

Gerard Lairesse als plafond- en kamerschilder

Gerard Lairesse is in de Nederlandse kunstgeschiedenis een misdeelde figuur. Dit geldt in het bijzonder voor Lairesse als beoefenaar van wat decoratieve schilderkunst kan worden genoemd. Weliswaar wijdde Timmers een belangrijk proefschrift aan het etswerk van Lairesse, maar het aangekondigde tweede deel, waarin de geschilderde werken zouden worden opgenomen, bleef achterwege¹. De bestudering van de decoratieve of toegepaste schilderkunst heeft vooral geleden onder de negatieve beoordeling van het tijdperk waarin deze kunst tot grote bloei kwam. Bedoeld is de wel als 'vervaltijd' aangeduide periode van Hollands schilderkunst: de laatste dertig à veertig jaar van de zeventiende eeuw, waarin, zoals Geyl plastisch uitdrukte, *de Franse invloed als met een verstijvende adem over het veld der cultuur streek*². Nu de bestudering van de voortbrengselen van een op het buitenland georiënteerde kunst of kunstenaar tegenwoordig niet langer als een on-hollandse activiteit beschouwd wordt en de theoretische achtergronden van deze periode in de kunstgeschiedenis herwaardeerd worden, verdienen Gerard Lairesse en zijn werk nieuwe belangstelling.

Al zijn biografen doorspekken de beschrijvingen van deze kunstenaar met veel en bovendien ook onbetrouwbare anekdotes. In de beschrijvingen van de levens van andere schilders komt hij regelmatig voor. Men mag daarin een duidelijk bewijs zien van zijn populariteit, die niet tot ons land beperkt bleef. Immers talloze van zijn schilderijen met overwegend mythologische of antiek-historische onderwerpen vonden al vroeg hun weg naar het buitenland. Lairesse's grote invloed als

kunst-theoreticus deed zich waarschijnlijk pas eerst goed gelden toen in 1701 en 1707 respectievelijk zijn *Grondlegginge ter Teekenkunst* en zijn *Groot Schilderboek* verschenen waren. Hierin waren zijn colleges opgenomen, die hij vanaf zijn ongeveer in 1690 intredende blindheid tot aan zijn dood, in 1711, op de kunstzaal van het Amsterdamse stadhuis had gegeven. Door de vele herdrukken en vertalingen hebben deze boeken tot ver in de achttiende en zelfs nog in de negentiende eeuw groot gezag uitgeoefend. Zelfs de Engelse literator Robert Browning schreef nog een lang gedicht op Lairesse en zijn schilderboek³.

De theoretische achtergronden en de technieken van dat aspect van Lairesse's werk dat in dit opstel behandeld zal worden: zijn plafond- en kamerschilderkunst, tegenwoordig als decoratieve kunst betiteld, komen in het *Groot Schilderboek* uitvoeriger ter sprake. Zijn ideeën en voorschriften op dit gebied, die in zijn eigen werk niet altijd nagevolgd worden, zijn van groot belang voor het onderzoek naar de decoratieve schilderkunst op het einde van de zeventiende eeuw.

Omstreeks 1667/'68 moet Lairesse na een reeks stormachtige avonturen, die hem in zijn geboorteplaats Luik zouden zijn overkomen, in Amsterdam beland zijn. Als leerling van Bertholet Flémalle was hij in Luik in een weliswaar provinciaal, maar sterk door het Franse klassicisme beïnvloed milieu opgegroeid. In het verafgelegen Amsterdam kon hij zich bij een, zelfs in vergelijking met zijn eigen achtergrond, avant-gardistische groepering aansluiten.

Daar domineerde in de schilderkunst in openbare gebouwen en grote koopmanshuizen een soort

Hollands classicisme *avant la lettre*. Het is moeilijk vast te stellen in hoeverre Franse classicistische tractaten voor de jaren zestig al doorgedrongen waren. Voor de interieurdecoratie van het nieuwe stadhuis werkten schilders als Jan Gerritsz van Bronckhorst, Cornelis Holstein, Nicolaas de Helt Stockade en de Zuid-Nederlander Erasmus Quellinus. Zij kregen daar opdrachten om schoorsteen- en plafondstukken te leveren. Bronckhorst en Holstein, onder invloed van het Haarlemse academisme, Stockade na een langdurig verblijf in Frankrijk en Quellinus uit het Rubens-milieu, beantwoordden kennelijk aan de exclusieve smaak van hun patricische opdrachtgevers. Een maatschappelijke bovenlaag die verder niet alleen haar woonhuizen, maar ook de zalen van de door haar gesteunde of bestuurde charitatieve instellingen door deze groep schilders liet decoreren. Zij werkten in de traditie van hun voorgangers, die in dienst gestaan hadden van de eveneens met een meer exclusieve en internationale smaak begiftigde stadhouder Frederik Hendrik. Alleen al in kunstzinnig opzicht had Amsterdam diens expansiedrang overgenomen.

