tijd is bekend dat hij de tot slaaf gemaakte Francisca had gevangengenomen en meerdere keren had verkracht. Hij stuurde de vrouw weg toen bleek dat ze zwanger was. En hiermee zijn we aanbeland bij een ander aspect uit het verleden met een actuele link, de sinds eind 2017 actieve #MeToo-beweging (zie cat. 19). Ook seksueel grensoverschrijdend gedrag is van alle tijden. Dit laten de schilderijen zien met Bijbelse thema’s als *Jozef vlucht voor de vrouw van Potifar* (cat. 19) en *Susanna en de ouderlingen* (cat. 25, 88) die als waarschuwing golden voor de beschouwer. Maar er zijn meer hedendaagse connecties met het onderwerp van deze tentoonstelling en de bijbehorende catalogus. Zo was er ook in de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd sprake van een epidemie, die door ontdekkingsreizigers bij vlagen pandemisch werd. Geen corona, maar de pest, ook wel bekend als de Zwarte Dood (zie ook cat. 8). Archiefdocumenten informeren ons over de getroffen maatregelen om verdere verspreiding van het virus te voorkomen. We zien hierbij opmerkelijke overeenkomsten met de persconferenties van Mark Rutte in Nederland en Frank Vandenbroucke in België. In de zestiende eeuw had de angst voor het virus ook zijn weerslag op het geloof – was het een straf van God?- en op de thematiek binnen de schilderkunst. Zo zien we opvallend veel voorstellingen met pestheiligen als Rochus en Christoffel.

Beeldenstormen: van alle tijden

Weinig onderwerpen zijn echter vanuit een cultureel oogpunt zo actueel als het beeldverbod en de beelddebatten. Denk hierbij aan de huidige spotprenten van de profeet Mohammed. Het verbod tot het afbeelden van God en van levende wezens is een aspect dat voorkomt in zowel het christendom, het jodendom als de islam. De interpretatie en toepassing van dat voorschrift bieden ons informatie over de religieuze identiteit van de mens tegen de achtergrond van de tijdgeest en de omringende cultuur.

Het opzettelijk beschadigen of vernielen van kunst gaat terug tot in de achtste eeuw. Onder de Byzantijnse keizer Leo III vond de zogenaamde eerste Byzantijnse beeldenstorm plaats, waarbij men een afbeelding van Jezus op een toegangspoort van een paleis wilde verwijderen.⁵ In de zestiende eeuw leidde de onrust tussen de protestanten en de katholieken tot de, voor deze publicatie allesbepalende, Beeldenstorm van 1566, waarbij de kerkelijke gebouwen

werden ‘gezuiverd’ van heiligenbeelden, altaarstukken, en andere vormen van heiligenverering om deze geschikt te maken voor de gereformeerde eredienst waar de Bijbel en het Woord Gods centraal stonden. Maar ook vandaag de dag worden beelden opzettelijk vernield. Zeer recent was de woede in de Verenigde Staten gericht op standbeelden van figuren uit de Amerikaanse Burgeroorlog, maar vervolgens moest ook de ‘ontdekker’ van het land, Christoffel Columbus, het ontgelden.⁶ Zo werd in Boston het beeld van Columbus onthoofd en in Richmond gooiden actievoerders hem in het water. Deze acties waaiden over naar Europa en in Nederland en België laaide de discussie op over figuren die voorheen als historische helden werden beschouwd. In Amsterdam werd een standbeeld van Gandhi besmeurd met rode verf en op de sokkel van het beeld het woord ‘racist’ geschreven.

In 2015 werden eeuwenoude kunstobjecten opzettelijk beschadigd en vernietigd vanwege hun zogenaamd heidense karakter.⁷ De Islamitische Staat lanceerde op 26 februari 2015 een promotievideo waarin objecten in het Mosul Museum en een antieke stadspoort met mokers en drilboren werden vernield. Maar het iconoclasme ging verder. Zij bliezen tevens Mosuls openbare bibliotheek op, waarin ruim 8000 manuscripten en vroege drukken waren gehuisvest.

Gelukkig zetten mensen zich nu, maar ook in het verleden, in om het cultureel erfgoed te beschermen en te behouden voor toekomstige generaties. Deze tentoonstelling en bijbehorende publicatie richten zich op de schilderkunst voorafgaand aan, ten tijde van en na de Beeldenstorm van 1566 in de Nederlanden. Aan de kunst uit de periode vóór de Beeldenstorm werd in 1986 in Nederland veel aandacht besteed,⁸ maar de Nederlandse schilderkunst van na de Beeldenstorm, uit de jaren 1566-1585 is, zoals Koenraad Jonckheere in 2012 opmerkte, een verwaarloosde periode binnen de kunstgeschiedenis.⁹ Met deze publicatie, verschenen bij de tentoonstelling *Ode aan Antwerpen, het geheim van de Hollandse meesters*, brengen we hier hopelijk verandering in. Ze geeft een beeld van het ontstaan van Antwerpen als metropool en de Antwerpse schildersschool in de zestiende eeuw en de verschuiving van het artistieke en economische centrum naar Amsterdam in de zeventiende eeuw onder invloed van onrust op het gebied van politiek, economie en religie. De economische bloei van beide steden was van grote invloed op de kunst. Zoals Koenraad Jonckheere in zijn essay omschrijft, kunnen we de kunst van de Nederlanden uit de tweede helft van de zestiende eeuw en de eerste helft van de zeventiende eeuw niet begrijpen zonder kennis te nemen van de beelddebatten tussen de katholieken en gereformeerden. Ze waren van invloed op de thematiek en het gebruik van

kunstobjecten. Dit zien we ook terug bij de beschrijvingen van de tentoongestelde schilderijen in het catalogusgedeelte. In de loop der tijd veranderen en ontwikkelen de thema’s en genres zich, waarbij de geloofsovertuiging van de schilder of van de opdrachtgever van invloed is op de uitvoering van het werk.

De migratiestroom van Antwerpen naar Amsterdam na de Val van Antwerpen in 1585 was het startsein voor de ontwikkeling van Amsterdam. De stad aan de Amstel nam spoedig de positie van Antwerpen als handelsmetropool over en in de zeventiende eeuw ontwikkelde de Hollandse schilderkunst zich tot een hoogtepunt, met schilders als Rembrandt, Vermeer en de als kind uit Antwerpen geëmigreerde Frans Hals. Maar wat ging hier allemaal aan vooraf? U ontdekt het in deze publicatie.

- 1 Google search, d.d. 17 augustus 2022.
- 2 Leeflang 2015, p. 143-150.
- 3 Dias in Pauwels 1991, p. 108; Clode 1997; Gaspar 2004.
- 4 Zie onder meer: www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/20160--rijksmuseum/collections/rijksmuseum-slavernij-1500-1650 (geraadpleegd op 18 augustus 2022).
- 5 Kila 2020, p. 77.
- 6 Idem, p. 76.
- 7 Idem, p. 84.
- 8 Filedt Kok/ Halsema-Kubes/ Kloek 1986; Dirkse 1986.
- 9 Jonckheere 2012, p. 7. Een tentoonstelling over de invloed van Vlaamse en Brabantse kunstenaars op de Haarlemse School, getiteld *Nieuwkomers, Vlaamse kunstenaars in Haarlem, 1580-1630*, was van 30 september 2022 tot 8 januari 2023 te zien in het Frans Hals Museum in Haarlem.



1.1 Johannes Blaeu, *Kaart van Antwerpen*, 1649
Ingekleurde gravure, 530 x 625 mm
Antwerpen, The Phoebus Foundation

1.

‘Kunst is graag bij rijkdom’ Van Antwerpen naar Amsterdam

Micha Leeflang

In 1604 schreef de schilder en kunstenaarsbiograaf Karel Van Mander (Meulebeke, 1548- Amsterdam, 1608) in zijn beroemde *Schilder-boeck* in het kader van kunstenaars en kooplieden die zich massaal vestigden in het zestiende-eeuwse Antwerpen ‘dat de Const geern is by den rijckdom’.¹ De havenstad aan de Schelde was in deze periode immers uitgegroeid tot een culturele en financiële metropolis (afb. 1.1). Het was het belangrijkste handelscentrum ten noorden van de Alpen en Van Mander noemde het zelfs de ‘Moeder van de Kunstenaars’.

