

Bloei en ondergang van de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst (1620-1670)

Artistiek isolement – integratie – creativiteit. Een sociologische beschouwing

F. van Heek *

Summary

Study of bloom and decline of dutch 17th century landscape painting leads to the following provisional hypothesis:

If in the social structure, in which a group of artists lives, occurs an abrupt institutional discontinuity, during a period of isolation from the culture pattern of the higher strata, than the above mentioned group may be stimulated to a surprising creativity. A firm integration of the group in its own social stratum will be conducive to this phenomenon.

In such circumstances these artists may on the basis of their personal world of experience create original work, detached from the cliché's from the past and from the cultural pattern of the higher strata, which is not their own.

Kunsthistorische en kunstsociologische benadering

De maatschappelijke achtergrond van de schilderkunst van onze Gouden Eeuw heeft meer de belangstelling getrokken van kunsthistorici dan van beoefenaren der kunstsociologie, zeker in ons land.¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat zelden getracht is deze maatschappelijke achtergrond met behulp van sociologische begrippen te benaderen. In onderstaande bijdrage wordt hiertoe een poging gedaan. Uiteraard met het nadrukkelijke voorbehoud dat hier voor generalisering gewaakt dient te worden; iedere historische situatie vereist haar

* De schrijver van dit artikel was van 1948 tot 1972 verbonden als hoogleraar sociologie aan de Rijksuniversiteit te Leiden. Zijn wetenschappelijk werk heeft met name betrekking op stratificatie- en mobiliteitsproblemen, het verband tussen godsdienst en geboorteniveau, de invloed van het sociaal milieu op schoolgeschiktheid, de verzorgingsstaat en – in latere jaren – euthanasie als sociologisch probleem.

eigen onderzoek. Een sociologisch opmerkelijke historische situatie kan echter aanleiding geven tot een hypothese, die in andere tijdspannen opnieuw getoetst kan worden. Bovendien: bloei en ondergang van een historisch gebonden kunststijl vormen als zodanig reeds een sociologisch zeer relevant probleem.

Probleemstelling

1. In welk opzicht waren de thans zo zeer gewaardeerde 17e eeuwse Hollandse landschapsschilders gelijk Jacob en Salomon van Ruysdael, Van Goyen, Hobbema, v. d. Neer, Koninck en Cuyp origineel², brachten zij iets wat er van tevoren niet was en later werd nagevolgd? Zo ja, hoe was dit mogelijk?
2. Waarom heeft deze kunststijl gelijk hierboven omschreven zich maar zo kort gehandhaafd – van ca. 1620 tot 1670 –, wat trouwens voor het overgrote deel der typisch Hollandse schilderkunst van die tijd geldt?
3. Waarom is deze schilderkunst daarna 100 tot 200 jaar³ lang verwaarloosd geweest en ten dele zelfs vergeten, vooral in eigen land?

Waarom in het bijzonder de zeventiende eeuwse *landschapsschilderkunst*?

Wil men het ontstaan der creativiteit van de Hollandse zeventiende eeuwse schilders als groep nader onderzoeken, dan komen vooral bovengenoemde landschapsschilders hiervoor in aanmerking en wel om drie redenen:

1. zij vormen een duidelijk af te bakenen mentaliteitsgroep⁴ met een – bij alle individuele afwijkingen – gezamenlijke stijl en met een duidelijke groepsvoorkeur voor een bepaald object, in casu het landschap.
2. Hun groepsstijl draagt duidelijke kenmerken van creativiteit, in die zin dat deze *a.* grotendeels oorspronkelijk was⁵; *b.* elders in die tijdspanne niet beoefend werd en *c.* in latere eeuwen herhaaldelijk is nagevolgd, gelijk door de East Anglian School in Engeland in de achttiende eeuw⁶ en de Franse Barbizon School in de negentiende eeuw.⁷ Het is in dit verband typerend dat het Engelse woord 'landscape' aan het Nederlands is ontleend.⁸

Op de originaliteit van deze stijl is door kunsthistorici herhaaldelijk gewezen. De Hollandse zeventiende-eeuwse landschapsschilders zijn de eersten geweest, die het landschap met volledige ruimtewerking van horizon en hemel hebben afgebeeld (o.a. door de horizon zeer laag te schilderen) en de nuancering van de atmosfeer in de vorm van wolken, nevels en diffuus licht in al haar verfij-

ning hebben weergegeven. Verder hebben zij consequenter nog dan de aan hen vooraf gaande Vlaamse schilders niet het landschap aan de mens, maar de mens aan het landschap ondergeschikt gemaakt. Dit in tegenstelling tot hun tijdgenoten (de aanhangers van de hoofse barokstijl en het strakke classicisme) en hun voorgangers de manieristen.⁹

Nooit, zegt de kunsthistoricus Martin, heeft de landschapsschilderkunst een grotere plaats in de wereld der schoonheid ingenomen dan juist in de Noorderlijke Nederlanden in die tijd.¹⁰

Een voor de hand liggende verklaring in navolging van Taine, met verwijzing naar Hollands specifiek klimaat en gering bodemreliëf¹¹, kan weinig tot het onderzoek van deze artistieke creativiteit bijdragen. Immers, reeds eeuwen vroeger is er in Holland geschilderd, maar noch onze middeleeuwse kunstenaars, noch de manieristen hebben oog gehad voor de bijzondere atmosfeer en de weidsheid van blik in deze lage landen. De vraag rijst: waarom in de zeventiende eeuw voor het eerst en daarna 200 jaar lang – tot de komst van het negentiende-eeuwse impressionisme – niet meer?

3. Verder komt de landschapsschilderkunst in dit verband het meest voor beschouwing in aanmerking, omdat – gelijk wij nog zullen bespreken – bij haar de maatschappelijke kenmerken die tot de bloei van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst hebben bijgedragen, in de zuiverste vorm aanwezig zijn.

Uitgangshypothese geplaatst in historisch kader

De Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst – en met name de landschapsschilderkunst – heeft zich als een spontane creatieve kunstvorm kunnen ontwikkelen dank zij haar cultureel isolement tegenover de internationale – en door de hoogste sociale lagen bij uitstek geapprecieerde – kunststijlen van die tijd, namelijk barok en classicisme. Dat de door de Hollandse regenten verwaarloosde landschapsschilderkunst maatschappelijk beschouwd heeft kunnen bestaan, is te danken aan de verkoop aan middenstandsgroepen, de kleine burgerij, die bij de in Holland bestaande relatief grote spreiding van inkomens het zich financieel konden veroorloven deze ook voor die tijd laag geprijsde schilderijen te kopen.