Al vrij snel na Laïresses aankomst in Amsterdam moet hij in contact zijn gekomen met een groep gefortuneerde intellectuelen, die Frans classicistische ideeën verspreidde. Voor de literator Andries Pels, die in 1669 met Dr. Lodewijk Meyer het kunstgenootschap *Nil Volentibus Arduum* oprichtte, etste hij vignetten, titelbladen en illustraties bij diens toneelstukken *Didoos Doot* en *Iulfus*, die in 1668 verschenen waren. Van vroege opdrachten uit het regentenmilieu getuigt o.m. de serie door Laïresse geëtsde antieke beelden in de collectie van de in 1658 overleden Gerrit Reynst⁴. Afgezien van een vrij klein aantal bewaarde schilderijen uit zijn vroege Amsterdamse periode (o.a. voor het Amsterdamse werkhuis, Rijksmuseum, cat.nr. 1411) dateert uit 1672 een van de vroegst bewaarde grote decoratieve werken. De decoratieve werken van Laïresse treft men meestal niet meer op hun oorspronkelijke plaats, in de koopmanshuizen aan; een aantal belangrijke stukken bevindt zich sedert lang in het Rijksmuseum. Deze groep werd dit jaar uitge-

breid door aankoop van een serie van vijf grisailles, die de aanleiding tot dit artikel vormen (afb. 18 t/m 22).

Slechts langzaam ging men er, voor wat het Amsterdamse interieur van de jaren '50 en '60 betreft, toe over verandering te brengen in de traditionele vorm van plafonddecoratie. Waren de meeste z.g. cassetten (de vakken tussen de elkaar kruisende moer- en kinderbalken) in openbare gebouwen en woonhuizen met bloemfestoenen, vruchtenguirlandes, vogels of ornamenten beschilderd, in de zalen van het nieuwe stadhuis was men tot moderner versieringen overgegaan. Daar openden de cassettenzolderingen zich als het ware in een illusionistisch geschilderd hemelgezicht met fladderende putti of allegorische figuren met die attributen, die de functie van de vertrekken en hun bewoners benadrukten. Men bleef echter wel steeds op hout schilderen. Ook De Helt Stockade schildert nog omstreeks 1662 zijn gedeeltelijk bewaarde uitbundige allegorieën op de handel, wandel en vredelievendheid van de familie Trip op de houten cassetten van de twee grote zalen aan de voorzijde van het Trippenhuis. Jan Vos bezong deze voorstellingen, die stilistisch en iconografisch respectievelijk door Vouet en Ripa beïnvloed zijn⁵. Het zijn deze taferelen die als directe voorstadia van het werk van Gerard Laïresse gelden. Bij de toenemende behoefte om de verschillende elementen van het interieur – zoals wand en zoldering – aan elkaar te binden of geleidelijk in elkaar te laten overgaan, verdwijnen de gecassetteerde zolderingen om plaatste maken voor vlakke of gewelfde planken plafonds, die zich zo voor ononderbroken illusionistische voorstellingen beter zullen lenen.

HET PLAFOND MET DE VRIJHEID VAN AMSTERDAM VOOR ANDRIES DE GRAEFF

Laïresse introduceerde, mogelijk als eerste, het gebruik om zolderingen, al dan niet gecassetteerd, met beschilderd doek te bespannen. Het monumentale plafond dat hij in 1672 aan de oudschepen en -burgemeester Andries de Graeff leverde voor diens pas gebouwde huis op de

Herengracht (nu nr. 446) vormt het vroegste bewaarde voorbeeld van Laïresses aandeel in de Amsterdamse decoratieve schilderkunst (afb. 1-3). Het plafond bestaat uit drie langwerpige stroken, waarvan de middelste wat breder is dan de beide andere⁶. Twee zware moerbalken, die niet onder het doek verdwenen, vereisten deze verdeling. De schilder suggereerde wel een doorlopende voorstelling en vatte het plafond ook iconografisch als één geheel op. Met verschillende titels zoals *Allegorie op de Vrede van Munster* of ook wel *Triomf op de Vrede* werd het ensemble in 1903 in Amsterdam geveild en voor het bedrag van f 8300,— aan de Carnegie stichting verkocht⁷. Op grond van de verkeerde interpretatie van de voorstelling, waardoor het plafond feitelijk voor de ondergang werd behoed, wilde de stichting het plaatsen in een speciaal voor dit zolderstuk ontworpen zaal in het Haagse Vredespaleis. Ten onrechte werden toen de twee buitenste doeken verwisseld, waardoor de stroomgoden ruggelings de Amsterdamse leeuw gingen flankeren. Bij een bezoek aan het huis De Graeff omstreeks 1875 zag Alberdingk Thijm het plafond nog in de oorspronkelijke rangschikking⁸.

Lairesse liet het licht van rechts vallen en construeerde zijn perspectief zodanig, dat het ideale standpunt voor de toeschouwer zich mogelijk in de deuropening onder de bovenzijde van het middendoek bevonden moet hebben. Van daaruit gezien komen de verkortingen pas goed tot hun recht en is de ruimtelijke werking van het plafond optimaal.

LAIRESSES THEORIEËN OVER DE PLAFONDKUNST

Lairesses verhandelingen over het plafondperspectief in zijn *Groot Schilderboek*, Deel II, Boek 9, Hoofdstuk I, over de *Zolderwerken, of het schilderen der Plafonds*, zijn goed te vergelijken met zijn eigen prestaties op dit gebied. Tot aan zijn tijd werd het mathematisch perspectief in de plafondschilderkunst waarschijnlijk niet of nauwelijks in Holland toegepast⁹. Hier trachtte Lairesse als eerste, vooral gebruikmakend van Abraham

Bosses ook in Holland verschenen plafondperspectieffleer, het verkort op wetenschappelijke wijze te construeren¹⁰.