In de tweede helft van de zestiende eeuw ontstond er echter politieke en religieuze onrust en deze veroorzaakte een migratiegolf naar de Noordelijke Nederlanden, en dan met name naar steden als Middelburg, Leiden, Haarlem, Rotterdam, Delft, Den Haag, Enkhuizen én Amsterdam. De Val van Antwerpen in 1585, waarbij de Scheldestad in handen van de Spanjaarden viel en de Schelde werd afgesloten, was het startsein voor de ontwikkeling van Amsterdam. De stad aan de Amstel nam spoedig de positie van Antwerpen als handelsmetropool over en de kunst en economie bloeiden als nooit tevoren. Maar wat ging hier allemaal aan vooraf?

Ontstaan van de metropool Antwerpen

De geografische ligging van Antwerpen droeg aan het einde van de vijftiende eeuw bij aan de bloei van de stad ten koste van Brugge, het handelscentrum van Noordwest-Europa in de voorgaande periode. De Schelde, Maas en Rijn vormden de slagaders van de noordelijke economie.² Als gevolg van enkele stormvloed in de vijftiende eeuw was de Antwerpse haven beter toegankelijk geworden. Bovendien was Brugge vanaf 1480 in een crisissituatie terechtgekomen.³ Het plotselinge overlijden van Maria van Bourgondië (Brussel, 1457- Brugge, 1482) in 1482 en de Vlaamse Opstand⁴ tegen Maximiliaan van Oostenrijk (Wiener Neustadt, 1459- Wels, 1519) betekende het einde van de macht van Brugge.⁵ Het Zwin, de waterverbinding tussen Brugge en de Noordzee, was gedurende tien jaar niet meer toegankelijk door een opgelegde blokkade, en buitenlandse handelshuizen moesten op bevel van Maximiliaan de stad verlaten.⁶ Antwerpen maakte gebruik van de politieke onrust in Brugge door buitenlandse kooplieden gunstige handelsmogelijkheden te bieden (zie ook cat. 22).⁷ Aan het begin van de zestiende eeuw veruilden steeds meer handelaren Brugge voor Antwerpen, en floreerde de stad aan de Schelde als nooit tevoren.

Antwerpse schilderschool

Aan het begin van de zestiende eeuw bestond er in Antwerpen in tegenstelling tot in Brugge, Gent en Brussel geen schildertraditie.⁸ De zogenaamde Antwerpse school begon zich vanaf dat moment te ontwikkelen onder invloed van de bloeiende economie, want waar geld is, is vraag naar luxeproducten. Antwerpen ontplooidde zich al snel als marktleider op het gebied van de grootschalige productie en export van schilderijen en gebeeldhouwde retabels met geschilderde luiken van hoge kwaliteit. De Antwerpse schilders, van wie een groot deel niet bij naam bekend is, en die nu worden aangeduid als de Antwerpse maniëristen, baseerden hun composities enerzijds op hun voorgangers, de zogenaamde Vlaamse primitieven uit kunstcentra als Brugge, Gent en Brussel, anderzijds integreerden ze de nieuwe renaissancevormtaal uit Italië.⁹

De grondleggers van de Antwerpse schilderschool waren Quinten Metsys (Leuven, 1465/1466- Antwerpen, 1530), Joos Van Cleve (Kleef, ca. 1485- Antwerpen 1540/1541) en Pieter Coecke Van Aelst (Aalst, 1502- Brussel, 1550).¹⁰ Terwijl de eerste nog sterk werkte in de traditie van de grote Vlaamse voorgangers, gingen de laatste twee creatiever te werk en lieten zij zich meer beïnvloeden door de Italiaanse renaissancekunst om nieuwe prototypes te creëren. Van Cleve en Coecke stonden ieder aan het hoofd van een succesvol atelier met meerdere medewerkers.¹¹ Ze richtten zich op het vervaardigen van

schilderijen in opdracht, maar ook op het reproduceren van kopieën naar populaire voorstellingen zoals *Maria met kind* (cat. 13-14), *De Heilige Familie* (cat. 23), *Jezus en Johannes als kinderen, omhelzend* (Van Cleve, cat. 15-16) en *Het laatste avondmaal* (Coecke), bestemd voor de verkoop op de vrije markt (zie verder). Voor de laatste twee composities baseerden Van Cleve en Coecke zich op Italiaanse voorbeelden (zie ook cat. 19-20).

De volgende generatie van Antwerpse schilders, waartoe onder meer Maarten De Vos (Antwerpen, 1532- aldaar, 1603), Frans Floris (Antwerpen, ca. 1515-1520- aldaar, 1570) en Willem Key (Breda, 1515/1516- Antwerpen, 1568) behoorden, vervolgden de ingeslagen weg.¹² Ook zij baseerden hun composities op die van de Vlaamse meesters uit de voorgaande periode enerzijds en de Italiaanse renaissancekunstenaars anderzijds. Deze twee aspecten waren dan ook de belangrijkste kenmerken van de Antwerpse schilderschool uit de zestiende eeuw.

Ontstaan kunstmarkt

Tot aan het begin van de vijftiende eeuw waren het voornamelijk de Kerk en de adel die kunst kochten. De adellijke opdrachten namen echter af vanaf 1477 toen Karel de Stoute (Dijon, 1433- Nancy, 1477) stierf. Vanaf dat moment gingen kunstenaars zich meer richten op de rijke middenklasse, die ontstond door de toenemende handel en economie. Bovenaan de hiërarchie stonden de geestelijken, daaronder de edelen en onderaan het gewone volk ofwel de werklieden.¹³ Oorspronkelijk bestond deze laatste stand uitsluitend uit boeren, maar door het ontstaan van handelscentra en steden ontwikkelden zij zich steeds vaker tot ondernemers. De burgerij werd steeds rijker en vanaf het laatste kwart van de vijftiende eeuw was 'de wereld aan de burgers'.¹⁴ Zij bestelden altaarstukken voor privékapellen in kerken, maar gingen ook hun huizen decoreren met kunst. Dit betrof vaak devotiepanelen op een kleiner formaat, maar ook (vorsten)portretten (zie verder). Deze werden niet meer alleen in opdracht gemaakt, maar de rijken kochten ook kant-en-klaarproducten, direct bij schilders in hun ateliers maar ook op jaarlijks terugkerende markten.¹⁵ Het was het startsein voor het ontstaan van het vervaardigen van kunst voor de vrije markt. De kunsthandel ontstond in eerste instantie in Brugge en vervolgens nam Antwerpen in de zestiende eeuw de leidende positie over.¹⁶

Van 1460 tot 1560 konden schilders, beeldsnijders, schrijnwerkers en boekhandelaren een kraampje huren in een overdekte kunstmarkt, het Onze-Lieve-Vrouwepand.¹⁷ Hier boden ze hun producten aan voor de verkoop. Het was de grootste kunstbeurs in het toenmalige Europa. In 1540 werd in de handelsbeurs een galerij ingericht met honderd winkels, het zogenaamde schilderspand



1.2 *Bursa Antverpia*, 1531
 Ingekleurde gravure, 237 x 320 mm
 Antwerpen, The Phoebus Foundation