De Hollandse landschapsschilderkunst is ten onder gegaan toen genoemd artistiek isolement verbroken werd tengevolge van wijzigingen in de sociale structuur en cultuur van de Hollandse samenleving na 1670.¹²

Het algemeen sociologisch aspect

Bovenstaande sociaal-historische hypothese zou in algemeen sociologisch kader als volgt kunnen worden uitgewerkt.

Indien in snel tempo belangrijke institutionele factoren wegvallen die een kunstenaarsgroep beïnvloeden en indien deze groep in haar eigen sociale laag cultureel en structureel goed is geïntegreerd – daarentegen artistiek sterk is geïsoleerd ten opzichte van de smaak der hogere sociale lagen – dan wordt in een dergelijke kunstenaarsgroep in bepaalde historische situaties een grote creativiteit bevorderd.

Een voorbeeld van een dergelijke situatie valt in de zeventiende eeuw bij de Hollandse landschapsschilders waar te nemen.

Artistiek isolement en spontane creativiteit: historische gegevens

A. Cultureel

1. *Isolement ten opzichte van de heersende barokstijl*

Haley merkt ten aanzien van de Nederlandse zeventiende-eeuwse samenleving op: 'The Netherlands was a great cultural crossroads, a market for the buying and selling of ideas and books as well as corn, spices, sugar and fish'.¹³

Het merkwaardige is nu dat in één enkel cultuursegment, tengevolge van een bijzondere historische constellatie, deze hoge communicatie-intensiteit met de buitenwereld grotendeels niet aanwezig was, namelijk de Hollandse schilderkunst – met name de landschapsschilderkunst – in haar bloeiperiode van 1620 tot 1670. Dit isolement vraagt een nadere verklaring. Een vergelijking van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden kan hierbij verhelderend zijn.

Het twaalfjarig bestand bevestigde defacto de scheiding tussen noord en zuid: het noorden voortaan de enige burgerlijke republiek in de Westeuropese samenleving, het zuiden blijvend onder het aristocratisch bewind van de door de Spaanse koning aangestelde en gesteunde aartshertogen. In het zuiden was na het bedwingen van de opstand aldaar niet de stedelijke burgerij het toonaangevend element, maar de aristocratische of aristocratisch wordende bovenlaag, die wat haar smaak betrof zich richtte naar het hof.¹⁴ Dit weerspiegelde zich in de barok-schilderkunst, die onder leiding van Rubens en Van Dijck zich door gratie, majestueuze waardigheid en het grote gebaar kenmerkte. Eigenschappen die de schilderkunst der Noorderlijke Nederlanden vreemd waren, waar het stadhoudelijk hof weinig culturele invloed had,¹⁵ terwijl de adel niet talrijk en bovendien betrekkelijk arm en politiek onbetekenend was. Geen wonder

dat indien in Holland deze hoofse barokstijl bij uitzondering werd toegepast, gelijk bijvoorbeeld bij de opkluisering van het Huis ten Bosch (waarbij Frederik Hendriks daden verheerlijkt moesten worden), de belangrijkste opdrachten aan de Vlaamse schilder Jordaens werden gegeven en aan enkele thans onbekende Hollandse kunstenaars, die Rubens' stijl op gebrekkige wijze nabootsten.

Ook godsdienstige tegenstellingen waren in dit verband van belang. In het noorden verbood de gereformeerde kerk krachtens haar geloof de schilderkunst in dienst te stellen van de kerkversiering. (Wat betreft de wandversiering in woonhuizen werd echter door de gereformeerde kerk geen standpunt ingenomen, hetgeen voor de schilderkunst hier te lande belangrijke gevolgen heeft gehad.) Voor de talrijke rooms-katholieken was bij de uitoefening van hun godsdienst elk uiterlijk vertoon verboden en in de katholieke schuilkerken was voor kerkelijke schilderkunst weinig plaats.

In het zuiden daarentegen werd de schilderkunst als propagandamiddel volledig ingeschakeld in de nieuwe enorme krachtsinspanning van de contra-reformatie en juist de barokkunst was in haar hartstochtelijke bewogenheid hiervoor zeer geschikt.

Een andere hinderpaal voor de ontwikkeling van de barokstijl in het noorden was de geringe Hollandse belangstelling voor het leger. Immers, de barokstijl leende zich er zeer goed toe op indringende wijze de herinnering aan heldendaden van vorsten en krijgsoversten levendig te houden: een duidelijk voorbeeld hiervan blijft Velazquez' 'Las Lanzas' (de overgave van Breda aan het Spaanse leger), dat ook nu nog één van de pronkstukken is van het Madridse Prado Museum. In de Hollandse landschapsschilderkunst, waar volgens Rosenberg en Slive soms stoere koeien de plaats van edele helden innamen¹⁶, was voor een dergelijke heroïsche stijl geen plaats.

De bevolking van Holland en Zeeland toonde weinig belangstelling voor het krijgsbedrijf te lande, dat zich na het bestand overwegend ten zuiden van de grote rivieren afspeelde. De legers van Maurits en Frederik Hendrik waren reeds vóór het bestand en nog meer daarna grotendeels samengesteld uit buitenlandse huurlingen, vaak aangevoerd door adellijke officieren uit de arme landprovincies of door buitenlanders.

De daden van de Hollandse oorlogsvloot, die de handel diende en met inheemse schepelingen bemand was, werden door de beste Hollandse zeeschilders van die tijd herhaaldelijk vereeuwigd; de overwinningen van het leger inspireerden slechts meesters van het tweede en derde plan en dan nog zelden.¹⁷ Het is niet zonder reden dat het ruitersportret in de Hollandse zeventiende eeuwse kunst weinig voorkomt, behalve als stoffering van het landschap (Cuyp).¹⁸

2. *Isolement ten opzichte van het classicisme*

Het classicisme was naast de barok de overheersende schilderstijl in Europa gedurende de zeventiende eeuw. Ook voor de landschapsschilderkunst, gelijk bijv. vertegenwoordigd door Claude Lorrain en Nicolas Poussin in Frankrijk. Deze classicisten schilderden wel landschappen, maar gezien als decor van gebeurtenissen ontleend aan de Grieks-Romeinse geschiedenis of aan bijbelse verhalen. Hun werken worden beheerst door statige figuren schrijdend langs Griekse tempels in echte of pseudo-klassieke stijl, of door dartele Griekse en Romeinse godinnen, zich vermeiend in arcadische landschappen.