Lairesse stelt, dat onder alle *verkiezingen* in de schilderkunst geen zo moeilijk is als die van de plafonds¹¹. Tot voor kort kon het niemand iets schelen, hoe de *verhemeltens* bekleed werden, als het maar gauw gedaan werd en weinig geld kostte. Met eenvoudig loofwerk was men al tevreden. Lairesse had zelfs plafonds gezien met *landschappen, zee- en landgevechten, en meer andere dingen, zonder eenige de minste verkortinge*, alsof ze tegen een verticale muur geschilderd waren. De eigenschappen van plafond en schilderij moeten verschillend zijn, zo stelt hij, zowel wat betreft de verkorting als de kleur. In het schilderij blijven lengte en breedte onveranderd, terwijl alleen in de *dikte* (diepte) alles verkort. Bij plafonds daarentegen verkort alles, behalve *basis en kap*. Alleen door de optica of de perspectief-praktijk kan men recht doen schijnen, dat scheef of rond is, en plat en effen, dat hol en rond is. Lairesse vervolgt, dat er *zo weinige Schilders in dit deel van de Konst uitmunten, vermits de Perspectief zelden door hen zo veel verstaan word om de practyk vast te kunnen hebben*.

Hoofdstuk II geeft de moeilijkheden aan, dat *men het leven niet kan gebruiken, noch in het naakt, noch in de vliegende kleeding. Den wissen en zekeren stand der beelden kan men alleen door gissing vinden*. Ook ziet men een plafondstuk, op de ezel geplaatst, niet zoals het behoort. Men zal dus de *Perspectief optica* moeten leren, *want door dat middel alleen zal men zich een weg baanen tot deze hoogloffelyke studie*.

In Hoofdstuk III zet Lairesse de theorie van het verkort uiteen, waarbij vooral naar Bosses theorieën verwezen wordt. De proportie van de beelden, zo vervolgt hij in Hoofdstuk IV, mogen die van de mens niet te boven gaan; naarmate ze hoger en verder weg zijn, moeten ze in grootte afnemen. Goden echter *mag men zo groot vertoonen als men wil*. Wind moet men in de lucht niet suggereren, want van door de wind voortbewogen figuren ziet men de kleding niet bewegen, tenzij ze op een vast punt zouden staan. Om een *fraay en woelend Zolderstuk* te krijgen, moet men dunne en





Afb. 1-3. Gerard Lairesse.
De eendracht, de handelsvrij-
heid en de zekerheid; drie-
delig plafondstuk voor
Andries de Graeff, 1672.
Vredespaleis, Den Haag.

slappe zijde voor de kleding van de snel op en neer vliegende beelden schilderen en zwaardere voor de zittende of liggende. Ieder beeld creëert immers zijn eigen wind door zijn eigen beweging.

In Hoofdstuk vi wordt de mogelijkheid gegeven hoe een ezelschets voor een plafond te bezien. Laïresse gebruikt hiervoor een spiegel, die hij boven zijn hoofd houdt en waarin hij het achter hem staande ezelstuk bekijkt. Modellen in het verkort tekent hij naar het leven, ruggelings zittend *tegens de stellagie op de vloer [...] zettende een spiegel tusschen myne beenen, en de zelve zo lang keerende en wendende tot dat het Model [op de stellagie staande] zich daar in vertoonde zodanig als ik het na myn oogpunt van nooden had.* Om fladderende kleding te suggereren spant hij de stof met touwen om de leeman en volgens hetzelfde systeem als hierboven tekent hij deze in het verkort. Ook plaatst hij net zo trooniën, vaazen, potten, ornamenten, capiteelen, festons met bloemen, ja alles wat'er van pleister of was te krygen is op deze stellages. Hij tekent deze dan met behulp van de spiegel in het verkort na. In de compositie van het plafond worden deze schetsen dan later ingepast.

Voor het opbrengen van de figuren op het doek kiest Laïresse eerst een verdwijnpunt. Van daaruit trekt hij langs een draad lijnen, waaraan alle *regt overeind staande voorwerpen, als baluisters, kolommen, pilasters, beelden* parallel lopen.

Laïresse geeft de voorkeur aan praktische instructies. Hij merkt op, dat, *hoewel 'er onfeilbaare regels zyn, echter de zelve niet krachtig genoeg gevonden werden om ze naar vereisch te gebruiken.* Daarom geeft hij nòg een advies voor de toepassing van het verkort. Vanaf 1668 gebruikte hij volgens zijn zeggen, vijf jaar lang het volgende werktuig: op een houten, met blik beslagen en met klei gevulde bak, werd een houten of blikken deksel geplaatst, doorboord met kleine gaatjes. Hierin staken aan pinnen gestoken wassen poppetjes. Als de klei gedroogd was dan konden de poppen in alle gewenste standen gesteld worden. Deze hele *machine* werd schuin achterover op een tafel gezet en de figuren werden via de spiegel op de schets ingevuld, al naar gelang de loop van de lijnen vanuit het verdwijnpunt, die al eerder aangebracht waren.

Hoofdstuk vii behandelt de kleuren, die moeten afnemen in intensiteit, naarmate ze een grotere hoogte in het plafond suggereren.

