



Gouden eeuwen: instituten en de bloei der kunsten in Europa (1400-1800)

• MAARTEN PRAK •

De illustraties bij dit artikel tonen zalen tijdens *De Glorie van de Gouden Eeuw*.

Het is verleidelijk, zeker voor economisch-historici, om te veronderstellen dat bloeitijden in de beeldende kunst op de een of andere manier verband moeten houden met die in de economie als geheel. Is een schilderij immers niet, economisch gezien, een luxe consumptiegoed, waarvan de afzet onderhevig is aan dezelfde wetmatigheden als die in andere takken van luxenijverheid? Men hoeft geen economie gestudeerd te hebben om te kunnen bedenken dat in tijden van economische voorspoed de vraag naar dergelijke artikelen moet toenemen, zodat een gezond fundament ontstaat voor hoogwaardige kunst. Maar, zal een kunsthistoricus allicht tegenwerpen, de afzet van *veel* kunst garandeert nog niet het ontstaan van *goede* kunst.

Feit is dat ook onder economisch-historici niet iedereen overtuigd is van het zojuist voorgestelde, rechtlijnig verband tussen bloei in de economie en bloei in de beeldende kunst. Er is wel eens geopperd dat de kunst juist haar beste kansen krijgt in tijden van economische tegenspoed. Dan trekt het kapitaal zich terug uit handel en nijverheid, om te worden ondergebracht in de sfeer van onroerend goed en kunst, veilig gewaande beleggingsvormen.¹ Als Nederlander hoeft men trouwens niet ver te zoeken om het

gelijk van *beide* opvattingen bevestigd te zien. Terwijl immers tijdens de 17de eeuw economische voorspoed aan de wieg leek te staan van de Hollandse schildersschool, maakte in Brabant de school rondom Rubens een bijna even schitterende periode door, in weerwil van aanzienlijke economische tegenslag. Geen wonder dus dat de vraag naar het verband tussen economie en kunst blijft boeien.

In de Nederlandse kunstgeschiedenis is het onderzoek naar dit verband al bijna 100 jaar oud. Kort na 1900 legden Wilhelm Martin en Hanns Floerke een basis, waarop in recente decennia door verschillende economisch-historici is voortgebouwd. Daaraan danken we inzichten die intussen een heel wat hoger intellectueel plan bereikt hebben dan de karikatuur die ik zojuist heb voorgesteld. Auteurs als Marten Jan Bok, Michael North, Jan de Vries, Ad van der Woude en, bovenal, Michael Montias, om enkele van de belangrijkste te noemen, hebben een specifieke benadering van de Hollandse kunst uit de Gouden Eeuw helpen vormgeven, die ook door kunsthistorici als waardevol wordt beschouwd.²

Deze verschuiving in de richting van een economische interpretatie van de Hollandse Gouden Eeuw is niet in de laatste plaats van belang, omdat daar-

mee een nieuwe dimensie is toegevoegd aan de verklaring in termen van stijl, zoals die bijvoorbeeld nog uitdrukkelijk te vinden is in Gombrichs *Story of Art*, wellicht het meest invloedrijke kunsthistorische boek ter wereld.³ Gombrich analyseert de Hollandse school als een resultaat van artistieke wedijver. Italiaanse kunstenaars, zo redeneert hij, hadden ten tijde van de Renaissance hun 'inventionen' ontwikkeld tot een zodanig niveau, dat er eigenlijk niets meer aan te verbeteren viel. Bijgevolg werd de Westerse kunst in een diepe crisis gestort, nog eens versterkt door de intellectuele crisis die het gevolg was van de Reformatie. Het Hollandse realisme en de ontwikkeling van 'genre'-kunst vormden een van de uitwegen uit die crisis.

Het voordeel van een verklaring à la Gombrich is, dat die over de schilderingen zelf gaat. Daar hebben de economisch-historici niet zo heel veel over te melden. Maar het tekort van Gombrich en de zijnen is, dat zij moeite hebben uit te leggen waarom die uitweg juist in Holland werd beproefd en niet in Gelderland, of Braunschweig, en waarom juist in de 17de eeuw, in plaats van 100 jaar later. Dat zijn de soort problemen waaraan misschien de economische geschiedenis iets heeft bij te dragen. In 1982 publiceerde de Amerikaanse econoom Michael Montias de eerste aflevering van wat intussen een echt oeuvre is geworden, waarvan de kern het best wordt samengevat in de titel van een in 1987 verschenen artikel: *Cost and value in Dutch seventeenth-century art*.⁴ In deze en andere publicaties heeft Montias een redenering ontwikkeld die het bijzondere karakter van de Hollandse kunst verklaart uit economische factoren. Zeer kort samengevat luidt die redenering, dat als gevolg van de Opstand de traditionele opdrachtgevers voor kunstenaars, te weten de kerk en de adel, niet langer hun bestellingen plaatsten. Het resulterend gat in de

markt werd opgevuld met betrekkelijk goedkope werken, geproduceerd voor een middenklasse publiek dat zijn kunstaankopen niet langer op bestelling, maar juist als 'confectiewerk' aankocht.⁵

In de volgende bladzijden wil ik deze redenering nog wat verder ontwikkelen. Om het nog eens te formuleren in termen van verschuivingen: binnen de verschuiving naar een economische benadering (in plaats van een artistieke) stel ik voor niet uitsluitend te kijken naar vraag en aanbod, maar ook de *organisatie* van de productie uitdrukkelijker in de beschouwing te betrekken. In het bijzonder wil ik daarbij de rol van gilden en academies belichten. Maar om die goed te kunnen begrijpen, is het van belang alle marktpartijen in beeld te brengen, te weten de klanten, de handelaars en de producenten. Vanzelfsprekend zal ik mij daarbij in de eerste plaats richten op de situatie in de 17de-eeuwse Republiek. In een laatste gedeelte zal ik echter trachten aan te tonen, dat de hier gewonnen inzichten ook elders in Europa van toepassing zijn.

Klanten

Er is intussen een soort algehele consensus ontstaan, over het feit dat de aard van de vraag naar beeldende kunst in de Nederlanden in de tweede helft van de 16de eeuw een dramatische verandering heeft ondergaan. Van oudsher waren schilderijen kostbare producten, die verkocht werden aan instellingen, bovenal de kerk maar ook burgerlijke instellingen, en welgestelde individuen, vooral behorend tot de aristocratie. De Nederlandse Opstand, en de gelijktijdige opmars van het calvinisme in de Noordelijke Nederlanden, sloegen de bodem uit deze markt. De door de calvinisten genaaste kerken werden juist van hun afbeeldingen ontdaan ('Paapse superstitiën'), de adel was grotendeels naar het Zuiden vertrokken. Om te kunnen overleven, waren schilders

gedwongen andere klanten te zoeken.⁶

Het toeval wilde echter dat die zich tezelfdertijd in groten getale aandienen. De Opstand bracht een vluchtelingenstroom teweeg die zich gemakkelijk laat vergelijken met wat we in recente jaren op televisie hebben moeten aanschouwen. Hoewel de precieze aantallen nog altijd onderwerp zijn van debat, moeten we toch rekenen dat minstens 100.000 mensen uit de Zuidelijke Nederlanden naar het noorden verhuisden.⁷ In de loop van de 17de eeuw werd de immigratie vanuit Duitsland en Scandinavië belangrijker, maar de migratiestroom hield aan. Bovendien trokken mensen uit de landgewesten naar Holland, waar de natuurlijke aanwas eveneens bijdroeg aan de bevolkingsgroei, zodat op uiteenlopende manieren het aantal potentiële kopers van schilderijen aanzienlijk toenam. Die klanten vestigden zich ook nog eens overwegend in de steden. Recente bevindingen betreffende de late 17de en de 18de eeuw suggereren dat schilderijen eerder in stedelijke milieus werden verkocht, dan onder de boerenbevolking.⁸