Voor de opdrachtgevers van deze werken was de handeling – weergegeven in de traditionele classicistische stijl – minstens zo belangrijk als de totale visuele indruk. Maar om deze handeling te kunnen begrijpen zowel als weer te geven, was enige kennis van de klassieken een vereiste. Deze kennis misten de meestal ongeletterde uit de kleine burgerij afkomstige Hollandse landschapsschilders¹⁹, zowel als het overgrote deel van de kopers van hun werk. Geen van onze grote landschapsschilders heeft ooit de toen voor kunstenaars gebruikelijke studiereis naar Rome gemaakt, destijds het centrum voor de beoefening van de classicistische stijl.

3. *De creatie van een eigen 'burgerlijke' landschapsschilderkunst*

De eerste burgerlijke republiek in West-Europa, schoksgewijs ontstaan, toonde in sommige segmenten van zijn cultuurpatroon een cultureel vacuum, dat een eigen burgerlijke schilderstijl bevorderde. Met 'burgerlijk' wordt hier bedoeld:

- a. een tegenstelling tot kerkelijk en hoofs (vgl. de Zuidelijke Nederland) en
- b. een sterke concentratie op de concrete verschijningsvormen van het alledaagse leven.²⁰

De zeventiende-eeuwse Hollandse schilders hadden meestal geen representatieve taak en kenmerkten zich ten gevolge hiervan door een voor die tijd ongewone vrijheid bij hun werk. De traditionele grote opdrachtgevers ontbraken: geen katholieke kerk, geen kunstlievend hof²¹, geen rijke adel deden hier hun invloed gelden. Deze vrijheid werd bovendien bevorderd doordat koper en kunstenaar, gelijk wij nog nader zullen bespreken, merendeels uit gelijk of althans weinig verschillend burgerlijk milieu afkomstig waren. En zelfs al zouden de kopers van deze zeventiende-eeuwse kunst realistische gelijkenis geëist hebben, een dergelijke instelling gaf toch aan de kunstenaar de mogelijkheid dit realisme toe te spitsen op zijn persoonlijke belevenis. Zo konden ook de landschapsschilders aan hun werk een zeer eigen sfeer geven door hun individuele keuze van onderwerp, lichtval, atmosfeer en ruimtewerking.²² 'Selective naturalness' noemt Stechow dit.²³

Wat onderwerp en stijl betreft, bleven onze Hollandse schilders binnen de perken van hun eigen burgerlijk bestaan en dagelijkse omgeving. Het landschap, het bloemstuk, het stilleven, het genretafereel en het interieur, zij allen waren aan de ervaring van het dagelijks leven ontleend. Maar de grootsheid van dit werk was, dat het de rustige schoonheid van het alledaagse liet zien, dus visuele betekenis gaf aan het maatschappelijk onbetekenende.²⁴

B. Structureel

1. Het sociale isolement van de Hollandse 17e eeuwse kunstschilder t.a.v. het binnenlands en buitenlands patriciaat

Hij die wij tegenwoordig kunstschilder zouden noemen, werd in Holland in de zeventiende eeuw meestal als ambachtsman beschouwd; de kunstschilders zagen zichzelf ook als zodanig.²⁵ Ook sommige door hen uitgeoefende nevenberoepen wijzen in deze richting.²⁶ De meeste Hollandse schilders verkochten hun werk aan hen die maatschappelijk hun gelijken waren of onmiddellijk boven hen stonden: handwerkslieden, winkeliers, kleine handelaren en kooplieden van bescheiden allure, kortom de kleine burgerij.²⁷ Het waren die groepen die bij de bestaande zeventiende-eeuwse Hollandse welvaart juist over genoeg middelen beschikten om zich enkele 'stukjes aan de wand' – waaronder dikwijls landschappen – te kunnen veroorloven bij de bestaande algemene lage prijzen van schilderijen die 'gewone' (dus geen klassieke of hoofse) onderwerpen voorstelden. Van Goyen's werken brachten tijdens zijn leven gemiddeld tussen de *f* 5 en *f* 25 op, bij een weekloon van een geschoolde arbeider van circa 6 tot 8 gulden.²⁸

Welk een verschil met bijvoorbeeld de thans vrijwel vergeten Jan Pijnas, schilder van bijbelse voorstellingen; voor zijn schilderijen werden prijzen tot *f* 300 betaald!²⁹

Jacob van Ruysdaels werk werd meestal wat hoger gewaardeerd dan het oeuvre van genoemde landschapsschilders; een prijs van *f* 100 bleef echter ook bij hem een uitzondering.³⁰ Ook voor de landschappen van Hobbema, Albert Cuyp en Isaäk van Ostade zijn tijdens hun leven nooit hoge prijzen gemaakt.³¹

De schilders van het Hollandse landschap worden door Floerke nadrukkelijk genoemd als de relatief zeer laag betaalden onder hun collega's. Volgens hem werden hun werken voornamelijk aan schippers, boeren en eenvoudige burgers verkocht.³² Blijkens één van Brekelenkamp's schilderijen hingen landschapsschilderstukken zelfs in werkplaatsen.³³ Natuurlijk kan de schilder hier gefantaseerd hebben, maar dat een dergelijke voorstelling in de op realiteit ingestelde zeventiende-eeuwse Hollandse samenleving aanvaardbaar was, zegt veel. Soms bereikten deze landschapstukken ook de huizen der meer wel-

gestelden, maar zij werden dan – typerend genoeg – in de minder belangrijk geachte vertrekken gehangen.³⁴