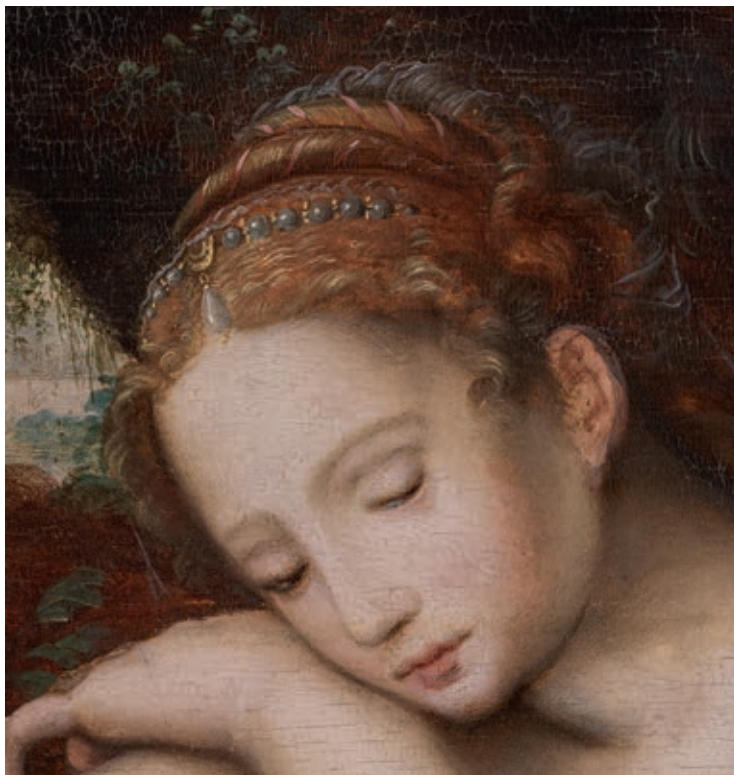
(afb. 1.2). Hier mochten uitsluitend leden van het Sint-Lucasgilde hun schilderijen te koop aanbieden. Het Onze-Lieve-Vrouwepand verloor hiermee zijn leidende positie als kunstmarkt voor schilderijen, maar het schilderspand floreerde.

Door de export van altaarstukken, schilderijen, losse beeldjes en prenten had de Antwerpse kunst grote invloed in heel Europa en daarbuiten.¹⁸ Ook reisden Antwerpse schilders veel en raakten zo hun artistieke ideeën wijd verspreid. Bovendien oefende de stad een grote aantrekkingskracht uit op buitenlandse kooplieden en ambachtlieden, die op hun beurt in aanraking kwamen met de Antwerpse kunst. Verslagen van onder meer de Duitse kunstenaar Albrecht Dürer (Neurenberg, 1471- aldaar, 1528) en de Italiaanse koopman, geschiedschrijver en humanist Lodovico Guicciardini (Florence, 1521- Antwerpen, 1589), die zich in 1541 in Antwerpen vestigde, geven een beeld van het internationale belang van Antwerpen als economisch en artistiek middelpunt van Europa.¹⁹ Guicciardini schreef dat er in 1560 in Antwerpen maar liefst 300 kunstenaars werkzaam waren, die verantwoordelijk waren voor een enorme productie.

Schilderijen werden gemaakt in opdracht of voor de vrije markt. Over het algemeen betrof het religieuze onderwerpen, maar in de loop van de zestiende eeuw en in de zeventiende eeuw kwamen er steeds vaker nieuwe genres bij, waaronder landschappen, marktscènes en voorstellingen uit het dagelijkse leven. Om als schilder werken te kunnen verkopen diende men te zijn ingeschreven als vrijmeester bij het gilde – waarvoor men bovendien inwoner van de stad moest zijn – en moest men beschikken over een startkapitaal.²⁰ Om een schilderij te maken waren immers schilderbenodigdheden, zoals het paneel of doek, pigmenten en bindmiddelen, nodig.

Werken bestemd voor de vrije markt waren vaak geschilderd op een bescheiden formaat, veelal voor een bescheiden beurs, en het betrof populaire devotievoorstellingen zoals *Maria met kind*, *De Heilige Familie* en *De aanbidding van de koningen* (cat. 22). Niet elke compositie werd opnieuw ontworpen, maar de schilderijen werden veelal in serie vervaardigd (cat. 15-16). Schilders hadden verschillende methoden ontwikkeld om de productie zo efficiënt en voordelig mogelijk te laten verlopen. Zo maakten zij dikwijls een ondertekening, de eerste opzet die de schilder aanbracht voordat hij begon met schilderen, in de zogenaamde houtsnedestijl (cat. 10).²¹ Deze ondertekening was zeer gedetailleerd en kon hierdoor eenvoudig door assistenten (deels) worden ingeschilderd. Bovendien speelde de ondertekening soms ook mee als onderschildering, waardoor het gebruik van verflagen kon worden beperkt. Dit bespaarde geld en (droog)tijd.

Ook kwam het gebruik van reproductiekartons om voorstellingen meerdere malen te herhalen in zwang. Hierbij werd een modeltekening overgetrokken (getraceerd) of doorgeprikt (cat. 15-16).²² De zogenaamde traceer- of doordrukmethode is vergelijkbaar met het huidige carbonpapier. De modeltekening of het onderliggende tweede blad papier werd aan de achterzijde voorzien van houtskool. Het karton werd op een geprepareerd paneel gelegd en vervolgens werden de contourlijnen van de modeltekening overgetrokken met een scherp voorwerp. Hierdoor verscheen op het paneel een afdruk in houtskool. Bij een doorgeprikt karton werden de contourlijnen van de modeltekening doorgeprikt. Vervolgens werd deze op het gegronde paneel gelegd en klopte men met een zakje houtskoolpoeder door de gaatjes, waardoor de compositie, bestaande uit puntjes, verscheen. Soms werden deze verbonden, zoals bij *Maria Magdalena slapend in een grot* van de Meester van de Verloren Zoon (cat. 24), soms ook niet (afb. 1.3).



1.3 IRR-detail waarop de puntjes van het doorgeprikte reproductie-karton goed zichtbaar zijn: Meester van de Verloren Zoon, *Maria Magdalena slapend in een grot*, ca. 1530-1560
Olieverf op paneel, 63,3 x 95,2 cm, Antwerpen, The Phoebus Foundation

Nieuwe kunstkopers

De inventarissen bij overlijden van de Antwerpse kunsthandelaars Hans Van Kessel (Mechelen, ca. 1533- Antwerpen, 1581) uit 1581 en die van Pauwels Van der Borcht (Mechelen, ?- Antwerpen, 1599) uit 1599 laten zien dat een winkelvoorraad zeer omvangrijk kon zijn.²³ De eerste had 610 en de tweede 466 werken 'on stock'. De vraag naar kunst was enorm. Uit onderzoek blijkt dat een gemiddeld gezin in Antwerpen tussen 1565 en 1585 meer dan tien geschilderde taferelen in huis had, waarbij *De aanbidding van de koningen* de kroon spande wat betreft populariteit (cat. 22). Het maakte schijnbaar niet uit om meerdere werken met hetzelfde thema in huis te hebben.

De meeste voorstellingen bij particulieren thuis hadden een religieus onderwerp, want men investeerde in kunst om een plaats in de hemel te verkrijgen. Zoals mooi verwoord in *Voor God & Geld*: 'Misschien verdubbelt de hoeveelheid heiligen ook de aanspraken op de hemel bij het einde der tijden. (...) Een enkeltje naar het paradijs blijft de obsessie van iedere vroege en latere middeleeuwer. Het leven in het hier en nu is tijdelijk – maar als je niet uitkijkt, moet je voor altijd branden in hel.'²⁴ Behalve religieuze onderwerpen bezat men ook portretten van zichzelf of familieleden en voor het begin van de Tachtigjarige Oorlog hingen ook geregeld vorstenportretten, zoals die van Karel V (cat. 1) en Filips II (cat. 52), bij rijke burgers aan de muur.

De gebruikelijke vertrekken werden al snel te klein voor de groeiende kunstverzamelingen.²⁵ In Antwerpen creëerde de elite steeds vaker een pronkkamer of kunstkamer (cat. 5) (afb. 1.4). Maar toen ook deze voor menig verzamelaar te beperkt in oppervlakte bleek te zijn, liet men grotere renaissancewoningen bouwen met imposante kunstkamers en soms zelfs pronkzalen die volledig konden worden ingericht met kunst. Hiermee waren de nieuwe kunstkopers tevens van invloed op het stadsplan.