Hoofdstuk viii geeft aan, dat de schilderkunst in dit geval een hulpmiddel is geworden om de bouwkunst te voltooiën. De schilder moet zijn plafond altijd schikken naar het *opstel van 't gebouw der Kamer*. Regelmatigheid mag niet verstoord worden, openingen moeten op plaatsen, waar ze behoren, gemaakt worden. Iedere lijst, balk of afscheiding van de compartimenten van het plafond moet op zijn eigen pilaster of kardoes rusten. Ook de concepten van de schilder moeten met de wandindeling overeenkomen. Er dient ook een bepaalde ordening te bestaan in wat boven in de lucht (plafond) en wat in de kamer (wanden) wordt afgebeeld. Boven huist dan de ziel van het kamerwerk, beneden wat het lichaam zelf betreft. M.a.w. boven het plafond beeldt men het geestelijke af, datgene wat door de hemel bestierd wordt; beneden het *moraal of zedekonstige*, wat door het verstand bepaald wordt. Laïresse licht dit voorschrift aan de hand van een voorbeeld toe¹². *Hier uit is dan genoegzaam te begrypen, hoe ordentelyk het behoorde toe te gaan; waarom het geen wonder is, dat 'er zo weinige in de Plafonds of Zolderschilderyen uitmunten, niettegenstaande daar also wel regelen voor zyn als voor anderen Studiën.* Als Correggio, Cortona en Vouet zulke vaststaande regelen gehad zouden hebben, zou men – meent Laïresse – niet zulke grote fouten in hun werken gevonden hebben.

Laïresse vertelt tenslotte, dat hij in zijn jeugd nog wel zolderstukken bekladde zonder *de vaste en wisse regels* te kennen, maar dat hij door zijn *onvermoeide naarstigheit in deze Edele Oeffening* deze ontdekt heeft. Vóór deze ontdekking placht hij, op de grond liggend, zijn gedachten te krabbelen op een boven zijn hoofd gespijkerd stuk lei of papier. Voor de uitvoering van de eigenlijke schets, die eveneens tegen een zoldering geplakt werd, zocht Laïresse volgens zijn zeggen *in de Prenten van Vouët, en andere, zodanige werkingen en gestalten van beelden daar toe bekwaam, de zelve min of meer veranderende na myne gissing*¹³. Ook zonder deze mededeling zou bij vergelijking van

Lairesses plafonddkunst met werk van Franse kunstenaars, de naam van Vouet het eerst gevallen zijn. Michel Dorigny en François Torteбат zijn door hun grafiek de voornaamste verspreiders van het werk van Vouet. De invloed van diens monumentale plafonddstukken en ook van die van Lairesses tijdgenoten Lebrun en Lesueur verhieven zijn prestaties ver boven het gemiddelde peil van de Amsterdamse zolderschilder. Directe ontleningen aan deze voorbeelden zijn eigenlijk niet vast te stellen. Meestal blijken het suggesties voor de compositie of de samenstelling van de allegorieën of mythologische taferelen geweest te zijn. Lairesses eigen etsen zijn echter wel duidelijk door de techniek van zijn Franse voorbeelden bepaald. Koloriet noch penseelvoering van het De Graeff-plafond zou men associëren met datgene wat we nu onder Lairesses meest typerende schildertrant verstaan: glad geschilderde, lineair begrensde vlakken, in koele, harde kleuren. In dit voor hem vroege Amsterdamse werk overheersen nog de warme kleuren, die in losse brede streken opgezet zijn. Het koloriet heeft dat gloeiende effect van de Utrechtse caravaggen, wanneer het zacht-geel en blauw tegen de groen-grijze hemel afsteken. Lairesse is hier vooral verwant aan dergelijke stukken van Claes Berchem, wiens werk hij in Amsterdam gekend kan hebben.

De allegorieën van het in 1672 tot stand gekomen plafond (Herengracht 446) krijgen een bijzondere betekenis door de omstreken positie in dat jaar van de opdrachtgever en diens stad. Immers juist in september werd Andries de Graeff als voorman van een groep Amsterdamse burgemeesters en regenten, die vóór de politiek van de raadspensionaris De Witt en tegen die van de prinsgezinde Valckenier stemden, na het herstel van het stadhouderschap terzijde geschoven¹⁴. Een *Allegorie op de Vrede* – voor het Vredespaleis kon deze foutieve interpretatie uitstekend ingepast worden – stelt het plafond dan ook zeker niet voor. Glaubers prenten naar het plafond geven de juiste verklaring. We blijken te maken te hebben met *Eendracht, Vrijheid en Veiligheid*¹⁵ (afb. 4, 5, 6). *De Handelsvrijheid van Amsterdam* op het middendoek verschijnt boven de agressieve stadsleeuw op zijn

rots, waarop de singatuur en datering zijn aangebracht. Boven de *Vrijheid*, die onder toekijken van *Mercurius* met de *corona navalis* (scheepskroon) gekroond wordt, vormen zich donkere wolken. Op het linkerveld vertrappt *Concordia* de geketende *Mars*, terwijl rechts, als allegorie op *Securitas*, de gehelmde *Minerva* geweld, bedrog en afgunst, door harpijen gesymboliseerd, verslaat. Een roodkrijttekening voor dit rechter doek in het Louvre is typerend voor Lairesses voorstudies voor decoratieve ontwerpen, die steeds in sterke arceringen worden opgezet¹⁶ (afb. 7). De stroomgoden *Y* en *Amstel*, die tot Amsterdams welvaart bijdragen, sluiten de compositie af. Hun oranje-roze lichamen met de duidelijke musculatuur steken af tegen de naturalistisch geschilderde attributen: de netten, een scheepshoer, het anker, een roeispaan en het oeverriet.