Hiertegenover stond dat voor de landschapsschilders een uitgebreide en continue afzetmarkt aanwezig was van kleine kopers, die door hun grote vraag naar schilderijen de schilders in staat stelden bij genoemde lage verkoopprijzen te leven en te werken. Dit was macro-economisch gezien mogelijk, omdat in de betreffende periode de Noordnederlandse samenleving zich van de rest van Europa onderscheidde niet alleen door een veel grotere welstand, maar ook door een veel ruimere verdeling van deze welstand over de middengroepen der samenleving, hetgeen overigens het bestaan van een uitgebreid vroeg-kapitalistisch proletariaat niet uitsloot.³⁵

Bovendien heeft naast deze spreading van het ruim aanwezige kapitaal, ook de schaarste aan beleggingsmogelijkheden voor de kleine vermogens een rol gespeeld.³⁶ Nergens was de rentevoet lager dan in Holland.³⁷ Grond was moeilijk te verkrijgen,³⁸ behalve door zeer kostbare en riskante droogleggingen. In tegenstelling tot de vaak zeer speculatieve – zo niet dolzinnige – tulpenhandel, gaf bij goede keuze de aankoop van schilderijen de mogelijkheid van een bescheiden en geleidelijke waardeinstijging, passend voor hen die zich grote risico's niet konden veroorloven.

Het was voor de Hollandse schilders aldus niet noodzakelijk in de smaak te vallen van het op classicisme en barok georiënteerde regentenpatriciaat; zij vonden voor hun afzet vooral in de middenstandsgroepen, waarvan zij zelve als ambachtslieden deel uitmaakten. Haley merkt dienaangaande op: 'that Dutch art reproduces probably more completely than any other the world in which painter *and* client lived'.³⁹

Martin beschrijft de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst op de volgende bondige wijze: 'het is een volkskunst uit de bevolking ontsproten en daarvoor bedoeld'.⁴⁰ Wel dient hierbij opgemerkt te worden dat deze 'volkskunst' door gespecialiseerde 'ambachtslieden' werd uitgeoefend en niet gelijk elders in dat tijdvak door niet-vaklieden in hun vrije tijd (houtsnijwerk, ikonen).

Typerend voor deze situatie was dat de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst voor een niet onaanzienlijk deel haar kopers op het marktplein vond. John Evelyn, een Engelse handelaar en kunstbeschermmer uit die tijd, verhaalt in zijn herinneringen over de levendige handel in schilderijen, ook in goede schilderijen, die hij in 1641 op de kermis te Rotterdam had gadeslagen.⁴¹ Floerke geeft talrijke voorbeelden van deze kunsthandel in de buitenlucht.

Bij de toenemende en gespreide welstand en de overvloed aan kopers was er 'geen burgerhuis zonder schilderijen', zoals Hauser mededeelt.⁴² 'People everywhere bought landscapes', merkt Stechow op.⁴³

Geheel in overeenstemming hiermede was het aantal kunstschilders van behoorlijk niveau in Holland verrassend groot. De catalogus van de Londense National Gallery vermeldt niet minder dan 160 Nederlandse schilders, allen werkzaam geweest tijdens of rondom de zeventiende eeuw.⁴⁴ Een dergelijke grote frequentie van talent (waarvoor dus buiten elk nationaal chauvinisme om thans na drie eeuwen nog belangstelling bestaat) is ongetwijfeld de ontwikkeling van creatieve kunst – zij het alleen bij de topfiguren die uit dat grote aantal voortkwamen – ten goede gekomen.

2. *Het contact met de sociale bovenlagen*

De vraag rijst of de term volkskunst voor het werk der zeventiende-eeuwse Hollandse schilders – waaronder mede begrepen de landschapsschilders – wat eenzijdig is. Zijn de Hollandse regenten dan geen opdrachtgevers geweest voor onze grote meesters? Het antwoord is dat er twee groepen van regenten waren, waarvan de invloedrijkste groep weinig en de andere veel contact had met de grote Hollandse schilders van die tijd, maar dan vrijwel uitsluitend voor portretten, in het bijzonder groepsportretten. Onderscheid moet in dit verband worden gemaakt tussen de eigenlijke regenten, namelijk de bestuurders van stad, provincie en land enerzijds (ook wel patriciërs genaamd) en anderzijds de regenten als bestuurders van particuliere instellingen, gelijk een weeshuis, hofje, gilde of 'gasthuis'. Laatstgenoemde particuliere bestuurders verrichtten dit werk als een bijbaantje naast hun eigenlijke beroep van koopman.⁴⁵ Zij waren aldus niet door hun dagelijkse arbeid en ook niet door hun afkomst en opleiding vertrouwd met de buitenlandse barokcultuur en het classicisme. Echter, juist *daardoor*, door hun onwetendheid ten opzichte van de officiële kunstvormen van die dagen, juist *daardoor* stonden zij meer open voor de Hollandse schilderkunst.

Bovendien, deze regenten tweede klas – als ze zo genoemd mogen worden – waren gezellige mensen, die graag pronkende met de nieuwe functies die zij verkregen hadden, zich dikwijls groepsgewijs lieten portretteren tijdens uitbundige maaltijden van schutterij-officieren of gedurende dergelijke bestuursvergaderingen. Zij hebben met deze opdrachten voor hun groepsportretten aan de Hollandse schilders een financiële stimulans en vermoedelijk ook een morele steun gegeven.

Uit kunsthistorische bronnen blijkt echter geenszins dat deze regenten van particuliere instellingen een bijzondere belangstelling voor de Hollandse landschapsschilderkunst toonden. Afbeeldingen van schuttersmaaltijden en bestuursvergaderingen van gilden en andere particuliere organisaties hadden voor de geportretteerden waarde als herinnering aan gezellig contact en als bewijs van status. Het bezit van een schilderij van een Hollands landschap had

dit niet, evenmin curiositeitswaarde.