Alsof dit allemaal nog niet genoeg was, werden deze potentiële klanten gezegend met een sterk toenemende koopkracht. Na een scherpe daling tijdens de eerste helft van de 16de eeuw herstelden de reële lonen zich zeer sterk tussen grofweg 1580 en 1620. De toename bedroeg misschien wel 50 procent. In de jaren 1620-1630 vielen ze scherp terug, als gevolg van prijsstijgingen, maar na 1630 was de algemene trend zonder meer positief tot minstens 1680.⁹ Deze toename van de koopkracht creëerde een koopkrachtige vraag aan het armste eind van het sociale spectrum. Aan het andere uiteinde was de toestand zo mogelijk nog rooskleuriger. Op dezelfde manier als de huidige *boom* dagelijks nieuwe miljonairs maakt, schiep de 17de-eeuwse groei veel nieuwe rijkdom. Het is alleszins aannemelijk dat de elites buiten proportie profiteerden van de voor-

spoed van de Gouden Eeuw.¹⁰ Zo was er in alle sociale lagen meer geld voorhanden om uit te geven aan luxegoederen, hetzij een eenvoudig tafereeltje voor de woning van een timmerman of winkelier, of een statusverhogend Kunstwerk voor het 'groot salet' van een regent of internationaal koopman. Het was nu aan de kunstenaars om deze potentiële vraag voor juist hun producten te interesseren.

Zoals iedereen weet slaagden zij daarin voortreffelijk. De commentaren van buitenlandse bezoekers aan de Republiek – steevast onder de indruk van de aantallen schilderijen in zelfs de eenvoudigste woningen – zijn te bekend om hier herhaling te behoeven. In de 17de eeuw waren schilderijen een belangrijk decoratief element in Nederlandse interieurs. Boedelinventarissen, veilingen en andere bronnen bevestigden allemaal de indruk dat er in de bovenste lagen serieus verzameld werd. Indirecte aanwijzingen, uit inventarissen en ledenlijsten van de plaatselijke schildersgilden, suggereren dat gedurende de 17de eeuw wellicht vijf miljoen schilderijen zijn geproduceerd in de Republiek.¹¹

Het is interessant, en met het oog op het vervolg van mijn analyse ook niet onbelangrijk, dat deze vraag grotendeels lokaal van aard was. Montias heeft kunnen aantonen dat zelfs in Amsterdam, allicht niet de meest typische stad van de Republiek, ongeveer de helft van de met naam vermelde schilderijen was geproduceerd door een lokaal werkende meester. In Delft liep dit op tot twee-derde van de in boedelinventarissen beschreven werken, in Haarlem tot vier-vijfde. Montias legt er de nadruk op, dat Delft en Haarlem hoogst waarschijnlijk model konden staan voor de toestand in andere steden.¹²

Samenvattend: de vraag naar schilderijen veranderde tijdens de Opstand van karakter in de Noordelijke Nederlanden, doordat traditionele klanten als de kerk en de adel grotendeels af-

haakten. In hun plaats traden de stedelijke hogere en lagere middenklassen, die in aantal vermeerderden en hun koopkracht zagen toenemen. Daardoor groeide de markt niet alleen in volume, maar ontstond een gevarieerder vraagpatroon in termen van de onderwerpen, kwaliteit, enzovoort. Aan een opmerkelijk groot deel van deze vraag werd lokaal voldaan, dat wil zeggen door kunstenaars die bij hun klanten om de hoek woonden.

Handel

Typisch voor de Nederlandse kunstmarkt, zo is al vaak opgemerkt, was het feit dat de schilderijen 'on spec', ofwel als confectieartikel geproduceerd werden. Ze werden, met andere woorden, gemaakt voor een onbekende klant, wiens smaak de kunstenaar desondanks zo goed mogelijk moest zien te raden. Zulke werken werden via verschillende kanalen aan de man gebracht. Het was mogelijk zo'n confectiewerk direct van de kunstenaar te betrekken, of van een kunsthandelaar, kunst te kopen in een herberg, zoals die van Vermeers vader in Delft, waar schilderijen werden getoond en te koop aangeboden. Men vond ze in de verkooppriimten van gilden, zoals in Utrecht, of deed een bod op een veiling. Schilderijen konden in iemands bezit raken als onderdeel van een financiële transactie, als prijs in een loterij, en ongetwijfeld op talloze andere manieren.¹³ Maar langs geen van deze kanalen kon de klant direct invloed uitoefenen op de afbeelding die de schilder maakte.

Indirect daarentegen dicteerden de voorkeuren van de klanten zowel het onderwerp als de uitvoering. Juist in de sterk gecommmercialiseerde kunstmarkt van de Republiek zat er voor de meeste kunstenaars niet veel anders op dan zich te conformeren aan de smaak van het grote publiek. En zoals dat het geval is met de huidige televisiekijkers, met hun voortdurende honger naar soaps, heeft het er alle schijn

van dat de 17de-eeuwse burgers een sterke voorkeur hadden voor een spiegel op hun eigen leven, maar dan met een kleine wending. Vandaar de verborgen betekenissen, visuele grapjes en andere dubbele bodems die zo typerend zijn voor de genrestukken uit die periode.¹⁴

Maar ook in de 17de-eeuwse Republiek werd er werk op bestelling gemaakt. Marten Jan Bok en Gary Schwartz hebben enkele jaren geleden zelfs gesuggereerd dat het aantal van de in opdracht gemaakte schilderijen wel eens hoger zou kunnen liggen dan veelal wordt aangenomen.¹⁵ Het Oranjehof, en dan vooral in de jaren 1630-1650, verstrekke op grote schaal opdrachten. Die gingen naar schilders uit het hele land en zelfs naar buitenlanders.¹⁶ Stedelijke instellingen daarentegen hadden een sterke voorkeur voor lokale kunstenaars. In de bekende schuttersstukken zijn er zelfs plaatselijke tradities aanwijsbaar. De Amsterdamse schutters werden bij voorkeur ten voeten uit afgebeeld, terwijl dit in Haarlem nimmer het geval was.¹⁷ Sommige verzamelaars legden ook een sterke voorkeur voor plaatselijke kunstenaars aan de dag. Johan de Bye in Leiden had zo grote aantallen werken van Dou en Van Mieris. Vermeers werk werd hoofdzakelijk verkocht aan een stadgenoot, de brouwer en rentenier Pieter Claesz. van Ruijven.¹⁸ Het is meer dan waarschijnlijk dat voor portretopdrachten allereerst lokale schilders in aanmerking kwamen.¹⁹ Op deze manier hielpen opdrachten het lokaal karakter van de vraag naar kunstwerken verder te versterken.