'Kunst is graag bij rijkdom'



1.4 Frans II Francken, *Kunstkamer met Abraham Ortelius en Justus Lipsius*, 1617
Olieverf van paneel op doek overgebracht,
52,5 x 73,5 cm, Antwerpen, The Phoebus
Foundation





1.5 Joos Van Cleve, *Heilige Hiëronymus als geleerde*, ca. 1535
Olieverf op paneel, 60,7 x 46,7 cm, particuliere collectie (courtesy of Habolt & Co, Parijs)

Van religieus naar profaan

In de zestiende en zeventiende eeuw treden er veranderingen op binnen bepaalde thema's en ontwikkelen zich tevens nieuwe genres in de schilderkunst. Rond 1520/1521 zien we in Antwerpen bijvoorbeeld aanpassingen verschijnen in de weergave van de heilige Hiëronymus (afb. 1.5).²⁶ Evenals in de vijftiende eeuw wordt de kerkvader ook in deze periode veelvuldig afgebeeld en in maar liefst dertig procent van alle heiligenvoorstellingen betreft het Hiëronymus. De traditionele attributen, de leeuw en de kardinaalshoed, worden echter steeds vaker achterwege gelaten. Mogelijk gebeurde dit onder invloed van de humanist Desiderius Erasmus (Rotterdam, 1466- Basel, 1536).²⁷ Deze geleerde bevond zich rond 1520 in Antwerpen en een aantal jaren ervoor – in 1516 – waren enkele zeer invloedrijke publicaties van zijn hand verschenen, waaronder een kritische editie van de verzamelde werken van Hiëronymus. Zijn Hiëronymusuitgave *Opera omnia* werd ingeleid met een nieuw samengestelde biografie van Hiëronymus, gebaseerd op de geschriften van de kerkvader zelf. Erasmus maakte echter geen woorden vuil aan de wonderen, waaronder de veelvuldig afgebeelde legende van Hiëronymus en de leeuw en de veronderstelde kardinaalshoed. In zijn opvatting zijn deze uitweidingen 'pure nonsens'. Dit had uiteraard grote gevolgen voor de beeldende kunst. Vanaf dit moment ligt de nadruk in de voorstellingen op Hiëronymus' geleerdheid en is er geen plaats meer voor 'overtollige attributen'. Rond het midden van de zestiende eeuw onderging de heilige nog een make-over, en schilderde de calvinistische Adriaen Thomasz. Key (Breda, 1544- Antwerpen, 1589) hem met vieze vingernagels (afb. 1.6). Dit is, zoals Jonckheere meldt, zeer waarschijnlijk een verwijzing naar Erasmus' commentaar op Hiëronymus in zijn publicatie *Agadia*, waarin vermeld staat dat de geleerde spreekwoordelijk gesproken 'met gewassen handen en schone voeten' aan zijn Bijbelvertaling en -studie had moeten werken.²⁸ Uit Key hiermee, net als de hervormde schrijver Erasmus, zijn kritiek op de geschriften van Hiëronymus?

Onder invloed van het opkomende protestantisme was rond 1550 bovendien het aantal weergaven van heiligen aanmerkelijk afgenomen, terwijl er juist een toename was te zien van kunstwerken waarin het lijden van Jezus centraal stond.²⁹ Door zijn kruisdood nam Jezus immers de zonden van de mensheid weg. Ook voorstellingen van de geboorte of de aanbidding van de koningen legden meer de nadruk op de komst van de verlosser op aarde dan op Maria. Bijgevolg: de hoeveelheid van devotiepanelen met *Maria met kind* nam af. Gelovigen konden zich immers beter rechtstreeks tot God wenden en niet tot de bemiddelaars, waaronder heiligen en ook Maria werden gerekend.

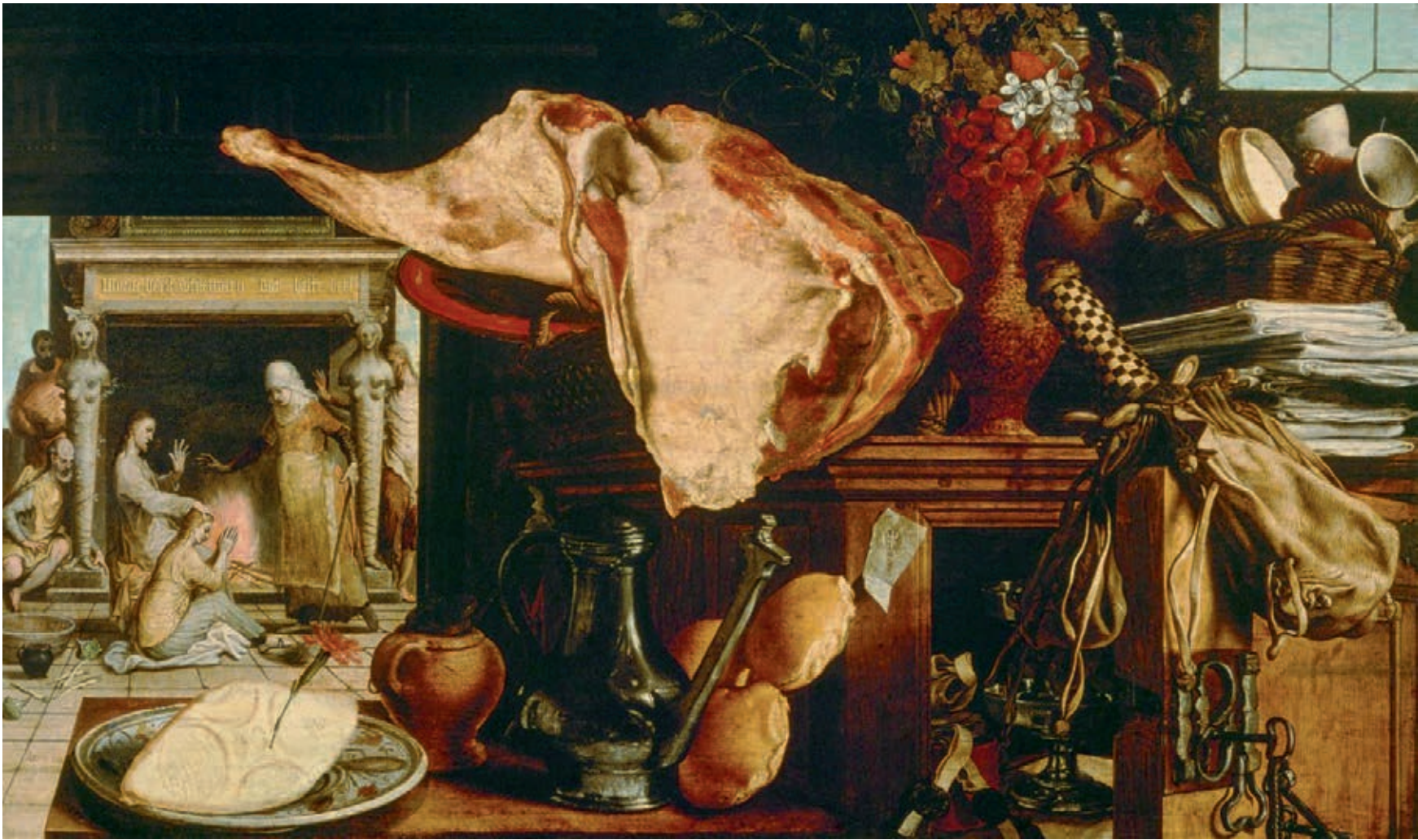


1.6 (Willem of) Adriaen Thomasz. Key *Heilige Hiëronymus als geleerde*, ca. 1550
Olieverf op paneel, 94,5 x 72,4 cm, Parijs, Musée du Louvre, RF 2008-46

1.7 **Volgende pagina**
Pieter Aertsen, *Jezus in het huis van Marta en Maria*, 1553
Olieverf op paneel, 126 x 200 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen







1.8 Pieter Aertsen, *Christus in het huis van Marta en Maria*, 1552
Olieverf op paneel, 61 x 101 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum

Onder invloed van de nieuwe groep kunstkopers, die ook kunst kochten voor in hun woonhuizen, ontstonden nieuwe genres waarin de christelijke boodschap minder nadrukkelijk aanwezig lijkt te zijn.³⁰ De religieuze scènes werden soms letterlijk naar de achtergrond gedrongen. In het eerste kwart van de zestiende eeuw is in de schilderijen van Joachim Patinir (Dinant, ca. 1475-1480- Antwerpen, 1524) en diens navolgers de heilige vaak zeer klein afgebeeld, en is deze ondergeschikt aan het panoramische landschap (cat. 6-9). Maar ook in de voorstellingen van *Jezus in het huis van Marta en Maria*, populair voor in keukens van woonhuizen en eetzaal in kloosters, komt de nadruk steeds meer te liggen op het profane, niet-religieuze onderdeel van de compositie, in dit geval het keukenstilleven (cat. 28).