Heeft het De Graeff-plafond, ondanks de moeilijke toegankelijkheid in het Vredespaleis, door Glaubers etsen althans enige bekendheid gehad, een serie zolderstukken van Lairesse van enkele jaren later bevindt zich al jarenlang in het Rijksmuseum, n.l. zijn plafonds voor het Amsterdamse Leprozenhuis¹⁷.

PLAFOND VOOR HET AMSTERDAMSE LEPROZENHUIS

Omstreeks 1675 moet Lairesse contacten gehad hebben met het Amsterdamse Leprozenhuis. De regenten Anthony De Haes, Bonaventura Van Dortmont, Izaak Hudde en Jan Hermans hadden hem toen opdracht gegeven een nieuw wapenboek van een aantal illustraties te voorzien. Hoewel de rekeningen uit die jaren verloren gingen, is er reden om aan te nemen dat Lairesse niet alleen een deel van het wapenboek decoreerde, maar ook de zoldering van de regentenkamer.

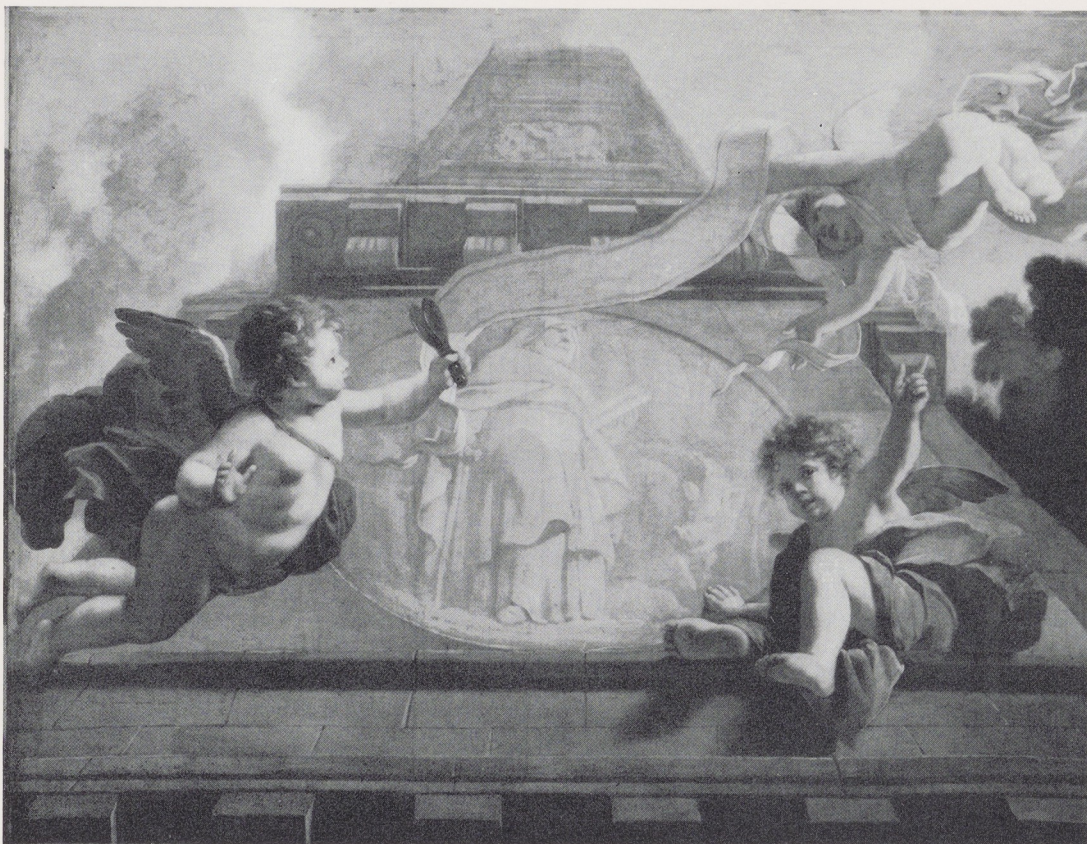
Het G. *Lairesse* gesigeneerde blad en de ongesigeneerde bladen met voorstellingen van het Leprozenhuis en het gene 'er in verrigt wordt, nu los van het album in het Amsterdamse Gemeentearchief bewaard, hebben tot dit wapenboek behoord¹⁸. De maten van de losse bladen en de bladzijden van het in 1675 gedateerde album zijn gelijk. De tekenrant van de grijs gewassen penseelteke-



Afb. 4-6. J. Glauber naar G. Lairese. Het plafondstuk voor Andries de Graeff. Etsen 20-22 uit de bundel *Picturae Rudimenta Lairessiana*, Amsterdam 1702. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 7. Gerard Lairese. Voorstudie voor het rechter deel van het De Graeff-plafond, 1672. Rood krijt. Louvre, Parijs.