Producenten

Daarmee zijn we ten langen leste aangeland bij de kunstenaars. Want hoewel klanten en handel voor een kunstmarkt even onmisbaar zijn als de producenten, het zijn uiteindelijk de kunstenaars zelf die een Gouden Eeuw kunnen maken of breken. In de afgelopen decennia zijn veel nieuwe

gegevens aan het licht gekomen over het kunstenaarsberoep in 17de-eeuws Holland. Het was al veel langer bekend dat velen beter beschreven worden met de term 'ambachtsman', dan als 'scheppend kunstenaar'.²⁰ Veel schilders moesten moeizaam een inkomen bij elkaar zien te schrapen, levend op de rand van armoede. Hun werk was waarschijnlijk van middelmatige kwaliteit, de beloning gebaseerd op de waarde van de gebruikte materialen en de gependeerde arbeidstijd, niet op de artistieke kwaliteit. We weten nu ook veel meer van de omvang van de bedrijfstak. Montias heeft kunnen aantonen dat de kansen voor schilders hoofdzakelijk bepaald werden door de afmetingen van de lokale markt. In het midden van de 17de eeuw waren er in de steden van West-Nederland gemiddeld anderhalf tot twee kunstschilders actief per duizend inwoners.²¹ Dit is van belang, omdat er wel is gesuggereerd dat de omvang van de schildersgemeenschap zelf helpt verklaren waarom op een bepaald moment uitzonderlijke talenten naar voren kunnen komen: hoe groter de groep van actieve meesters, des te groter is de kans dat een uitzonderlijk begaafd kunstenaar naar voren zal komen.²²

In het algemeen is de 'economische interpretatie' succesvoller geweest in het verklaren van de afmetingen van de markt, dan in de analyse van haar meer specifieke karakteristieken. Een van de problemen is dat we eigenlijk heel weinig weten over de massaproductie en onze kennis zich beperkt tot de bovenkant van de markt. Het zijn de topproducten die we aantreffen in de musea. De overgrote meerderheid van de vijf miljoen schilderijen die wellicht tijdens de 17de eeuw in de Republiek werden geproduceerd, is domweg verdwenen. Het is de afgelopen jaren bovendien steeds duidelijker geworden dat zelfs de topkunst veel meer omvatte dan wat in het verleden als 'typisch Hollands' werd beschouwd. Topkunst uit de Republiek omvatte

uiteraard genrewerken van Dou, Van Mieris en Vermeer, landschappen van Ruisdael en Van Goyen, portretten van Hals en Van Miereveld, maar ook historiestukken van Lastman en Rembrandt, italianiserende landschappen van schilders als Berchem, en de caravaggisten van de Utrechtse school.²³

De (beperkte) omvang van dit topsegment van de kunstmarkt kan bij benadering bepaald worden door middel van een vergelijking van de leden van het Delftse Lucasgilde, zoals gepubliceerd door Montias, met de namen die Bob Haak belangrijk genoeg vond om te vermelden in zijn overzichtswerk van de Hollandse school. Dit is, toegegeven, een nogal ruwe maatstaf, maar de uitkomst van deze exercitie lijkt me toch plausibel genoeg om, bij gebrek aan beter, van dienst te kunnen zijn. Voor wat het waard is dus: 10 tot 16 procent van de Delftse kunstenaars produceerde werk dat belangrijk genoeg was om opgenomen te worden in Haaks Pantheon.²⁴ Wanneer we aannemen dat de 'belangrijke' kunstenaars langer aan een doek of paneel werkten dan de 'onbelangrijke', die vooral kopieën en massagoed produceerden en dus een grotere output hadden, lijkt het mij redelijk om te stellen dat maximaal 10 procent van de totale productie van Hollandse schilders behoorde tot het topsegment van de markt.

Een van de karakteristieken van de Nederlandse kunst van de Gouden Eeuw, zo is al heel vaak betoogd, was de hoge graad van specialisatie. Alhoewel de variatie van onderwerpen en stijlen in de Hollandse school opmerkelijk groot was, legden individuele kunstenaars zich doorgaans toe op de vervaardiging van in essentie steeds dezelfde afbeelding. Men hoeft maar te denken aan een Van de Velde of een Van Goyen. Rembrandt was ook in dit opzicht een uitzondering. Er is geen reden om aan te nemen dat de 'onbelangrijke' kunstenaars hierin verschilden van hun 'belangrijke' vakbroeders. Deze specialisatie was echter minder

evident wanneer we naar de verschillende steden kijken. Slechts enkele waren bij machte om een hele groep kunstenaars te onderhouden met een gemeenschappelijke specialisatie en een eigen gezicht. Uit het overzichtswerk van Haak, dat voor ons doel heel praktisch per stad is geordend, krijgt men de indruk dat in de meeste steden een breed scala aan onderwerpen en typen schilderijen te koop was.²⁵ Dat zou goed aansluiten bij Montias' eerder aangehaalde constatering dat lokale kunstenaars sterk oververtegenwoordigd waren in Delftse en Haarlemse boedelinventarissen. Het is waar dat de kaart (het reglement) van het Lucasgilde in Den Bosch toestemming gaf voor de invoer van werk dat niet plaatselijk geproduceerd kon worden. Maar deze regel dateerde van 1546, ver voor de sterke toename van het aantal schilders.²⁶ Mij is geen vergelijkbare regel uit de 17de eeuw bekend. Het heeft er eerder alle schijn van, dat de Lucasgilden in die periode tamelijk effectief waren in het handhaven van hun monopolie op de plaatselijke productie en verkoop van schilderijen. Het feit dat de formaten van schilderijen per stad verschilden, lijkt dit nog eens te bevestigen.²⁷

De uitzonderingen op dit patroon lijken de regel alleen maar te bevestigen. Want aan het einde van de 16de en in de 17de eeuw ontstonden in enkele steden lokale schildersscholen met een eigen onderwerp en stijl. Haarlem was aanvankelijk de plaats bij uitstek voor zeeschilders (later verplaatste deze specialiteit zich naar Amsterdam), bleef het gedurende de hele 17de eeuw voor landschappen en ook voor stillevens. De Utrechtse school van caravaggisten behoeft nauwelijks nog toelichting. Deze twee steden vormden al in de 16de eeuw de belangrijkste kunstcentra in de Noordelijke Nederlanden. Maar alras voegde Amsterdam zich daarbij, met haar fameuze historieschilders, later ook zeegezichten. Amsterdam was de enige

stad groot genoeg om verschillende gespecialiseerde scholen tegelijk te herbergen. Later in de eeuw ontwikkelde Leiden zich tot een centrum van fijnschilders, terwijl Delft een centrum werd voor stadsgezichten en architectuurschilderijen. Middelburg was kortstondig het centrum voor bloemstillevens.²⁸ Het punt is niet dat deze steden een volledig monopolie hadden op de verschillende specialismen. Pieter Saenredam werkte niet in Delft en maakte desondanks wonderschone schilderijen van gebouwen.²⁹ Maar in Haarlem was hij de enige specialist, terwijl in Delft werkzaam waren Gerrit Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Carel Fabritius, Pieter de Hooch, en ten slotte Johannes Vermeer.