Pieter Aertsen (Amsterdam, 1507/1508- aldaar, 1575) vervaardigde ten minste zeven versies van *Jezus in het huis van Marta en Maria*. In de schilderijen in Utrecht (cat. 28) en Brussel plaatste hij de Bijbelse scène nog op de voorgrond.³¹ Op het schilderij in Rotterdam wordt de voorgrond echter gedomineerd door een overdadig keukenstilleven,

bevinden de discipelen zich op het middenplan, en zien we de eigenlijke Bijbelse voorstelling vrij klein in de achtergrond weergegeven (afb. 1.7).³² In de versie in Wenen betreft de religieuze scène slechts een doorkijkje naar de achtergrond, die bovendien in meer monochrome kleuren is uitgevoerd (afb. 1.8).³³ Een groot stuk vlees en andere stillevenelementen schijnen hier de hoofdrol te vervullen. Maar schijn bedriegt, ook deze keukenstillevens hebben een didactische functie (zie cat. 28 en 39). Het betreft in deze schilderijen immers een tegenstelling tussen het materiële en het geestelijke leven ofwel een *vita activa* en een *vita contemplativa*.³⁴ Uiteindelijk ontwikkelen zich hieruit in de zeventiende eeuw marktscènes, keukenstillevens en genrestukken, zoals bordeelscènes en boerentaferelen zonder Bijbelse voorstelling.³⁵ Nog steeds geldt dit soort werken als waarschuwing voor een overdadig en zondig leven en de markt- en keukenstukken behoren tot een sterk tijdgebonden genre dat in eerste instantie lijkt te zijn ontstaan als kritiek op de rijkdom van de stad Antwerpen.³⁶

Kantelmoment

Vanaf 1477, toen Maria van Bourgondië in het huwelijk trad met Maximiliaan van Oostenrijk, behoorden de Nederlanden (grotendeels het huidige Nederland en België) formeel bij het huis van de Habsburgers. Maximiliaan werd in 1486 gekroond tot Roomse keizer en hij wist nog meer gewesten bij zijn Heilige Roomse Rijk te betrekken. Zijn kleinzoon Karel V (Gent, 1500- Cuacos de Yuste, 1558) volgde hem op.³⁷ Van 1506 tot 1555 was hij landsheer van de Nederlandse gewesten. Van 1516 tot 1556 ging hij door het leven onder de naam en titel koning Karel I van Spanje en van 1519 tot 1555 als keizer Karel V van het Heilige Roomse Rijk.

In de tweede helft van de zestiende eeuw raakte Europa in een crisis. Er waren economische problemen door onder meer misoogsten en het Engelse handelsembargo. Daarnaast ontstond er grote religieuze onrust. Aanhangers van nieuwe religieuze stromingen gingen zich verzetten tegen bepaalde katholieke gebruiken en wilden de Kerk hervormen, hetgeen leidde tot de Reformatie. Zij wilden terug naar een 'zuivere' christelijke godsdienst waarbij de Bijbel en Gods Woord centraal stonden. Martin Luther (Eisleben, 1483- aldaar, 1546) (afb. 1.9) en Johannes Calvijn (Noyon, 1509- Genève, 1564) waren de belangrijkste vertegenwoordigers van deze leer.³⁸



1.9 Lucas Cranach, *Portret van Martin Luther*, 1546
Olieverf op paneel, 63,3 x 48,5 cm, Utrecht,
Museum Catharijneconvent, RMCC s107



1.10 Dirck Van Delen, *Beeldenstorm in een kerk*, 1630
Olieverf op paneel, 50 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4

Karel V (cat. 1) en met name ook zijn opvolger, zijn zoon Filips II van Spanje (cat. 52), heerser van het grootste koloniale rijk in de zestiende eeuw, waren streng katholiek en streefden naar één rijk met een centraal gezag en één godsdienst: het rooms-katholicisme (zie ook cat. 70). De aanhangers van het protestantisme, 'kettters' in hun ogen, werden opgespoord en op gewelddadige wijze vervolgd, de inquisitie. De situatie was uiterst gespannen. Een aantal edelen wendde zich tot de landvoogdes Margaretha van Parma om haar te smeken een eind te maken aan de vervolgingen van de kettters. Zij werden tijdens hun bezoek aan de landvoogdes door haar raadsheer, Karel van Berlaymont, in het Frans als *des gueux* (bedelaars) betiteld. Vandaar dat zij zich later de 'geuzen' noemden. De situatie escaleerde en in 1566 barstte de door het calvinisme geïnspireerde Beeldenstorm los (afb. 1.10). De kerken en kloosters in de Nederlanden werden met grof geweld ontdaan van religieuze kunstwerken.³⁹



1.11 Kopie naar Willem Key, *Portret van Fernando Álvarez de Toledo, hertog van Alva*, 17e eeuw
Olieverf op paneel, 49 x 38 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum, SK-A-18

Als wraak stuurde Filips Fernando Álvarez de Toledo, beter bekend als de hertog van Alva (afb. 1.11), naar de Nederlanden om met geweld orde op zaken te stellen (zie ook cat. 70-71). Alva kreeg een leger van 10.000 man om de opstand mee te onderdrukken. Op 22 augustus 1567 arriveerde hij in Brussel. Hij verving Margaretha van Parma als landvoogd en samen met Filips vaardigde hij plakketten uit die de vervolging van de protestantse 'kettters' strenger en onmenselijker maakten. Dit veroorzaakte een eerste migratiegolf van duizenden tegenstanders van het Spaanse gezag, onder wie Willem van Oranje en zijn gezin (zie ook cat. 70), voornamelijk naar Duitsland en Engeland. Willem van Oranje, die stond voor de vrijheid van geloof en geweten voor iedereen, werd door Filips en de hertog van Alva gezien als de hoofdschuldige van de onrust.⁴⁰ Met als gevolg dat de prins van Oranje zich vanaf 1568 aansloot bij de geuzen in hun strijd tegen de Spanjaarden. Deze eerste fase van wat later de Tachtigjarige Oorlog (1568-1648) zou gaan heten, staat bekend als de Nederlandse Opstand (1572-1584). Stad na stad schaarde zich achter Willem van Oranje en hij gaf jarenlang de leiding aan de verdediging van Holland en Zeeland tegen het Spaanse leger. Alleen Amsterdam bleef trouw aan het Spaanse bewind, maar in 1578 – de Alteratie – werd de stad gedwongen vrede te sluiten met de rest van Nederland (zie ook cat. 53) en op 26 mei werd de stadsregering vervangen door protestanten en partijgangers van Willem van Oranje.

De Val van Antwerpen en de opkomst van Amsterdam

Aanvankelijk trokken de Nederlanden gezamenlijk op tegen de Spaanse overheerser, maar na 1576 groeiden de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden steeds verder uit elkaar, doordat de Reformatie in het Noorden dieper wortel schoot dan in het zuidelijke deel. In 1578 stelde Filips II Alexander Farnese (Rome, 1545- Atrecht, 1592), de hertog van Parma, aan als nieuwe landvoogd van de Nederlanden. In 1582 wist hij Doornik te heroveren voor het Spaanse Rijk, in 1584 Ieper, Brugge en Gent en in 1585 Brussel, Mechelen en Antwerpen.