Afb. 8. Gerard Lairese. Antonius met het zwijn. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 9. Gerard Lairese. Gerechtigheid. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 10. Gerard Lairese. Bescherming of Sterckheydt. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

ningen is identiek met die van de cartouches en de putti rond de wapens van de vier genoemde regenten. Bepaalde allegorieën op de *Verzorging van de leprozen*, die het onderwerp van een aantal bladen vormen, vinden we terug op het acht-delige plafond van de regentenkamer, zonder twijfel van de hand van Lairese (afb. 8 t/m 15). De cassetten van verschillende grootte – een nog traditionele decoratie dus – en de dito plafonddoeken, maken het moeilijk de oorspronkelijke indeling te reconstrueren. Ouderwets in de ontwikkeling van Lairese is ook het niet duidelijk continueren van de voorstellingen te noemen. Ieder tafereel is zowel compositorisch als thematisch een min of meer op zich zelf staand geheel. Een van de wei-

nige bindende elementen is de perspectivische verkorting van deze zolderschilderijen. Het werkt maar vanuit één standpunt optimaal. De waarschijnlijk voor de schoorsteen gezeten regenten zagen de voorstellingen ondersteboven; alleen zij die onder de bovenzijde van het plafond – door de deur – binnentraden konden de allegorieën, die juist voor hen bestemd waren, duidelijk onderscheiden. Of trouwens de thematiek voor hen zonder meer te begrijpen was, valt te betwijfelen. In een achttiende-eeuwse aan Jacob Buys toegeschreven schets naar het gehele plafond geeft de tekenaar niet alleen de oorspronkelijke indeling, maar ook een mogelijk juiste interpretatie van de allegorieën, die nogal onsamenhangend over de



Afb. 11. Gerard Lairese. Religio begunstigt Abondantia. Compartiment van het plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

velden verdeeld lijken¹⁹ (afb. 16). De kamer moet, gezien vanaf de toegangsdeur, van rechts licht hebben ontvangen. Volgens Buys' annotaties aan de linker- en rechterzijde van het blad met resp. *grote* en *kleine plaats*, viel dat licht door de ramen, die op de kleine binnenplaats uit- zagen. Volgens een achter de tekening aange- bracht lijstje (achttiende-eeuws?) blijkt de zaal vol rēgentenstukken, voor het merendeel nog be- waard, gehangen te hebben²⁰.

Lairesse schilderde zijn allegorieën op een 'rechtse dag' (het licht van rechts vallend), zoals de be- staande situatie hem voorschreef. De lineaire con- touren en duidelijke musculatuur, de rijke drape- rieën en de voor Lairese typerende grote diep- zwarte pupillen, preluderen op de stijl van de belangrijke plafonds van de jaren zeventig en tachtig. Geen Hollands kunstenaar kon dergelijke zolderperspectieven met een geheel volgens de

voorschriften geconstrueerd – buiten de voorstel- ling liggend – verdwijnpunt foutloos uitvoeren. Lairese werd er terecht beroemd door, want zowel technisch als esthetisch liggen zijn resul- taten ver boven die van De Helt Stockade in de Trippenhuisplafonds en van de plafonds in het stadhuis.

Direct boven de schoorsteen, die het traditionele centrum van het vertrek vormt, schilderde Lairese op het voetstuk van een obelisk *Antonius met het zwijn* in imitatie-reliëf (afb. 8), de bescherm- heilige van de leprozen en naamgever van het gasthuis. Putto's met een leprozenklep en een ban- derol zitten op de stenen borstwering, die a.h.w. op de schoorsteenboezem rust. *Gerechtigheid* (afb. 9) en *Bescherming of Sterckheyt* (afb. 10) pro- pageren boven de hoofden der regenten, zoals ook de overige stukken, de vereiste en door de leproos verwachte eigenschappen van het college. *Justitia*,



Afb. 12. Gerard Lairese. Sterckheyt breidelt de zot. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

in onderaanzicht, met haar sierlijk bewegende gewaden en haar balans is van beide de best geslaagde figuur. De twee grote middenstukken voeren de allegorieën op een soort doorlopend podium ten tonele, dat door een Korintische en Dorische zuil wordt begrensd. Links wijst *Abondantia* (afb. 11) een arme vrouwenfiguur op haar rijkdommen, die haar dankzij *Religio* als een gedurige bron toevloeden. Op het rechtertaferel ziet men hoe *Sterckheyt* (afb. 12) met haar spies en eikentak, misschien ook wel als *Reeden*, de ruggelings op de leeuw rijdende zot breidelt. Ook de krankzinnigenverpleging, de zorg voor de onnozelen, behoorde tot de taken van het gasthuis. *Plutus* (afb. 13) als god van de *Rijkdom*, *Caritas* (afb. 14), een tafereel dat zich ook op de schoorsteentondo op Lairesses tekening, in het Amsterdamse archief, van de regentenkamer bevindt en *Saturnus* als god van de *Tijd* (afb. 15) voltooien

de serie, die in een bepaalde sequens niet afleesbaar is.

In zeventiende eeuwse reis- en stadsbeschrijvingen wordt van deze plafondsrie geen melding gemaakt. De reden hiervan was misschien de toen als zwaar besmettelijk beschouwde lepra, waardoor het Leprozenhuis gemeden werd. Het is overigens niet uitgesloten dat Lairesses optredende blindheid en zijn mismaakte gelaatstrekken, volgens latere biografen door de Venusziekte veroorzaakt en door Schmidt Degener als *het meest hideuze bakkes dat ooit geschilderd werd* betiteld, in verband staan met zijn contacten met het Leprozenhuis²¹, waar hij genezing zocht. Pas in de achttiende eeuw wordt de serie plafonds voor het eerst beschreven en werden de tekeningen in het wapenboek gecopieerd²². Bij de ontmanteling van het gasthuis in de negentiende eeuw verhuisden de plafonds via de wachtkamer van de trouwkamer



Afb. 13. Gerard Lairese. Plutus. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 14. Gerard Lairese. Caritas. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

derde klasse in het Raadhuis naar het depot van het Rijksmuseum²³.