De opkomst van deze plaatselijke, gespecialiseerde schildersscholen lijkt in direct verband te staan met de omvang van de lokale afzetmarkt. Het kan nauwelijks toeval zijn dat ze juist verschenen in de belangrijkste, dat wil zeggen grootste steden van de Republiek. In 1600 waren dat, in afnemende volgorde, Amsterdam, de enige stad met verschillende gespecialiseerde scholen, gevolgd door Haarlem, Utrecht, Leiden, Delft en Middelburg.³⁰ Later in de eeuw traden ook Rotterdam en Den Haag op de voorgrond. Het lijkt, alweer, geen toeval dat Rotterdam in die tijd zijn eigen niche-markt ontwikkelde, zij het van een niet al te deftig type, met de stalinterieurs die het handelsmerk waren van de gebroeders Saftleven en van Egbert van der Poel.³¹

De omvang van de markt is ook de belangrijkste verklaring voor de opkomst van onafhankelijke kunstenaarsgilden in de Republiek. In de eerste helft van de 17de eeuw werden dergelijke gilden in een groot aantal steden opgericht. Het Haarlemse Lucasgilde is uniek, omdat het van oudere datum is dan de Opstand. De Amsterdamse kunstenaars kregen een eigen gilde in 1579, een jaar nadat Amsterdam zich

aan de zijde van de Opstand schaarde en op een moment dat de gehele gildenstructuur in de stad werd herzien. In Middelburg werd in 1585 een Lucasgilde opgericht. Gouda en Rotterdam volgden in 1609, Delft, Leiden en Utrecht in 1615. Nog weer later sloot Alkmaar zich aan in 1631, terwijl in Hoorn in 1651 nog een Sint-Lucas Broederschap werd opgericht.³² De locaties en chronologie komen in grote lijnen overeen met de grootte-hiërarchie van de Nederlandse steden in deze periode.

Het is daarom allesbehalve bevreemdend dat we kunnen constateren dat dezelfde ontwikkeling ook andere takken van nijverheid beroerde. In tegenstelling tot wat vaak wordt aangenomen, was het gildenstelsel in goeden doen in de 17de eeuw. Sterker, nooit tevoren werden in zo korte tijd zoveel gilden opgericht in de Noordelijke Nederlanden als juist in de eerste helft van de 17de eeuw.³³ Volgens Piet Lourens en Jan Lucassen, de historici die dit opmerkelijk feit ontdekten, was het aantal gilden in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd steeds direct gekoppeld aan het aantal inwoners van elke stad. De omvang van de plaatselijke markt met andere woorden, bepaalde of en wanneer een bepaalde tak van nijverheid bij machte zou zijn om de financiële lasten van een afzonderlijke organisatie te dragen.³⁴

Maar waarom zouden schilders, en andere kunstenaars, belang kunnen hebben bij het onderhouden van zulke instellingen als gilden. Lange tijd hebben economisch-historici het negatieve oordeel onderschreven dat voor het eerst omstreeks 1800 werd geveld. Volgens dit zeer kritische vertoog waren gilden synoniem met bekrompenheid, gefixeerd op het beschermen van de zeer beperkte belangen van kleine handwerkslieden, een middeleeuws relict, tegelijkertijd gekant tegen de nieuwe technologie die beproefd werd tijdens de Industriële Revolutie en de nieuwe politieke verhoudingen

van de Franse. Maar tegenwoordig wordt over de gilden heel wat genuanceerder gedacht. Onder invloed van de zogeheten Institutionele Economie wordt de rol van instituties, de gilden daarbij inbegrepen, positiever gewaardeerd.³⁵ Er is opgemerkt dat tijdgenoten zelf nauwelijks kritiek hadden op de gilden.³⁶ Nog opmerkelijker: de oprichting van een groot aantal nieuwe gilden bleek in de Republiek heel goed samen te gaan met economische groei en voorspoed.³⁷

Economisch-historici hebben intussen verschillende redenen naar voren gebracht waarom dit zo zou kunnen zijn. Sommigen beweren dat de algehele onzekerheid van het ondernemingsklimaat in de pre-industriële tijd een of andere vorm van institutionele bescherming noodzakelijk maakte, om investeerders en producenten over te halen hun tijd en geld in een bepaalde bedrijfstak te steken. Aan de klanten verschaften instituties een kwaliteitsgarantie, en indien nodig een beroepsinstantie voor wanneer zij zich bekocht voelden.³⁸ Andere historici beklemtonen het belang van de opleidingsaspecten van het gildenwezen, in afwezigheid van een door de overheid georganiseerde beroepsopleiding. Door middel van het leerlingensstelsel hielpen de gilden ook incrementele, dat wil zeggen de kleine en op zichzelf weinig spectaculaire, technologische innovaties verspreiden die juist in het schildersvak zo belangrijk kunnen zijn.³⁹

Het moge duidelijk zijn dat de Lucasgilden in de Republiek zich heel goed met dergelijke analyses laten verenigen. In het belang van de klant hielden zij toezicht op de kwaliteit van het door de kunstenaars afgeleverde werk. Zij bemiddelden wanneer de klant ontevreden was, en adviseerden over de kwaliteit van schilderijen. Voor de producenten organiseerden zij opleiding, en gelegenheid om 'inventies' te delen, maar ook bescherming tegen concurrenten die zich op hun markt

wilden begeven.⁴⁰ Zelfs al konden ze geen roem of rijkdom voor al hun leden garanderen, de gilden bezorgden voor de meesten een fatsoenlijk bestaan.⁴¹ Wel moeten we constateren dat niet alle schilders geheel tevreden waren met deze situatie. Zij probeerden los te komen uit het gildeverband en eigen zogenaamde academies op te richten. Een eerste initiatief van deze aard werd genomen in Haarlem, in het laatste decennium van de 16de eeuw, toen Karel van Mander zo'n academie trachtte te vestigen. In de volgende halve eeuw werden ze opgericht in Dordrecht, Utrecht en Leiden, terwijl het onderwerp in Amsterdam in discussie was. Met uitzondering van Dordt, waar de schilders geen eigen gilde hadden en om die reden een alternatief beproefden, werden dergelijke initiatieven alleen genomen in steden met een eigen gespecialiseerde schildersschool. Pogingen om tekenacademies op te richten, hetzij binnen hetzij buiten het gildeverband, wijzen dus mijns inziens niet zozeer op een emancipatiestreven van bepaalde schildersgroepen, maar kunnen beter begrepen worden als de institutionele uitdrukking van een groep specialisten die werkte voor een nationale en zelfs internationale markt van elitaire klanten.