De zogenaamde Val van Antwerpen op 17 augustus 1585 leidde tot de definitieve scheiding van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. De regio ten Noorden van Antwerpen werd het terrein van de protestantse opstandelingen. Antwerpen zelf en alles ten zuiden van de Scheldestad bleef katholiek en Spaans. De Spanjaarden raakten wel de Schelde als belangrijke handelsroute kwijt aan de noordelijke opstandelingen, hetgeen het einde betekende voor Antwerpen als het economische hart van de Nederlanden.



1.12 Claes Jansz. Visscher, *Gezicht op Amsterdam*, 1611
 Ets en gravure met teksten in boekdruk, 62,8 x 171,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-AO-20-22

Vanaf dat moment vertrok iedereen die er enigszins toe deed naar het Noorden. De protestantse inwoners van Antwerpen kregen van Farnese vier jaar de tijd 'om hen daerentusschen te beraden ende resolveren of sy sullen willen leven ende exercitie vande oude Catholijcke, Apostolijcke, Roomsche Religie', ofwel ze dienden te vertrekken of zich te laten bekeren tot het katholicisme.⁴¹ Binnen vier jaar zou de bevolking van Antwerpen van 82.000 inwoners in 1585 halveren tot 42.000 in 1589.⁴² Van de 221 schilders ingeschreven bij het Sint-Lucascildevetrotrok 27%, waarvan het overgrote deel naar Amsterdam. De meeste schilders bleven echter in Antwerpen.⁴³ Een deel gaf de voorkeur aan het zich bekeren tot het katholicisme boven het migreren. Het was immers niet gemakkelijk om alles achter te laten. Door

de crisis was het onmogelijk geworden om je huis voor een gunstig prijs te verkopen en bovendien waren de meesten niet bekend met de kunstmarkten in andere steden. Hoewel een stad als Middelburg in Zeeland, door de nauwe handelsbetrekkingen met Antwerpen, een meer voor de hand liggende keuze was, is het opmerkelijk dat de meeste vertrekkende schilders kozen voor Amsterdam. Deze stad was immers in deze periode nog vrij onbeduidend en hierdoor niet de meest voor de hand liggende keuze. Amsterdam had echter, door zijn gunstige geografische ligging, een grote aantrekkingskracht op gevluchte kooplieden, die behoorden tot de rijke burgerij en welvarende middenklasse. Vanaf de Val van Antwerpen in 1585 groeide Amsterdam in zeer korte tijd enorm snel: in vijftien jaar tijd verdubbelde de



Verhaal van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel
 vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.

De vindingen van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, zijn de volgende:

1. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
2. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
3. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.

De vindingen van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, zijn de volgende:

1. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
2. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
3. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.



De vindingen van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, zijn de volgende:

1. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
2. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
3. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.

De vindingen van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, zijn de volgende:

1. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
2. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.
3. De vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd, is de vinding van de muntplaatse vindingen, die tot een ontzagweel vordering in het muntwese van ons vaderland hebben toegevoerd.



bevolking tot 60.000 inwoners.⁴⁴ Ruim een halve eeuw later, in 1660, telde Amsterdam al meer dan 220.000 ingezetenen. Daarnaast werd Amsterdam de derde grote stad van Europa, na Londen en Parijs. Bijna driekwart van de inwoners van de stad aan de Amstel bestond uit migranten.

In de periode van 1580 tot 1585 waren er slechts twintig schilders werkzaam in Amsterdam, ten opzichte van de 221 in Antwerpen.⁴⁵ Er werd in de stad aan de Amstel enkel nog gewerkt in opdracht en de schilders vervaardigden voornamelijk historiestukken en portretten. Er was nog geen kunstmarkt, zoals in Antwerpen, en nieuwe genres als stillevens, landschappen en genrestukken hadden in Amsterdam nog niet hun intrede gemaakt. Maar met de komst van de migranten uit Vlaanderen en Brabant groeide

ook de vraag naar kunst en dan met name naar betaalbare schilderijen die kant-en-klaar werden aangeboden. Hier konden de uit Antwerpen gevluchte schilders uiteraard als geen ander aan voldoen. Daarnaast bood Amsterdam schilders van elders een voordeel ten opzichte van andere Hollandse steden als Delft, Utrecht en Haarlem. In Amsterdam was het Sint-Lucasgilde pas recent, in 1579, opgericht, waardoor de regels nog minder strikt waren. Hoewel ook hier schilders moesten worden ingeschreven als inwoner van de stad en lidmaatschapsgeld moesten betalen, tonen archiefdocumenten aan dat ook zonder hieraan te voldoen zaken konden worden gedaan.

1.13 Pieter Isaacsz. (naar ontwerp van Karel Van Mander?),
Klep van een klavecimbel met *Allegorische voorstelling van
de stad Amsterdam als centrum van de wereldhandel*, 1606
Olieverf op paneel, 79,4 x 165 cm, Amsterdam,
Amsterdam Museum



Amsterdam als metropolis

Amsterdam nam in de zeventiende eeuw de positie van economisch, politiek en artistiek centrum van Noordwest-Europa over van Antwerpen (afb. 1.12).⁴⁶ De stad ontwikkelde zich als handelsmetropool en stond spoedig bekend als het Antwerpen van het Noorden (afb. 1.13). De stad importeerde goederen als hout en graan, afkomstig uit Oostzeelanden, waar tevens ijzererts, pelzen en kabeljauw werden ingekocht. Het zout, waarmee de kabeljauw werd ingemaakt, kwam uit Portugal. Amsterdam werd hierdoor een stapelmarkt waar noordelijke en zuidelijke producten werden opgeslagen, bewerkt, verkocht en verspreid over Europa. Om deze handel heen groeiden bedrijfstakken als de cartografie, drukkerijen en het bank- en verzekeringswezen.⁴⁷ Het IJ was nog een zeearm, met daarin een haven die in verbinding stond met het Damrak (cat. 90). De zeeschepen konden hierdoor de stad binnenvaren tot aan de huidige Dam, het centrale middelpunt van de stad.

In navolging van de Spanjaarden en Portugezen in de vijftiende en zestiende eeuw stuurden speculatieve handelsondernemingen Amsterdamse ontdekkingsreizigers naar alle hoeken van de wereld. In 1602 werd de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC, zie cat. 83) opgericht. Deze handelsvereniging zorgde voor volledig uitgeruste schepen, handelsgoederen en geld om kostbare specerijen te kopen. Naar dit succesmodel ontstond in 1621 de West-Indische Compagnie (WIC), die zich richtte op Amerika en West-Afrika. De handelsvloot van de Republiek, waarin Amsterdam het grootste aandeel had, was in die tijd groter dan die van Engeland, Schotland en Frankrijk samen.

Amsterdam floreerde, de kunstmarkt bloeide en de vraag naar kunst nam explosief toe. Na de oplevering van de enorme herenhuizen aan de sinds 1613 aangelegde grachtengordel, hét stedenbouwkundige project waarbinnen de bloei van Amsterdam in zijn volle omvang zichtbaar werd, steeg de vraag naar met name historiestukken, portretten, landschappen, zeegezichten, stadsgezichten, genrevoorstellingen en stillevenen.⁴⁸ Onder de elite in Amsterdam, waarvan het overgrote deel bestond uit migranten, was sprake van rivaliteit, waarbij men zich in pracht en praal begon te meten en waarbij de portretkunst het middel bij uitstek was.⁴⁹ De dichter, toneelschrijver en



rederijker Brederode (Amsterdam, 1585- aldaar, 1618) stak in *De Spaanschen Brabander* in 1617 al de draak met de luxe levenswijze van de zuiderlingen en predikanten benadrukten: ‘De Brabanders en Vlaemingen, die hun vaderland om ’t stuk van religie verlieten, brachten pracht en kostelheit van klederen in de steden die hen herbergen, verleidende d’ingeborenen tot misbruik derselve ijdelheit.’⁵⁰ De migranten drukten met hun luxe levensstijl een stempel op de oorspronkelijke Amsterdamse elite, want ook deze begon steeds meer luxegoederen aan te schaffen. Door de enorme vraag naar kunst ontstond er een concurrentiestrijd tussen de Hollandse schilders en gingen zij zich steeds vaker specialiseren, waarbij de verschillende genres keer op keer werden vernieuwd.