Waarom dan geld uitgeven en plaats reserveren voor de afbeelding van iets dat men vanuit de Hollandse trekschuit met eigen ogen kon zien? Immers, tot in de zeventiende eeuw was de aard van het onderwerp van een schilderij minstens zo belangrijk als de kwaliteit van de visuele weergave.⁴⁶ De Italianen, de Hollandse schilders van de met gouden licht doordrenkte Italiaanse landschappen, werden beter betaald dan Van Goyen, Hobbema en de Ruysdaels. Van de grootste Hollandse schilderijencollectie van die tijd (ca. 1650), die van Martin Kretzer, worden geen werken van de door ons genoemde Hollandse landschapsschilders vermeld.⁴⁷

Daarbij kwam nog dat het landschap als onderwerp zich minder goed leende voor allegorische en symbolische voorstellingen, die in het betreffende tijdperk bij de enigszins ontwikkelden zeer in trek waren. Een zandloper in een stillevens, een brandende kaars naast een geportretteerde, een knagende worm of rups in een bloemstuk, dat alles werd in zijn symbolische betekenis begrepen en gewaardeerd, meestal in het kader van een moraliserende strekking. Een landschapsschilderij echter, kon wel stemmingen weergeven, maar was voor het symboliseren van abstracte gedachten minder geschikt dan bovengenoemde kunstvormen.⁴⁸

Bij de patricische regenten, die de overheid vertegenwoordigden, was de hierboven besproken onverschilligheid ten aanzien van het Hollandse landschapsschilderstuk nog groter. Als zij in de schilderkunst belang stelden, dan was dit hoofdzakelijk voor de portrettering van hen zelf en hun familieleden als particuliere personen.⁴⁹ Als overheid gaven zij slechts aan die schilders opdrachten, die zich aanpasten aan de overheersende Europese schilderstijlen.

Een indicatie van deze onverschilligheid geeft het schilderijenbezit van het in 1652 voltooide Amsterdamse raadhuis (thans Koninklijk Paleis). Een kunstbezit dat nog vrijwel geheel in zijn oorspronkelijke samenstelling aanwezig is.⁵⁰ Het geeft in classicistische en barokstijl een visuele weergave van burger- en staatsmandeugden, met voorbeelden ontleend aan de Griekse en Romeinse oudheid. Landschapsschilderijen van de Hollandse school ontbreken.

Het einde van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapsschilderkunst

Een abrupt einde

In zijn 297 bladzijden tellend overzichtswerk '500 Jaar Nederlandse Schilderkunst' besteedt Ter Kuile veertien bladzijden aan de periode 1670-1790.⁵¹ Aan de landschapsschilders gedurende die periode wordt vrijwel geen aandacht ge-

schonken. Terecht; het genre (Troost) en bloemstuk (van Huysum, Rachel Ruys) toonden nog wel enige bloei, de landschapsschilderkunst verkommerde echter grotendeels in een stijf classicisme.⁵² De schildertrant, gelijk door Van Goyen en de Ruysdaels beoefend, is omstreeks 1700 vrijwel verdwenen. Het werk van Van Goyen is gedurende bijna twee eeuwen zelfs geheel in vergetelheid geraakt.⁵³ Het moest omstreeks 1860 opnieuw 'ontdekt' worden, toen de tijd rijp was Van Goyens impressionistische stijl weer positief te waarderen.⁵⁴

Met het laatste meesterwerk van Hobbema 'Het laantje van Middelharnis' (1681) sluit de reeks van grote creatieve prestaties der Hollandse landschapsschilders abrupt af.

Daling van het welvaartspeil niet de oorzaak van het artistiek verval

Daling van het welvaartspeil is niet voor de teruggang en het verdwijnen van de eens zo bloeiende Hollandse landschapsschilderschool van belang geweest. Een overtuigend bewijs hiervoor is, dat terwijl – gelijk wij hierboven zagen – de schildertrant van Van Goyen en de Ruysdaels omstreeks 1700 vrijwel niet meer voorkwam, de economische situatie van Holland bij de eeuwwisseling betrekkelijk weinig afweek van de periode 1620-1670.⁵⁵ Waar zich vóór 1780 economische achteruitgang voordeed, was dit meer relatieve achteruitgang ten opzichte van het buitenland dan absolute achteruitgang ten aanzien van eigen situatie in het voorgaand tijdperk.

Holland is nog een eeuw lang na de instorting van zijn landschapsschilderkunst één van de belangrijkste economische gebieden van Europa gebleven. Amsterdam handhaafde zich tot omstreeks 1770 als één van de grootste handelssteden en het belangrijkste financiële centrum van ons werelddeel. Eerst na 1780, kwam het werkelijk economische débacle.

Institutionalisering der weerstanden: eigen woonstijl der regenten; de schilder-academies

Het is gebruikelijk de ondergang van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst – en dus ook van de landschapsschilderkunst – voor een belangrijk deel aan een smaakverandering der regenten toe te schrijven.⁵⁶ Gewezen wordt daarbij op het feit dat zij zich geleidelijk meer en meer van koopman en reder tot rentenier en bestuurder van stad, provincie en Republiek ontwikkeld hebben. Meer en meer kwamen zij als stads- en landbestuurders onder invloed van de geheel Europa overheersende Franse cultuur, met als middelpunt het imponerende hof van Lodewijk XIV. Dit hield in dat de regenten zich in hun leefwijze wilden doen gelden naast de buitenlandse adel en dat hun reeds bestaan-

de voorkeur voor de internationaal aanvaarde en bewonderde kunststijlen nog toenam.

Daarbij kwam dat ook de inrichting van hun huizen ten dele aan de Franse smaak werd aangepast. De belangrijkste kamer van het huis werd de 'zaal', het vertrek waarin plafond en wanden een volledige beschildering (doorgaans op behang) vereisten.⁵⁷ Het geschilderde, meestal een landschap, moest zich aanpassen aan het interieur, hetgeen de inspiratie van de kunstenaar niet ten goede kwam. Immers, men maakt moeilijk een persoonlijk kunstwerk per vierkante meter, dat bovendien nog rekening moet houden met ramen en deuren, en niet te vergeten de porceleinkast van mevrouw.

Echter, de steeds toenemende verfransing van de smaak der regenten kan geen volledige verklaring geven voor de snelle teruggang van de Hollandse landschapsschilderkunst. Want, gelijk opgemerkt, steunde deze vooral op de aankopen der kleine burgerij en niet op die van de maatschappelijk hoger geplaatste standen. Doorslaggevend was hier dat zich bij de schilders zelf een smaakverandering voordeed. De weerstanden tegen het subjectieve realisme der Hollandse school werden ook bij de kunstenaars steeds sterker. Deze aversie werd zelfs geïnstitutionaliseerd in de naar Frans voorbeeld opgerichte teken- en schilderacademies, die na 1683 in Den Haag, Amsterdam en Utrecht gevestigd werden. Door deze opleidingen werd niet alleen de Franse stijl richtsnoer, maar verdween tevens elke individuele benadering ten gevolge van de door het onderwijs rigoureuus vastgelegde academische schoonheidsnormen.