Samenvattend kunnen we vaststellen dat de productie van schilderijen in de Republiek plaatsvond in verschillende, doorgaans van elkaar gescheiden markten. Aan de bovenzijde van de schilderijenmarkt ontwikkelden zich lokale schildersscholen in Haarlem, Utrecht, Amsterdam, Leiden en Delft, die de beperkingen van deze gescheiden markten wisten te overstijgen. Deze lokale scholen, die zich toelagden op een heel specifiek type van schilderijen, waren echter veruit de belangrijkste broedplaatsen van topkunst in de Republiek. Veel van wat we nu beschouwen als de kern van de Hollandse schildersschool ontstond daar.⁴² Deze gespecialiseerde, lokale

scholen waren, hoewel ze zich niet conformeerden aan het algemene patroon van het kunstbedrijf in de 17de-eeuwse Republiek, als zodanig toch een product van hetzelfde systeem. Net als de overige, misschien artistiek minder belangrijke meesters, kwamen ze voort uit een uitdrukkelijk lokale context die premie stelde op specialisatie. De institutionele structuur van de bedrijfstak was niet alleen hieraan aangepast, maar hielp de specifieke kwaliteiten van de Nederlandse kunstproductie bestendigen en bevorderen. Deze institutionele structuur moet daarom beschouwd worden als een belangrijke voorwaarde voor de bloei van de beeldende kunsten in de Republiek.

Gouden eeuwen

Voorbeelden uit andere landen, en van andere gouden eeuwen, lijken deze gedachtegang te bevestigen. Ik zal niet proberen een uitputtende reeks argumenten te geven, maar mij beperken tot drie belangrijke voorbeelden: de zogeheten Vlaamse Primitieven van de 15de eeuw, de Spaanse Gouden Eeuw van de 16de en 17de eeuw en de bloei van de Engelse schilderkunst in de 18de. Misschien had hier ook de Italiaanse Renaissance aan bod moeten komen, maar dat zou te veel ruimte vergen in het bestek van dit artikel.

Het specifieke karakter van de Hollandse schildersschool was niet helemaal zo nieuw als wel eens wordt gesuggereerd. Zoals Michelangelo al in 1538 vaststelde, waren de Nederlanders (hij bedoelde natuurlijk de Vlaamse meesters) briljante vaklui, maar misten zij het intellectuele raffinement dat een noodzakelijk ingrediënt van alle waarlijk grote kunst is.⁴³ Dit verhinderde niet, zoals Michelangelo waarschijnlijk zelf maar al te goed wist, dat ze immens populair waren geworden, zowel in hun eigen omgeving als in het buitenland. Schildersnamen als die van Van Eyck, David, en Memling zijn nog altijd zeer bekend. De steden waar zij werkten leken in

menig opzicht sterk op die van de Republiek 200 jaar later. Het mag dan ook geen verwondering wekken, dat juist in Vlaanderen de mogelijkheden van een serieproductie van schilderijen voor het eerst werden beproefd. Kopieën werden er op vrij grote schaal vervaardigd, ook met behulp van malen die de arbeidsproductiviteit in het atelier hielpen verhogen. Aangezien de werkplaatsen zelf over het algemeen zeer klein bleven, is het alleszins waarschijnlijk dat verschillende specialisten samenwerkten bij de productie van afzonderlijke werken.⁴⁴ Met de Hollandse schilderschool deelde de Vlaamse dus de karakteristieke combinatie van massaproductie en hoge kwaliteit.

Net zoals in het noorden vonden deze ontwikkelingen plaats in een goed georganiseerde omgeving.⁴⁵ In de 14de en 15de eeuw waren de ambachtsgilden in de Vlaamse en Brabantse steden sterk in opkomst.⁴⁶ Sommige historici noemen de 14de eeuw zelfs de eeuw van de gildenrevoluties. In Vlaanderen en Brabant had de oprichting van gilden bovendien verstrekkender gevolgen dan de instelling van een monopolie voor de leden, de inrichting van een leerlingenstelsel en de oprichting van een altaar in de parochiekerk. Vlaamse en Brabantse gilden verwierven namelijk directe zeggenschap in het stadsbestuur. Gilden trachtten de belangen van zowel de eigen leden als de klanten te beschermen, door enerzijds exclusieve toegang tot de plaatselijke markt voor de aangesloten meesters te bedingen, maar tegelijkertijd klanten de mogelijkheid te bieden van een second opinion over de kwaliteit van geleverd werk. Het lokaal bestuur deed er van zijn kant alles aan om de bloei van de kunsten te stimuleren. In Brugge werd aldus het Pandt ingericht, een verkoopplaats in de vorm van een kloostergang, gebouwd op kosten van de stad, waar schilderijen te koop werden aangeboden, naast juwelen en andere voortbrengselen van de plaat-

selijke luxenijverheid.⁴⁷ In Vlaamse steden werd, met andere woorden, artistieke uitnemendheid bevorderd door institutionele regulering, niet tegengewerkt.

De funeste uitwerking van de afwezigheid van dergelijke geïnstitutionaliseerde steun demonstreert de toestand van de schilderkunst in Spanje. Zelfs terwijl de Reconquista nog maar ten dele voltooid was, in de late 15de eeuw, nam de vraag naar kunstwerken sterk toe. De Spaanse overheid probeerde de kunsten in te schakelen in haar pogingen om een nieuwe, christelijke identiteit voor de recent verenigde kronen van Castilië en Aragon te scheppen. Isabella van Castilië's hof ging voor in het bevorderen van de kunsten, de regering introduceerde wetten die de kunsthandel aanmoedigden. Dit laatste gebeurde echter vooral door lokale monopolies nietig te verklaren en de markt open te gooien voor allen die hun geluk als kunstenaar in Spanje wilden komen beproeven. Buitenlandse schilders, uit de Lage Landen, Duitsland en Italië, vonden in Spanje een willig publiek voor hun producten en ontdekten dat zij zich er zonder bezwaar konden vestigen.⁴⁸ De stijgende vraag had bijgevolg heel weinig effect op de ontwikkeling van een inheemse Spaanse school. Veel 'Spaanse' kunst uit deze periode is weinig meer dan een aftreksel van de noordelijke stijl. Een brief uit 1610, waarin met verbazing wordt geconstateerd 'hoe weinig de Spanjaarden hun eigen schilders waarden', citeert de klachten van hofschilder Eugenio Cajés, zelf overigens van Italiaanse afkomst, over het gebrek aan zelfvertrouwen bij inheemse kunstenaars en, meer in het bijzonder, over de afwezigheid van een behoorlijk vakopleiding in Spanje.⁴⁹

De Spaanse Gouden Eeuw was bijgevolg van een fundamenteel ander karakter dan de Nederlandse, of de Vlaamse. Gedurende de gehele 16de eeuw stond de Spaanse kunst onder

sterke invloed van Nederlandse en Italiaanse voorbeelden. Prominente Spaanse schilders waren in het buitenland opgeleid, meestal in Italië, en Filips II en zijn hovelingen nodigden bekende buitenlandse meesters uit om voor hen te komen werken. El Greco, geboren in de Venetiaanse kolonie Kreta, was dan misschien uniek qua stijl en compositie, zijn achtergrond paste volledig in dit patroon.⁵⁰ Daarmee is niets gezegd ten nadele van de kwaliteit van de in Castilië tot stand gebrachte kunstwerken. Maar zij waren producten van niet-Spaanse 'institutionele systemen' voor de kunsten.⁵¹