De Hollandse schilders werden enerzijds geïnspireerd door de Antwerpse en anderzijds door de Italiaanse kunst. Het was inmiddels eerder regel dan uitzondering dat een schilder zijn opleiding afsloot met een periode in Italië. Het *chiaroscuro* of *clair-obscur*, de toepassing van licht-donker-effecten waardoor diepte en volume wordt gesuggereerd, van onder meer Caravaggio (Milaan, 1571- Porto Ercole, 1610) was van grote invloed, ook op de van oorsprong uit Leiden afkomstige Rembrandt (Leiden, 1606- Amsterdam, 1669), die – hoewel hij een van de weinige schilders was die niet naar het buitenland reisde – zijn opleiding afrondde in Amsterdam. Ondanks de invloeden van de Italiaanse barok en het caravaggisme vertoont de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst onder invloed van het calvinisme ook een ingetogen realisme met veelal ingetogen kleuren. Heel anders dan wat we op hetzelfde moment zien in het katholieke Antwerpen. Zoals Briels het al in 1987 verwoordde, zien we dat er vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw sprake was van ‘een echte, nationale schilderkunst (...); de tijd van Rembrandt, Vermeer en Frans Hals, de drie artistieke grootmeesters, die diep menselijke kunstwerken schiepen, die zo oer-Hollands waren omdat ze zo realistisch waren.’⁵¹

Contrareformatie

Tijdens de beeldenstormen waren de kerkelijke gebouwen ‘gezuiverd’ van heiligenbeelden, altaarstukken en andere vormen van heiligenverering. Toen de Zuidelijke Nederlanden na 1585 weer onder Spaans bewind vielen en het rooms-katholieke geloof als enige godsdienst was toegestaan, ontstond hierdoor in Antwerpen volop werkgelegenheid voor kunstenaars.⁵² Het katholicisme werd in ere hersteld en de kunstenaars moesten aan de slag om de verwoestingen te vervangen door nieuwe kunstwerken. Het Vaticaan koos voor de barok als nieuwe kunststijl voor kerkelijke instellingen. Gelovigen moesten worden geïmponeerd. Burgers moesten zich nietig voelen bij het binnentreden van de kerk. Dit creëerde een enorme vraag naar monumentale kunstwerken en Peter Paul Rubens (Siegen, 1577- Antwerpen, 1640), Antoon Van Dyck (Antwerpen, 1599- Blackfriars, 1641) en Jacob Jordaens (Antwerpen, 1593- aldaar, 1678) vierden hun hoogtijdagen.

Maar tot die tijd was de scheiding tussen de Hollandse en Vlaamse schilders niet zo groot en is het zelfs de vraag of we werkelijk kunnen spreken van een scheiding tussen de schilderkunst uit het Noorden en het Zuiden.⁵³ Karel Van Mander sprak in 1604 van Nederlandse schilders en maakte geen onderscheid tussen de kunstenaars uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. En zoals ook verder in deze catalogus zal blijken, bestond er een nauwe verbinding tussen Holland en Vlaanderen, reisden schilders regelmatig heen en weer en werden ze wederzijds en door dezelfde inspiratiebronnen beïnvloed. Maar, om nogmaals Briels aan te halen, is het opmerkelijk ‘hoezeer de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden in het begin van de zeventiende eeuw aan de Vlaamse tradities schatplichtig was geweest; kenmerken, die altijd als karakteristiek voor de Hollandse school waren beschouwd, soms de rechtstreekse voortzetting [bleken] te zijn van specifieke aspecten van de Antwerpse school.’⁵⁴ Kortom: zonder Antwerpen in de zestiende eeuw had de bloeiperiode van de zeventiende-eeuwse schilderkunst in Nederland niet kunnen bestaan.

- 1 Van Mander 1604, fol. 219r: 'De vermaerde heerlijcke stad Antwerpen, door de Coopmanschap in voorspoet wesende, heeft over al tot haer gewenct d'uytnemenste onser Consten, die veel hun tot haer oock begeven hebben, om dat de Const geern is by den rijckdom.'
- 2 Ryckaert 1991, p. 39; Assaert in Van der Stock 1993, p. 33; Van Cauteren/ Huts 2016, p. 26.
- 3 Ryckaert in Vermeersch 1992, p. 33; Assaert in Van der Stock 1992, p. 33.
- 4 Tijdens de Vlaamse Opstand wilden steden in het graafschap Vlaanderen en het zuiden van het hertogdom Brabant het regentschap van aartshertog Maximiliaan van Oostenrijk niet erkennen. Hij werd afgezet en de steden stelden zelf een regentschapsraad samen om in diens naam te regeren. De opstand werd militair neergeslagen en de macht van de steden werd ingedamd, behalve van de stad Antwerpen, die trouw was gebleven aan Maximiliaan. Zie hiertoe: Buylaert/ Van Camp/ Verwerft 2011.
- 5 Van Uytven 1980, p. 420.
- 6 Over Maximiliaans positie ten opzichte van de Brugse handel: Van Uytven 1980, p. 420-435; Van Houtte 1979, p. 150; Martens 1992, p. 32.
- 7 Van Uytven 1980, p. 435; Van Houtte 1979, p. 150.
- 8 Jonckheere/ Suykerbuyk 2012, p. 8.
- 9 Voor het Antwerps maniërisme, zie: Friedländer 1915; Friedländer 1933 (Engelse editie: Friedländer 1974); Antwerpen/ Maastricht 2005; Antwerpen 2004/2005.
- 10 Over Metsys: Silver 1984; Van Cleve: Hand 2004 en Leeflang 2015; Coecke: Cleland 2014.
- 11 Jonckheere/ Suykerbuyk 2012, p. 9.
- 12 Over Maarten De Vos: Zweite 1980; Van der Velde 2018; Yotova 2019; Frans Floris: Wouk 2018; Willem Key: Jonckheere 2011. Algemeen over de periode 1566 tot 1585, waarin deze schilders actief waren: Jonckheere 2012.
- 13 Van Cauteren/ Huts 2016, p. 27-30.
- 14 Van Cauteren/ Huts 2016, p. 37, 43.
- 15 Over de jaarmarkten: Braudel 1990, III, p. 92; Blockmans in Vermeersch 1992, p. 41. Specifiek over de situatie in Antwerpen: Voet in Van der Stock 1993, p. 15; Braudel 1989, II, p. 77; Blockmans in Vermeersch 1992, p. 53.
- 16 Over de kunstmarkt in de zestiende eeuw in Antwerpen, zie: Vermeulen 2003; Ewing 1990.
- 17 Ewing 1990, p. 558-562.
- 18 Antwerpen 1993. Maar zie ook: Pauwels 1991.
- 19 Over Dürer, meest recent: Aken 2021; Guicciardini 1567.
- 20 Leeflang 2015, p. 30-32.
- 21 Leeflang 2006; Leeflang 2004/2005.
- 22 Leeflang 2015, p. 70-84.
- 23 Van der Linden 2015, p. 26-27; Van Cauteren/ Huts 2016, p. 104.
- 24 Van Cauteren/ Huts 2016, p. 104.
- 25 Meer over schilderen met kunstkamers: S. Twerdy, *Cabinet-en-abyme- Virtue, Knowledge, and Allegory in 17th-century Antwerp Kunstammer Paintings* (McGill University, Montreal, 2013): geraadpleegd op 20 augustus 2022: www.academia.edu/5715497/Cabinet_en_abyme_Virtue_Knowledge_and_Allegory_in_17th_century_Antwerp_Kunstammer_Paintings_2013
- 26 Leeflang 2015b.
- 27 Albrecht Dürer schilderde Hiëronymus als geleerde tijdens zijn verblijf in Antwerpen in 1520 (nu in Lissabon, Museu di Arte Antiga). Het afgebeelde schilderij (afb. 1.5) van Joos Van Cleve is een vrije kopie naar Dürers voorbeeld. Dürer gaf tijdens zijn verblijf in de Nederlanden aan twaalf kunstenaars en klanten een prent met deze heilige cadeau. De voorstelling kende dan ook een grote populariteit en navolging in Antwerpen. Dürer/ Fry 1995, p. 45-46, 49, 51-52, 55, 63-64, 70. Zie ook Leeflang 2015, p. 18.
- 28 Jonckheere/ Suykerbuyk 2012, p. 15-16.
- 29 Kloek 2010, p. 47.
- 30 Voor het ontstaan van genrestukken in de Nederlanden, zie: Van der Coelen/ Lammertse 2015.
- 31 Pieter Aertsen, *Jezus in het huis van Marta en Maria*, 1552. Olieverf op paneel, 140 x 196,5 cm, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (zie afb. Kloek 2010, p. 26).
- 32 Voor een lijst van werken van Aertsen en zijn leerling en opvolger Joachim Beuckelaer met het thema *Jezus in het huis van Maria en Marta*, zie: Buijs 1990, p. 114, noot 1. Samen zijn Aertsen en Beuckelaer verantwoordelijk voor meer dan vijftien versies van het thema (Kloek 2010, p. 25).
- 33 Pieter Aertsen, *Jezus in het huis van Marta en Maria*, gedateerd 25 juli 1552. Olieverf op paneel, 56 x 99 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum (zie afb. Kloek 2010, p. 26).
- 34 Valkeneers 2018, p. 42; Buijs 1990, p. 102-103.
- 35 Zie hiertoe: Van der Coelen/ Lammertse 2015.
- 36 Buijs 1990, p. 98.
- 37 Blockmans 2001.
- 38 Over de Reformatie, zie onder meer: Heal/ Koerner 2018; Leeuwenberg/ Slechte/ Van Staalduine 2017. Over Luther: Utrecht 2017. Over Calvijn: McGrath 2000; Den Boer 2009.
- 39 Van Bruaene 2016 en ook Filedt Kok/ Halsema-Kubes/ Kloek 1986.
- 40 Over Willem van Oranje meest recent: Van Sipriaan 2021.
- 41 Geciteerd in Van der Linden 2015, p. 23 (noot 15).
- 42 Van Roey 1963, p. 259-262.
- 43 Van der Linden 2015, p. 23.
- 44 Briels 1985, p. 116-125.
- 45 Van der Linden, 2015, p. 33-34.
- 46 Over de geschiedenis van Amsterdam, zie onder meer: Carasso-Kok 2004; Mak 2005.
- 47 Voor de cartografie in de zeventiende eeuw te Amsterdam, zie: Taatgen 2019.
- 48 Middelkoop 2002, p. 11.
- 49 Dudok Van Heel 2002, p. 47.
- 50 Brandt 1671-1704, p. 406-407, 708-709, geciteerd in Dudok Van Heel 2002, p. 47.
- 51 Briels 1987, p. 12.
- 52 Van Cauteren/ Huts 2016, p. 266.
- 53 Van der Linden 2015, p. 40.
- 54 Briels 1987, p. 12.