Vóór 1680 kon een schilder die Van Goyen's grijze monochrome stijl beoefende bij zijn gildebroeders als vakman zeer gewaardeerd worden, al verdiende hij ook weinig. Tegen het eind der zeventiende eeuw werd een dergelijke stijl ook in de kunstenaarswereld als ouderwets en saai beschouwd. Grote invloed had hierbij de geïmmigreerde Luikse schilder Gerard de Lairese, bewonderaar van Poussin, die in 1707 met zijn 'Groot Schilderboek' de strenge en vormelijke maatstaven van het classicisme aan de Nederlandse schilderkunst ten voorbeeld stelde. Hoe De Lairese het landschap afgebeeld wilde zien, wordt door hem in genoemd werk nauwkeurig omschreven: 'gaave en regt opwassende boomen, welke rond van stam, en zedig van loof en kruin zijn; vlakke en ongrubbelige gronden, voorzien met zachte op- en afgaande heuvelen; waterbeeken van klaare en stille stroomen; vermaakelijke doorzichten; wel geschikte kleuren, benevens een aangename lucht, die azuurblauw, en met eenige drijvende wolkjes bezet is; alsmede cierlijke fonteinen, deftige huizen en paleizen . . .'⁵⁸

In navolging van De Lairese vond men in de loop van de achttiende eeuw het Hollandse landschap te eentonig om af te beelden en de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderstijl niet kleurrijk en fijn genoeg.⁵⁹

De kleine burgerij; minder schilderijen, meer tekeningen en meer beleggingsmogelijkheden

Hoe reageerde op dit alles de kleine burgerij, tot die tijd de belangrijkste koper van landschapsschilderijen? Het laat zich vermoeden dat zij zich vrij passief aan de veranderende situatie heeft aangepast, mede onder invloed van de volgende drie factoren:

1. toegenomen beleggingsmogelijkheden;
2. de komst van de uit Frankrijk verdreven Hugenoten;
3. de vergrote belangstelling voor de tekenkunst.

Ad 1. Er zijn duidelijke aanwijzingen dat tegen het eind van de zeventiende eeuw de alternatieve beleggingsmogelijkheden ook voor de kleine vermogens in Holland zijn toegenomen, met name wat betreft de deelname aan overheidsleningen. Hoewel men de waarde van staatsobligaties als belegging reeds lang inzag, schijnen deze volgens Barbour pas na 1675 in de actieve handel gekomen te zijn.⁶⁰

De kostbare oorlogen die de Republiek voerde vanaf 1664 (eerst tegen Engeland, na 1672 ook tegen Frankrijk) hebben ertoe bijgedragen dat voor de plaatsing van overheidsleningen meer en meer een beroep moest worden gedaan op de talrijke kleine spaarders. Dit heeft waarschijnlijk de betekenis die schilderijen hadden voor de kapitaalbelegging van de middengroepen vermindert.

Ad 2. De komst in ons land van de wegens hun protestantse geloof in Frankrijk vervolgte Hugenoten (1687) heeft op geheel andere wijze aan de belangstelling voor de Hollandse schilderscholen afbreuk gedaan. De Hugenoten brachten de Franse smaak in brede kring, de middenstandsgroepen inbegrepen. Hierbij overbrugde de gelijkheid van geloof de tegenstelling van de nationale cultuurpatronen. Immers, deze Franse immigranten werden alom in Holland niet beschouwd als wufte zuiderlingen, maar als geloofsgenoten, als Broeders in de Heer, die op bewonderenswaardige wijze veel voor de ware religie hadden opgeofferd. Indien zij hier nieuwe kunstvormen brachten, dan konden die niet betrekking hebben op zedeloosheid en vermaak of paapse afgoderij, dan kon men dat, wat zij bewonderden, zonder gewetensbezwaren zelf ook positief waarderen.

Een meer positieve instelling ten opzichte van de Franse classicistische kunst bevorderde echter een minder positief oordeel over het werk der Hollandse landschapsschilders der voorgaande generatie, waarvan de stijl zo tegengesteld was aan barok en classicisme.

Ad 3. Ook de snel toenemende belangstelling voor de tekening heeft aan de

landschapsschilderkunst afbreuk gedaan. Vermoedelijk heeft de behoefte aan objectieve topografische afbeelding van eigen stad, buurt of buitenverblijf hierbij een rol gespeeld.

Een wijziging van smaak die geheel in overeenstemming was met de nuchtere rationele opvattingen van de achttiende eeuw. Juist wat betreft de nauwkeurige weergave van de werkelijkheid had – bij het nog ontbreken van de fotografie – de tekening een voorsprong op het schilderij, daar de tekening meestal ter plaatse werd gemaakt. Het schilderij werd daarentegen door de kunstenaar op zijn atelier, op basis van herinnering en subjectieve impressie uitgewerkt. Wel maakte hij daarbij gebruik van zijn 'en plein air' als voorstudies gemaakte tekeningen, maar de kans op afwijking van de werkelijkheid was bij atelierwerk aanzienlijk groter dan bij ter plaatse gemaakte schetsen.⁶¹

Veth merkt op dat de tekenaars en schilders, die deze topografische stijl toepasten niet individueel en door stemming beheerst werkten.⁶² Zij trachtten veel meer een nauwkeurige kopie van de werkelijkheid te geven.

Uit maatschappelijk oogpunt gezien is het belangrijk geweest dat deze 'objectieve' kunst, die zich op een volmaakte gelijkenis toelagde, ook bij eenvoudige poorters in de smaak viel, vooral als het afgebeelde eigen woongebied betrof. Het cultuurisolement der kleine burgerij, dat tot de grote creativiteit der door ons besproken Hollandse schilderkunst leidde, werd mede door deze toegenomen belangstelling voor de topografische afbeelding doorbroken.

In het achttiende-eeuwse Holland ging het rationele zeer wel samen met knusse en gemoedelijke. De populariteit van de tekening is er vermoedelijk tevens bevorderd door het ogenschijnlijk onbelangrijke feit dat men bij een gezellig samenzijn rondom een tafel gezeten, reeksen tekeningen bewaard in mappen aan elkaar kon doorgeven, gelijk men dit thans met vakantiefoto's doet.