Het Gouden Tijdperk van inheemse Spaanse kunst viel in de eerste helft van de 17de eeuw. Het was schitterend – en van zeer korte duur. Opmerkelijk genoeg was het niet Madrid, waar veel opdrachten vandaan kwamen, maar Sevilla, dat de belangrijkste Spaanse schilders voortbracht, onder wie uiteraard de belangrijkste, Diego de Velazquez. Vergeleken met de situatie in Holland was de schildersgemeenschap in Sevilla zeer klein. In 1599 telde het kunstenaarsgilde daar minder dan 30 leden, op een bevolking van ongeveer 100.000; Delft, met een kwart van de bevolking, telde in 1650 36 kunstschilders.⁵² Maar Sevilla had tenminste een informele academie, waar schilders, schrijvers en geleerden elkaar ontmoetten onder de bezielende leiding van de kunstenaar Francisco Pacheco, die overigens ook de leermeester was van Velazquez.⁵³ Het is veelbetekend, dat pogingen om het succes van de Spaanse schildersschool ook in Madrid te consolideren, schipbreuk leden. In de eerste helft van de 17de eeuw dienden schilders verschillende rekestten in, waarin verzocht werd om de oprichting van een academie. Het rekest van 1624 bevatte een volledig reglement, dat alleen maar afgestempeld hoefde te worden. Geen enkele beambte nam de moeite om er naar te kijken.⁵⁴

De geschiedenis herhaalde zich in Engeland, zij het ditmaal met een happy end. Een markt voor schilderingen begon daar te ontstaan, voornamelijk in Londen uiteraard, in de loop van de 17de eeuw. Aanvankelijk aarzelend, maar allengs dynamischer, vooral na 1680. Lange tijd werd aangenomen dat het Londense 'Painters and Stainers' gilde veranderingen tegenhield.⁵⁵ Recent onderzoek heeft een ander licht op de zaak geworpen. Evenals dat in Spanje het geval was geweest, waren de koning en zijn hof in Engeland gebrand op de beste, lees: internationale kunst. Meer in het algemeen was het trouwens regeringspolitiek om de Engelse nijverheid te bevorderen door de import van buitenlandse technologie en expertise. Als gevolg hiervan waren de protesten van het 'Painters and Stainers' gilde al in de jaren 1630-1640 weinig meer dan een achterhoedegevecht. De leden van het gilde hielden zichzelf noodgedwongen in leven met decoratiewerk, terwijl de lucratieve opdrachten naar buitenlanders als Van Dijck gingen.⁵⁶ Het gevolg hiervan was, dat inheemse kunstenaars lange tijd tot een in artistieke zin marginaal bestaan veroordeeld waren. In die situatie kwam pas serieus verbetering met de oprichting, in 1768, van de Royal Academy of Arts.⁵⁷

Conclusie

Gouden eeuwen hebben niet één enkele oorzaak. Het zou dwaasheid zijn om dat te beweren. Ik meen daarom ook niet de verborgen bron van de Nederlandse – of enige andere – Gouden Eeuw ontdekt te hebben. Het zou ook moeilijk vol te houden zijn dat institutionele arrangementen *als zodanig* creatieve vernieuwing of topkunst kunnen voortbrengen. Wat ik in dit artikel wel heb proberen aan te tonen, is dat, wanneer eenmaal aan bepaalde economische voorwaarden was voldaan, hoofdzakelijk die van voldoende vraag, instituties belangrijk konden bijdragen aan het ontstaan van vernieuwende

en hoogwaardige kunst. Instituties, zoals gilden en academies, met andere woorden, konden er voor zorgen dat een veelbelovende start ook tot indrukwekkende resultaten leidde. Bij ontstentenis van zulke institutionele arrangementen dreigde de kunstproductie te blijven steken in misschien hoogwaardige, maar uiteindelijk imitatieve productie.

In zekere zin ging deze regel op voor alle industrie in de vroegmoderne periode, een tijd waarin gilden een heel belangrijke rol vervulden in het economisch leven. Voor schilderingen, en in het bijzonder schilderingen van topkwaliteit, was dit misschien nog wel belangrijker dan voor veel andere takken van nijverheid. De productie van kunst van topkwaliteit vereiste aanzienlijke investeringen, zowel qua grondstoffen als in arbeidstijd. De markt was zeer competitief en reeds in de 15de eeuw internationaal van karakter: kunstenaars verplaatsten hun bedrijf over grote afstanden wanneer zij elders winstkansen zagen. Juist daarom moest lokaal talent, als het wilde opgroeien tot Gouden kwaliteit, bevorderd worden in een goed georganiseerde en bij voorkeur ook beschermde omgeving.

NOTEN

- 1 Michael North, 'Introduction', in: *Economic History and the Arts*, Keulen 1996, pp. 1-2 (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien).
- 2 Een overzicht van deze benadering bij J.M. Montias, 'Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey', *Art Bulletin* 72 (1990), pp. 359-373, en Marten Jan Bok, 'De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief*, Nijmegen 1992, pp. 330-359. Een synthese van de bedoelde werkwijze biedt Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert*, Keulen 1992, vertaald als *Art and commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven 1997. Tijdens het persklaar maken van dit manuscript verscheen ook nog Reindert Falkenburg et al. (red.), *Kunst voor de markt 1500-1700. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (1999), met verschillende voor ons onderwerp belangwekkende bijdragen.
- 3 Dit artikel bestaat in hoofdzaak uit de tekst voorgedragen tijdens het symposium 'The Shifting Image of the Golden Age'. Ik dank Jan Piet Filedt Kok (Rijksmuseum Amsterdam) en Peter Hecht (Universiteit Utrecht), de organisatoren van het symposium, voor hun vriendelijke uitnodiging om daar te spreken. Peter Hecht dank ik ook voor zijn hulp in de voorbereidingsfase en commentaar op een eerste versie van de tekst. De studenten van University College Utrecht die in het voorjaar van 2000 deelnamen aan mijn cursus 'Dutch Society in the 17th Century' aanhoorden als eersten de hier voorgestelde analyse en deden eveneens verschillende voorstellen voor verbetering. Ook daarvoor mijn dank.
- 4 John Michael Montias, 'Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art', *Art History* 10 (1987), pp. 455-456.
- 5 Andere relevante werken van Montias zijn: *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982; *Vermeer and his Milieu: a Web of Social History*, Princeton 1988; 'Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands', *Simiolus* 18 (1988), pp. 244-256; 'Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, their Earnings, and their Output in 1650', *Leidschrift* 6 (1990), pp. 59-74; 'Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions', in: David Freedberg en Jan de Vries (eds), *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, pp. 331-372; 'The sovereign consumer. The adaptation of works of art to demand in the Netherlands in the early modern period', in: Ton Bevers (ed.), *Artists - Dealers - Consumers. On the social world of art*,