Colofon

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Ode aan Antwerpen, het geheim van de Hollandse meesters* van 14 mei tot en met 17 september 2023 in Museum Catharijneconvent, Utrecht.

TENTOONSTELLING

Projectpartner

The Phoebus Foundation, Antwerpen

Bruikleengevers

The Phoebus Foundation, Antwerpen
Snijders&Rockoxhuis, Antwerpen
Rijksmuseum, Amsterdam
Amsterdam Museum, Amsterdam
Stichting Collectie P. en N. De Boer, Amsterdam
Mauritshuis, Den Haag
Dordrecht Museum, Dordrecht
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Particuliere verzamelaars

Tentoonstellingsconservator

Micha Leeftang

Projectleider

Marieke Meijers

Marketing

Aukje Lettinga

Educatie

Marije De Nood

Registrator

Dieuwke Beckers

Vormgeving

Lies Willers, Amsterdam

Mediapartners

Vrije Academie Amsterdam

De tentoonstelling en publicatie kwamen tot stand mede dankzij de genereuze steun van

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
Vriendenloterij
Bert Twaalfhoven Stichting
Van Baaren Stichting
Prins Bernhard Cultuurfonds
K.F. Hein Fonds
Stichting Zabawas
Fonds en de Vrienden van Museum Catharijneconvent
Vlaamse Overheid

CATALOGUS

Tekst

Pim Arts, Paul Huvenne, Koenraad Jonckheere, Leen Kelchtermans, Tanja Kootte, Micha Leeftang, Aagje Lybeer, Norbert Middelkoop, Alexander Thijs, Katrijn Van Bragt, Katharina Van Cauteren, Hildegard Van de Velde, Sven Van Dorst, Lien Vandenberghe, Margreet Wolters

Projectleider Museum Catharijneconvent

Frank Van der Velden

Wetenschappelijke adviescommissie

Filippe De Potter, Marten Jan Bok
Koenraad Jonckheere, Tanja Kootte
Henk Looijesteijn, Matthias Van Rossem

Redactie Museum Catharijneconvent

Micha Leeftang, Ans Leever

Beeldredactie Museum Catharijneconvent

Willem Drieberg

Eindredactie

Jan Vangansbeke

Projectcoördinatie Hannibal Books

Sofie Meert

Vormgeving

Tim Bisschop

Uitgever

Gautier Platteau

Druk en inbinding

die Keure, Brugge

ISBN 978 94 6466 612 0

D/2023/11922/03

NUR 642/654



© Hannibal Books, 2023

www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden veeleerwoordigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Dankwoord

Een boek als dit kan alleen worden gemaakt met hulp van velen. Wij danken hartelijk:

Marina Aarts
Pim Arts
Valentijn As
Maartje Beekman
Christopher Brown
Quentin Buvelot
Claudine Chavannes
Ruben De Heer
Maartje De Jong
Filippe De Potter
Henri Defoer
Filip D'have
Akkerym Doevendans
Moos Engelbertink
Laura Geudens
Jos Hanou
Gep Hoogeveen
Paul Huvenne
Markéta Ježková
Koenraad Jonckheere
Kees Keijer
Leen Kelchtermans
Rik Klein Gotink
Pieter Jan Kleiweg De Zwaan
Wouter Kloek
Lia Konings
Tanja Kootte
Justin Kroesen
Maranthe Lamers
Friso Lammertse
Ans Leever
Aagje Lybeer
Albert Marti Palau

Wouter Maas
Sofie Meert
Norbert Middelkoop
Bernd Pierburg
Nick Schellinger
Merith Smals
Jelle Smit-Kartiko
Jan Snoek
Ruben Suykerbuyk
Marco Sweering
Alice Taatgen
Alexander Thijs
Theo Tienhooven
Rob Tigelaar
Matthias Ubl
Štěpán Vácha
Katrijn Van Bragt
Katharina Van Cauteren
Hildegard Van de Velde
Caroline Van der Elst
Rianneke Van der Houwen
Tom Van der Meulen
Sven Van Dorst
Irene Van Driel
Jip Van Reijen
Dennis Van Rijen
Lien Vandenberghe
Evelyne Verheggen
Alberto Velasco
Thijs Visser
Arthur Wheelock
Lies Willers
Margreet Wolters

Omslag

Sebastiaan Vrancx
Het kranenhoofd en de werfpoort aan de Schelde in Antwerpen, 1616-1618
Olieverf op doek, 101,5 x 138,5 cm
Antwerpen, The Phoebus Foundation

Keerzijde

Jan Anthonisz. Van Ravesteyn
Memorietafel van Adriaen Van Maeusybroeck en Anna Elant (detail), 1618
Olieverf op paneel, 128 x 144,5 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, StCC s30
(verworven met steun van de Vereniging Vrienden van het Catharijneconvent en Vereniging Rembrandt)