LAIRESSE EN DE GRISAILLE-KUNST

Enige tijd na 1675, het jaar waarin de rijke Mennoniet, verzamelaar en textielmagnaat Philips de Flines op de Herengracht (nu 164) het huis Messina kocht, heeft Lairese een deel van dit huis gedecoreerd²⁴. Hier past hij zijn tweede specialisme toe: dat van kamerschilder, waarover hij in het *Groot Schilderboek* eveneens uitweidt. Voor het voorportaal van dit huis schilderde Lairese een vijftal grisailles, die bas-reliëfs imiteren. Waren tot voor kort alleen de schriftelijke getuigenissen van dit werk bewaard, onlangs bleken de als verloren beschouwde taferelen zich in een Parijse verzameling te bevinden, van waaruit ze door het Rijksmuseum verworven konden worden²⁵. Door deze belangrijke aanwinst is het Lairese-bezit met een

weinig bewaard genre aangevuld (afb. 18 t/m 22). Lairesses tractaat in het *Schilderboek*, getiteld *Van de Architectuur of Bouwkunde*, bevat voorschriften hoe de architectuur in een schilderij te verwerken; een uiteenzetting over het marmerschilderen sluit er op aan²⁶. Door zijn imiterende karakter is deze decoratiemethode nauw verwant aan het geschilderde bas-reliëf. In de serie taferelen voor De Flines past Lairese beide methoden toe. Hij beschouwt het als noodzakelijk dat men aan de decoraties van de vertrekken kan herkennen waartoe deze *verordend* zijn. Het meest volmaakte voorbeeld hiervan – overigens geregeld door hem als zodanig gebruikt – vindt Lairese in het hoogtepunt van het Hollandse classicisme, het Amsterdamse Stadhuis, waar *ieder Schildery, doch wel voornaamentlijk Beeldhouwery, is geschikt na de gebruiken die de zelve Kamers hebben*. Evenzo begrijpt men uit de *Vertrekken wat de Schilderyen, steene Beelden en Basreleves beduiden*. Volgens zijn opsomming van



de soorten decoratie, die in de verschillende vertrekken passen, moet in het voorhuis een *grauw basreleeve* komen²⁷. Daar wijst het bas-reliëf de betreder en de bewoner van het huis, in tegenstelling tot het plafond dat immers het geestelijke behelst, door zijn *moraal* karakter de mens op zijn *ligchaamelyke* deugden²⁸. Zonder twijfel speelden de betekenissen van zulke decoratieve allegorieën een rol in het 'wereldbeeld' van de opdrachtgever, dat hij in zijn eigen omgeving weerspiegeld wens te zien. In esthetisch opzicht moeten de zachte grijze tinten van de grisailles geharmoniseerd hebben met de witte marmeren vloeren van de voorportalen van de grote woonhuizen. Hun licht ontvingen ze meestal alleen via het venster boven de voordeur. Toen deze huizen in de tweede helft van de zeventiende eeuw breder werden opgezet en de voorgevel vaak vijf of meer traveeën ging beslaan, werd ook het voorportaal aanzienlijk ruimer.

Volgens Houbraken was het vooral Lairese die uitmuntte in 't schilderen der Bazarliere [sic] van wit marmer met veele Nissen die in voorportalen, op de Keyzers, en Heere graft, tot Amsterdam pronken, zoo natuurlyk geschildert dat men dezelve voor gebeeldhoude marmere platen aanziet²⁹. Het achttiende-eeuwse grauwtje, ook wel witje genoemd, naar de specialist op dit gebied Jacob de Wit, stamt van deze decoratiemethode af en waarschijnlijk is Lairese in Holland de grote promotor van dit type beeldhouwimitaties geweest. Jacob de Wit ging dus voort op een al vóór hem aangevangen traditie.

Het gebeeldhouwde bas-reliëf is volgens Lairese evenzeer het gebied van de schilder als dat van de beeldhouwer. Hij wijst hier op beider traditionele verbondenheid, die vanaf de zestiende tot ver in de achttiende eeuw op verschillende gronden erkend werd. *De Beeldhouwer ontleent van den Schilder de ordinantie of stelling*, terwijl de schilder de praktijk



Afb. 15. Gerard Lairese. Saturnus, god van de Tijd. Compartiment van het acht-delige plafondstuk voor het Amsterdamse Leprozenhuis, ca. 1675. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 16 . Toeschrijving aan Jacob Buys (1724–1801). Situatieschets van Lairesses plafond in het Amsterdamse Leprozenhuis. Verzameling van de Historische Commissie van de Gemeentelijke Universiteit, Amsterdam.

van het boetseren aan de beeldhouwer ontleent. Lairese neemt hier dit uitgangspunt om de plaats van het geschilderde bas-reliëf tussen *Pictura* en *Sculptura* in te kunnen legaliseren. Hij vervolgt: *Het is dan om die reden waarom ik vermoede dat een Schilder onmogelyk een goed Basrelève kan schilderen, ten zy hy wat konne boetseren*. Lairese brengt hier voor het eerst het geschilderde bas-reliëf naar voren in de rivaliteit of verwantschap tussen schilder- en beeldhouwkunst³⁰.