- Hilversum 1994, pp. 57-76; 'Works of Art in a Random Sample of Amsterdam Inventories', in: North, *op.cit.* (noot 1), pp. 67-88.
- 6 Deze versie van de gebeurtenissen is intussen stevig onderbouwd in het werk van Montias (zie noten 4 en 5), in Marten Jan Boks *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht 1994, en in Michael Norths *Art and commerce in the Dutch Golden Age* (zie noot 2). Voor de acceptatie door kunsthistorici, zie bijvoorbeeld J. Bruyn, 'A Turning-Point in the History of Dutch Art', in cat.tent. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle 1993, p. 113.
- 7 Dit getal is ontleend aan een overzicht van de Nederlandse immigratie: Jan Lucassen, 'The Netherlands, the Dutch, and Long-Distance Migration, in the Late Sixteenth to Early Nineteenth Centuries', in: Nicholas Canny (ed.), *Europeans on the Move: Studies on European Migration, 1500-1800*, Oxford 1994, p. 156.
- 8 Johan A. Kamermans, *Materiële cultuur in de Krimpenerwaard in de zeventiende en achttiende eeuw. Ontwikkeling en diversiteit*, Wageningen 1999 (A.A.G. Bijdragen 39), pp. 193-194, toont aan dat in dezelfde belastingklasse winkeliers en ambachtslieden meer schilderijen bezaten dan boeren. Jan de Vries was ietwat verbaasd toen hij in boedelinventarissen van Friese boeren nauwelijks schilderijen aantroef: 'Peasant Demand Patterns and Economic Development: Friesland 1550-1750', in: W.N. Parker en E.L. Jones (eds), *European Peasants and Their Markets. Essays in Agrarian Economic History*, Princeton 1975, p. 222.
- 9 Jan de Vries en Ad van der Woude, *Nederland 1500-1815. De eerste ronde van moderne economische groei*, Amsterdam 1995, p. 720 (tabel 12.7.2).
- 10 Jan Luiten van Zanden, 'Economic growth in the Golden Age. The development of the economy of Holland, 1500-1650', in: K. Davids en L. Noordegraaf (eds), *The Dutch Economy in the Golden Age*, Amsterdam 1993 (Economic and Social History in the Netherlands 4), pp. 13-17.
- 11 Ad van der Woude, 'The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic', in: Freedberg en De Vries, *op.cit.* (noot 5), p. 309; Montias (Estimates), *op.cit.* (noot 5), p. 70.
- 12 Montias (Art Dealers), *op.cit.* (noot 5), pp. 248-249.
- 13 De verschillende manieren om schilderijen te verwerven worden besproken in Montias (Art Dealers), *op.cit.* (noot 5), en Marten Jan Bok en Gary Schwartz, 'Schilderen in opdracht in Holland in de 17e eeuw', *Holland, regionaal-historisch tijdschrift* 23 (1991), pp. 183-195.
- 14 Dit is, vanzelfsprekend, het onderwerp van Eddy de Jonghs invloedrijk oeuvre. Korthedshalve wordt de geïnteresseerde lezer verwezen naar de recente verzameling van zijn belangrijkste opstellen, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995.
- 15 Bok en Schwartz, *op.cit.* (noot 13), *passim*.
- 16 Over Frederik Hendriks schilderijencollectie, zie Peter van der Ploeg en Carola Vermeeren, 'From the "Sea Prince's" Monies: the Stadholder's Art Collection', in cat.tent. *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry and Amalia van Solms in The Hague*, Den Haag (Mauritshuis)/Zwolle 1997, pp. 34-60. Over de stadhouderlijke rol in de Republiek: Olaf Mörke, 'Stadholder' oder 'Staet-holder'? *Die Funktion des Hauses Oranien und seines Hofes in der politischen Kultur der Republik der Vereinigten Niederlande im 17. Jahrhundert*, Münster 1997 (Niederlande-Studien 11).
- 17 Bob Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, (z.pl.) 1984, p. 106. Meer over schuttersstukken in de onvolprezen tentoonstellingscatalogus van het Frans Halsmuseum, *Schutters in Holland: kracht en zenuwen van de stad*, (red. M. Carasso-Kok en J. Levy-van Halm), Haarlem (Frans Halsmuseum)/Zwolle 1988.
- 18 Montias (Vermeer), *op.cit.* (noot 5), hfdst. 13.
- 19 R.E.O. Ekkart, *Portret van Enkhuizen in de gouden eeuw*, Zwolle/Enkhuizen 1990.
- 20 Over de sociale positie van kunstenaars, zie Montias (Artists), *op.cit.* (noot 5), hfdst. 5; E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16de en 17de eeuw', in: Bernard Scholz en Arie Gelderblom (red.), *Het beeld van de kunstenaar in de Renaissance*, Utrecht 1983, pp. 29-58 (Utrechtse Renaissance Studies 2); Hessel Miedema, 'Kunstschilder, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw', *Oud-Holland* 101 (1987), pp. 1-34.
- 21 Montias (Estimates), *op.cit.* (noot 5), p. 61 (tabel 1).
- 22 Bok, *op.cit.* (noot 6), p. 106.
- 23 Deze verbreding van de canon was goed zichtbaar in de selectie van werken voor de tentoonstelling *Glorie van de Gouden Eeuw*. Voor de discussie over de canon, naast de in dit Bulletin verzamelde lezingen van het symposium, ook het themanummer 'The evolving canon of seventeenth-century Dutch and Flemish painting', *Simiolus* 26 (1998), pp. 143-224, met bijdragen van Bart Cornelis, Peter Hecht, Seymour Slive, Hans Vlieghe, Christopher Brown en Lyckle de Vries.
- 24 De lijst van gildeleden is te vinden in Montias (Artists), *op.cit.* (noot 5), pp. 334-349. De namen van Delftse kunstenaars met een artistiek significante productie werd samengesteld op basis van Haak, *op.cit.* (noot 17), pp. 216-221, 322-329 en 438-454. Per periode gemeten is de procentuele verhouding tussen 'belangrijke' en 'onbelangrijke'