Tenslotte wat de financiële factor betreft, de tekening werd meer en meer als iets gemaakt, waarvan een aantal afdrucken gereproduceerd kon worden, hetgeen uiteraard de prijs drukte. Dit zal voor de kleine burgerij bij haar keuze eveneens niet onbelangrijk zijn geweest.

Nogmaals het algemeen sociologisch aspect

In de hierboven beschouwde historische ontwikkeling doet zich een duidelijk samenspel voor van maatschappelijke krachten, dat de vraag doet rijzen of in andere tijdsperioden onder soortgelijke omstandigheden een dergelijke artistieke opbloei en verval zou kunnen plaats vinden. Dit leidt tot de volgende hypothese: Indien zich ten aanzien van een kunstenaarsgroep (gezien als

mentaliteits- en beroepsgroep) een abrupte verbreking der continuïteit voor- doet bij hechte integratie in eigen sociale laag — en bij isolement ten opzichte van het cultuurpatroon der hogere sociale lagen — dan kan de betreffende groep gestimuleerd worden tot een verrassend grote creativiteit. De mogelijk- heid is dan aanwezig dat zij zich op grond van eigen directe ervaringswereld, die zij kent en doorleefd heeft, haar werk schept, los van de cliché's van het verleden en van het haar vreemde cultuurpatroon der hogere sociale lagen uit eigen tijdperk.

De integratie in eigen sociale laag kan er onder bovengenoemde omstandig- heden toe bijdragen dat een dergelijke groep de nodige morele en financiële steun ontvangt, opdat zij bij het volgen van nieuwe wegen maatschappelijk niet ten onder gaat.

Het zou relevant kunnen zijn bovenstaande, aan één tijdperk gebonden hy- pothese in andere historische situaties eveneens toe te passen, bijvoorbeeld bij het ontstaan van het Franse impressionisme omstreeks het midden der negen- tiende eeuw.

Noten

1. De meest geslaagde kunstsociologische benadering van de Hollandse 17e-eeuwse schilderkunst geeft o.i. Price. Naar zijn werk wordt in dit artikel dikwijls verwezen. Price behandelt echter niet de specifieke maatschappelijke problemen rondom de diverse kunstrichtingen (dus ook niet die van de landschapsschilderkunst). Ook gaat hij niet diepgaand in op de factoren die tot de ondergang van de Hollandse 17e-eeuwse schilderkunst hebben geleid. Vgl. J. L. Price *'Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century'*, Londen, 1974. De verwijzingen in dit artikel hebben betrekking op de Nederlandse vertaling, getiteld *'Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw'*, Utrecht, 1976.
2. Hercules Seghers is in deze opsomming niet vermeld en wel omdat Segher's verwrongen expres- sionistische stijl een uniek fenomeen blijft.
3. Deze verwaarlozing heeft niet voor alle genoemde schilders even lang geduurd. Voor Cuyp was weer omstreeks 1750 belangstelling; Van Goyen bleef tot het midden der 19e eeuw vergeten (zie in dit artikel noot 54).
4. De nadruk valt hierbij op het begrip mentaliteitsgroep. Deze landschapsschilders beschikten niet over een eigen organisatie en kwamen evenmin als afzonderlijke groep ooit bijeen.
Er bestond in de meeste Hollandse steden wel een algemeen schildersgilde. Martin wijst ech- ter op de geringe maatschappelijke betekenis van deze gilden. Hij deelt mede: 'men moet zich onze meesters, behalve degenen die leerlingenateliers hadden gelijk Rembrandt, Hals en de aca- demisten, als vrij eenzame werkers voorstellen, die behalve met hun familie en burens slechts met enkele hunner confraters voeling hielden.' Vgl. W. Martin *'De Hollandse Schilderkunst in de 17e eeuw'*, Amsterdam, 1935, deel I, blz. 15/16.
5. Het behoeft geen betoog dat hier niet van een *volledige* — alle aspecten betreffende — oor- spronkelijkheid sprake is. Immers, de door ons vermelde Hollandse landschapsschilders zijn met name door enige aan hen voorafgaande uit Vlaanderen afkomstige kunstenaars beïnvloed