- schilders: < 1613 10:90, 1613-49 16:84, 1650-79 11:89.
- 25 Voor Utrecht wordt dit bevestigd door de grote variatie aan plaatselijk geproduceerde stukken zoals besproken in Paul Huys Janssen, *Schilders in Utrecht 1600-1700*, Utrecht 1990.
- 26 Deze clausule werd ook opgenomen in een nieuwe gildebrief in 1618, toen Den Bosch echter nog geen deel uitmaakte van de Republiek: Stadsarchief Den Bosch, Oud archief, Collectie aanvullingen 8107, fol. 17r ff.: kopie van de gildekaart, 30 januari 1618.
- 27 Martin Bijl, 'The artist's working methods', in cat.tent. *Jan Steen: Painter and Storyteller*, Washington (National Gallery of Art)/Amsterdam (Rijksmuseum) 1996/97, pp. 83-84.
- 28 Haak, *op.cit.* (noot 17), pp. 151, 225, 184-187, 190, 195, 204-206, 309, 327, 351, 438-447, 485-487.
- 29 Gary Schwartz en Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam: The Painter and His Time*, Londen 1990, hfdst. 4 en *passim*.
- 30 Jan de Vries, *European urbanization 1500-1800*, Londen 1984, p. 271.
- 31 Haak, *op.cit.* (noot 17), pp. 407-8.
- 32 G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947, pp. 120-121, 140-142, 162 en 206.
- 33 Piet Lourens en Jan Lucassen, 'Ambachtsgilden in Nederland: een eerste inventarisatie', *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 57 (1994), p. 46.
- 34 J. Lucassen en P. Lourens, 'Ambachtsgilden in Nederland: een beknopt overzicht', in: Koen Goudriaan et al., *De Gilden in Gouda*, Gouda/Zwolle 1996, pp. 12-15; Piet Lourens en Jan Lucassen, 'De oprichting en ontwikkeling van ambachtsgilden in Nederland (13de-19de eeuw)', in: Catharina Lis en Hugo Soly (red.), *Werelden van verschil: Ambachtsgilden in de Nederlanden*, Brussel 1997, pp. 44-52.
- 35 Vgl. C.A. Davids, *De macht der gewoonte? Economische ontwikkeling en institutionele context in Nederland op lange termijn*. Inaugurele rede Vrije Universiteit Amsterdam, 19 juni 1995; Clé Lesger, Leo Noordegraaf (red.), *Ondernemers en bestuurders: economie en politiek in de Noordelijke Nederlanden in de late Middeleeuwen en vroegmoderne tijd*, Amsterdam 1999 (NEHA-serie iii).
- 36 Jan Lucassen, 'Het Welven van Leiden (1659-1662): de wording van een economische theorie over gilden en ondernemerschap', in: Boudien de Vries et al. (eds), *De kracht der zwakken: studies over arbeid en arbeidersbeweging in het verleden*, Amsterdam 1992, pp. 15-16.
- 37 Piet Lourens en Jan Lucassen, 'Ambachtsgilden binnen een handelskapitalistische stad: aanzetten voor een analyse van Amsterdam rond 1700', *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 61 (1998), pp. 154-155.
- 38 Karl Gunnar Persson, *Pre-industrial Economic Growth: Social Organization and Technological Progress in Europe*, Oxford 1988, pp. 50-54. Andere positieve waardeningen van de rol van gilden in Robert S. Duplessis en Martha C. Howell, 'Reconsidering the Early Modern Urban Economy: the Cases of Leiden and Lille', *Past and Present* 94 (1982), pp. 49-84; James R. Farr, 'On the Shop Floor: Guilds, Artisans, and the European Market Economy, 1350-1750', *Journal of Early Modern History* 1 (1997), pp. 24-54; Catharina Lis en Hugo Soly, 'Ambachtsgilden in vergelijkend perspectief: de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden, 15de-18de eeuw', in: Lis en Soly, *op.cit.* (noot 34), pp. 11-42; Lourens en Lucassen, *op.cit.* (noot 37). Een algemene inleiding in de literatuur over de gilden in Maarten Prak, 'Ambachtsgilden vroeger en nu', *NEHA-Jaarboek voor economisch, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 57 (1994), pp. 10-33.
- 39 S.R. Epstein, 'Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe', *Journal of Economic History* 58 (1998), pp. 684-713.
- 40 Vele details die deze punten demonstreren zijn te vinden in Hessel Miedema, *Archiefbescheiden van het St. Lucasgilde te Haarlem*, Alphen a/d Rijn 1980 (2 dln.). Het beste overzicht van de Lucasgilden is nog steeds G.J. Hoogewerff, *Geschiedenis van de St. Lucasgilden*, Amsterdam 1947.
- 41 In het algemeen: Maarten Prak, 'Een verzekerd bestaan. Ambachtslieden, winkeliers en hun gilden in Den Bosch (ca. 1775)', in: De Vries et al. (red.), *De kracht der zwakken*, pp. 49-79; voor de schilders: Montias (Artists), *op.cit.* (noot 5), hfdst. 5.
- 42 Van de 142 schilderijen die getoond werden op de tentoonstelling *Glorie van de Gouden Eeuw* (vgl. de catalogus) kunnen, afgezien van de 22 portretten, 66 (55%) beschouwd worden als voortbrengselen van de bedoelde groepen: Haarlems stilleven en landschap, Amsterdams historie, marine, italisnerend landschap, Utrechts historie, Leidse fijnschilders, Delfse architectuur, Middelburgse bloemstilleven. In totaal 101 werken waren afkomstig uit de genoemde zes steden.
- 43 Jochen Becker, 'Ketters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: Harald Hendrix en Ton Hoenselaars (eds), *Vreemd volk. Beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd*, Amsterdam 1998, p. 29 (Utrechtse Renaissance Studies 4).
- 44 Jean C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, Penn. 1998, hfdst. 3-4.
- 45 Zie Wim Blockmans, 'The Creative Environment: Incentives and Functions of Bruges Art Production', in: Maryan W. Ainsworth (red.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an Interdisciplinary Approach*, New York/Turnhout 1995, pp. 12-15;

- Maximiliaan P.J. Martens, 'Some Aspects of the Art Market in Fifteenth-Century Bruges', in: Michael North en David Ormrod (red.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot 1998, pp. 19-22; Wilson, *op.cit.* (noot 44), pp. 134-37.
- 46 Carlos Wyffels, *De oorsprong der ambachten in Vlaanderen en Brabant*, Brussel 1951 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren jrg. xiii, n^o 13). Over Brabantse en Vlaamse gilden zie ook de opstellen verzameld in Catharina Lis en Hugo Soly (red.), *Werken volgens de regels. Ambachten in Brabant en Vlaanderen, 1500-1800*, Brussel 1994; idem (red.), *op.cit.* (noot 34).
- 47 Wilson, *op.cit.* (noot 44), pp. 174-85.
- 48 Mari-Tere Alvarez, 'Artistic Enterprise and Spanish Patronage: the Art Market during the Reign of Isabel of Castile (1474-1504)', in: North en Ormrod, *op.cit.* (noot 45), pp. 45-59.
- 49 J. Brown, 'Academies of Painting in Seventeenth-century Spain', *Academies of Art between Renaissance and Romanticism. Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5-6 (1989), pp. 178-179. Ook aangehaald in Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven/Londen 1991, p. 6.
- 50 Brown (Golden Age), *op.cit.* (noot 49), hfdst. 1-3.
- 51 De term 'institutioneel systeem' werd ontleend aan I. Bignamini, 'The "Academy of Art" in Britain before the foundation of the Royal Academy in 1768', in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, *op.cit.* (noot 49), p. 434.
- 52 Brown (Golden Age), *op.cit.* (noot 49), p. 116; Montias (Estimates), *op.cit.* (noot 5), p. 61 (tabel 1).
- 53 Jonathan Brown, 'Theory and Art in the Academy of Francisco Pacheco', in zijn *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978, pp. 21-83.
- 54 Brown (Academies), *op.cit.* (noot 49), pp. 178-180.
- 55 Zie bij voorbeeld Walter Minchinton, 'English Merchants and the Market for Art in the Long 18th Century', in: North, *op.cit.* (noot 1), p. 89; I. Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven 1988.
- 56 David Ormrod, 'The Origins of the London Art Market, 1660-1730', in: North en Ormrod, *op.cit.* (noot 48), pp. 167-186.
- 57 Vgl. Bignamini, *op.cit.* (noot 51), pp. 434 en 441, die eveneens het verband beklemtoont tussen wat de schrijver noemt een 'institutional system for the arts' en het ontstaan van een nationale schilderschool in Engeland. Over de Academy zelf: Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy, 1768-1986*, Londen 1986.

XVIII