- (o.a. Coninxlo en Savary). Hun werk is echter volkomen origineel wat betreft twee hier nog te bespreken typerende kenmerken, nl. nuancering der atmosfeer en ruimtewerking van hemel en horizon. Vgl. Jacob Rosenberg en Seymour Slive *'Painting 1600-1675'*, opgenomen in *'Dutch Art and Architecture 1600-1800'*, Rosenberg, Slive en E. H. ter Kuile, Harmondsworth, 1966, blz. 148 en 149. Zie ook Kenneth Clark *'Landscape into Art'*, Pelican Book, Edinburgh, 1956, blz. 45/46.
6. Vgl. Kenneth Clark *'Landscape into Art'*, Pelican Book, Edinburgh, 1956, blz. 46.
 7. Vgl. H. Gerson *'Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts'*, Haarlem, 1942, blz. 128.
 8. Vgl. K. H. D. Haley *'The Dutch in the 17th Century'*, Londen, 1972, blz. 133.
 9. De Nederlandse 16e- en 17e-eeuwse manieristen bootsten op een overdreven en gezochte wijze de forse stijl van de grote renaissance-schilders na, met name Michel Angelo (Vgl. Cornelis Veth *'De Nederlandse Schilderkunst in Vogelvlucht'*, Rotterdam, 1969, blz. 43).
 10. Vgl. W. Martin t.a.p., deel I, blz. 34.
 11. Vgl. H. Taine *'Philosophie de l'Art dans les Pays Bas'*, Parijs, 1869, deel I, blz. 57 e.v. Zie ook R. Wiarda *'Taine et la Hollande'*, Parijs, 1938, blz. 184-186.
 12. Zie ook i.v.m. deze gedachtengang Price t.a.p., blz. 101 en 109, en Martin t.a.p., deel I, blz. 68.
 13. Vgl. Haley t.a.p., blz. 193. Geciteerde auteur gebruikt hier het enkelvoud, een taalkundige kwestie!
 14. Vgl. Arnold Hauser *'Sociale Geschiedenis van de Kunst'*, Nijmegen, 1975, blz. 320.
 15. Vgl. Hauser t.a.p., blz. 322.
 16. Vgl. Rosenberg en Slive t.a.p., blz. 159.
 17. Vgl. Martin t.a.p., deel I, blz. 47.
 18. Vgl. Haley t.a.p., blz. 133.
 19. Vgl. Price t.a.p., blz. 113/114, en in dit artikel de paragraaf betreffende sociaal isolement.
 20. Vgl. Martin t.a.p., deel I, blz. 68.
 21. Althans niet kunstlievend voor de typisch Hollandse schilderkunst.
 22. Vgl. Martin t.a.p., deel I, blz. 71.
 23. Vgl. Wolfgang Stechow *'Dutch Landscape Painting'*, Londen, 1966, blz. 11.
 24. Vgl. Rosenberg en Slive t.a.p., blz. 211.
 25. Vgl. Price t.a.p., blz. 113.
 26. V. d. Neer hield een herberg, Hobbema was verheugd het baantje van vrachtroeier te verkrijgen na zijn huwelijk met de dienstbode van een der burgemeesters van Amsterdam (Vgl. Price t.a.p., blz. 113 en 114).
 27. Vgl. Price t.a.p., blz. 101 en 113.
 28. Vgl. H. v. d. Waals *'Jan van Goyen'*, Amsterdam z.j., blz. 49 en Price t.a.p., blz. 102.
 29. Vgl. W. Martin *'Über den Geschmack des Holländischen Publikums im XVII. Jahrhundert mit Bezug auf die damalige Malerei'*, opgenomen in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Leipzig 1908, blz. 744.
 30. Zie de opsomming van gemaakte prijzen in H. F. Wijnman *'Het leven der Ruysdaels'*, deel III, opgenomen in *'Oud-Holland'*, 1932, blz. 268 e.v.
 31. Vgl. A. H. Floerke *'Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte'*, 1905, blz. 180.
 32. Vgl. Floerke t.a.p., blz. 180/181.
 33. Zie afbeelding in O. ter Kuile *'500 Jaar Nederlandse Schilderkunst'*, Amsterdam. 1973, blz. 126.
 34. Vgl. Floerke t.a.p., blz. 181.
 35. Vgl. Price t.a.p., blz. 47 en 112. Zie ook J. G. van Dillen *'Van Rijkdom en Regenten'*, 's-Gravenhage, 1970, blz. 290, 460 en 475.
 36. Vgl. Hauser t.a.p., blz. 324 en 325.

37. Vgl. Violet Barbour *'Het Amsterdamse Kapitalisme in de 17e eeuw'*, Amsterdam, z.j., blz. 81, 85 en 91. Zie ook Van Dillen t.a.p., blz. 314.
38. Vgl. Barbour t.a.p., blz. 26.
39. Vgl. Haley t.a.p., blz. 134 (cursivering van mij).
40. Vgl. Martin t.a.p., deel I, blz. 68.
41. Vgl. *'John Evelyn's Memoires'*, blz. 13, geciteerd door Hauser t.a.p., blz. 325. Zie ook Floerke t.a.p., blz. 16-20.
42. Vgl. Hauser t.a.p., blz. 324-325.
43. Vgl. Stechow t.a.p., blz. 6.
44. Vgl. Haley t.a.p., blz. 132.
45. Vgl. Price t.a.p., blz. 109.
46. Vgl. Hauser t.a.p., blz. 329.
47. Vgl. Floerke t.a.p., blz. 167.
48. Vgl. Martin *'Über den Geschmack . . .'* t.a.p., blz. 730/31 en 758.
49. Er zijn volgens Price geen schilderijen bewaard gebleven van de vroedschappen of zelfs van de colleges van burgemeesters van een van de stemhebbende Hollandse steden (Vgl. Price t.a.p., blz. 122).
50. Nadere gegevens in K. Fremantle *'The Baroque Town Hall of Amsterdam'*, Utrecht, 1959.
51. Vgl. O. ter Kuile t.a.p., blz. 169-183.
52. Vgl. Martin t.a.p., deel II, blz. 487.
Een uitzondering hierop vormde de in dit artikel nog te bespreken 'topografische' school (o.a. Ouwater en Ten Compe). Haar 'objectief' realistische stijl verschilde echter wel zeer sterk van die der Hollandse 17e eeuwse landschapsschilders. Voor een kunsthistorische waardering van dit werk zie voetnoot 62.
53. Vgl. Martin t.a.p., deel II, blz. 487.
54. Zie voor Van Goyens impressionisme Martin t.a.p., deel I, blz. 4 en voor Van Goyens herontdekking V. d. Waals t.a.p.
55. Vgl. J. de Vries *'De economische achteruitgang der Republiek in de 18e eeuw'*, Amsterdam, 1959, blz. 10, 27, 29 en 31.
56. Vgl. Rosenberg en Slive t.a.p., blz. 205 en 207 en Martin t.a.p., deel II, blz. 474.
57. Vgl. Martin t.a.p., deel II, blz. 474/75.
58. Vgl. G. de Laïresse *'Groot Schilderboek'*, Amsterdam, 1740, blz. 418/19, geciteerd door Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij *'De schilderijengalerij van Prins Willem V op het Buitenhof te Den Haag'*, opgenomen in *'De schilderijenzaal Prins Willem V te 's-Gravenhage'*, Den Haag, 1977, blz. 147 e.v.
59. Met uitzondering van de door de italianisanten beïnvloede Cuyp.
60. Vgl. Barbour t.a.p., blz. 82.
61. Vgl. Veth t.a.p., blz. 128 en 181.
62. Vgl. Veth t.a.p., blz. 181. Hij kenschetst deze makers van topografische afbeeldingen aldus: 'Zij waren kundige en pittige tekenaars en tekenden met liefde en toewijding, soms met een tikje gemoedelijke humor. Izaak Ouwater, Jan ten Compe, J. H. Prins, Jan Ekels de Oude, H. P. Schouten waren zulke tekenende en kleurende schilders, bij wie men niet de lyrische gaven van de colorist moet zoeken, doch begrip van het architecturale, fijne smaak en dikwijls een gemoedelijke, bescheiden geestigheid zal vinden'.