Lairese vermeldt dat hij ook zelf veelal zijn geschilderde reliëfs copieert van eigen geboetseerde modellen, die in klei gemodelleerd bovenop een getekende ordonnantie of op een paneel bevestigd worden. Dit model in klei wordt, op de gewenste dag, in een bepaalde hoek ten opzichte van de lichtinval gezet en vervolgens gebruikt als model om na te schilderen³¹. Het is niet waarschijnlijk dat Lairese deze methode – even ingewikkeld als de uitvinding van de zinken bak met



de poppen van klei voor de plafonds – steeds toe-
paste. Met een aantal theoretische uiteenzettingen
over de plaatsing van de reliëfs, over de natuur-
lijke slagschaduw en de gerichte lichtinval moet
de schilder het dan verder doen.

Lairesse ziet het ook als noodzakelijk dat de beeld-
houwer kan schilderen. Want in dit land is
weinig voordeel te maaken met marmer en hij be-
klaagt zich dat de mensen hier al nauwelijks geld
voor het doek over hebben, laat staan voor een

blok marmer. Ze bekleden liever hun *huizen*,
gaanderyen, *zaalen of kamers met doek* en laten ze
met *statuaas en basrelèves* beschilderen. Het voor-
deel voor die mensen is dat bij verhuizing of brand
of andere gelegenheden de doeken opgerold en
ergens mee naar toe genomen kunnen worden³².
Zelden blijkt overigens uit veilingcatalogi het
gebruik dat bij boedelveilingen decoratieve wand-
bekledingen of plafonds tegelijk met de kunstver-
zamelingen verkocht en verspreid worden. In de



Afb. 17. Gerard Lairese. Philips de Flines. Pentekening. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

praktijk beschouwde men zulke decoraties toch als tot het huis behorend en dit is een van de redenen dat in de zeventiende en achttiende eeuw grisailles vaak lang op hun oorspronkelijke plaats bleven.

LAIRESSE EN NIL VOLENTIBUS ARDUUM

Bij de dood van Philips de Flines in 1700 bleven de grisailles in het huis Messina, dat door De Flines' neef, Adriaan Rutgers, was aangekocht en daar heeft Houbraken de doeken waarschijnlijk ter plaatse beschreven³³.

De Flines nam onder de Amsterdamse gefortuneerde kunstverzamelaars en amateurbiologen een belangrijke plaats in. Getuige hiervan is de uitvoerige catalogus van de veiling na zijn dood van zijn *meest Italiaensche schilderyen* (een tweetal Lairesses), *antique marmere borstbeelden, koppen, statuen, bootseersels en gietsels*³⁴. Vooral ook zijn

boekenbezit duidt op speciale belangstellingen. De aparte catalogus van de boekenveiling vermeldt werken over plant- en kruidenkunde, politieke geschiedenis en vooral kunststractaten, w.o. *Ridolfi, Bellori, Vasari, Zuccharo, Ripa* (o.a. in de vertaling van *Pers*), *Perrier, Goeree, Sandrart, Junius, Fréart, Félibien's Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* en een groot aantal portefeuilles met niet nader beschreven tekeningen³⁵.

Een G. Lairese gesigeneerde tekening in het Amsterdamse prentenkabinet, op grond van een zeventiende-eeuwse inscriptie op de achterzijde waarschijnlijk *Philips de Flines* voorstellend, beeldt de liefhebber in zijn kunstkamer af (afb. 17)³⁶. Hij is omringd door zijn tekenboeken, antieke sculpturen en zijn boekenbezit. Een kaart van Rome wijst op zijn belangstelling voor de antieken. Mogelijk is de tekening een studie voor een te schilderen portret, waarop De Flines zich in kamerjapon en met de humanistenbaret op het hoofd wilde laten voorstellen.

Het milieu van het genootschap *Nil Volentibus Arduum*, dat met zijn uit Frankrijk overgenomen classicistische theorieën in deze jaren het literaire- en toneelleven inspireerde, oefende zowel invloed uit op Lairese als op De Flines – zelf een kleinzoon van Vondels zuster Clementia – en daarmee op de thematiek van de allegorieën in zijn huis. Getuige een satirisch toneelspel, dat in de Amsterdamse schouwburg werd opgevoerd en gericht was tegen de leden van het genootschap, had De Flines een opvallende plaats in dit avant-gardistische gezelschap. Op Oudejaarsavond 1685 werd als voor- en naspel op Jan Vos' *Medea*, een spel opgevoerd met als titel *De munitery en nederlaag van Midas, Koning Onverstand of comma, punct, parenthesis*³⁷. De auteur ervan was Govert Bidloo. Deze bekende medicus – Lairese leverde de platen voor diens beroemde anatomische atlas – had in het schouwburgbeleid veel invloed, maar werd door *Nil* steeds ijverig bestreden³⁸. Terwijl Bidloo en zijn groep beantwoordde aan de publieke smaak door het spelen van ouderwetse spektakelstukken, propageerde het genootschap *Nil* het spelen van werken van de grote Franse toneelschrijvers. In de

onder hun auspiciën uitgegeven vertalingen van deze stukken konden zij hun klassicistische theorieën bevestigd vinden. Enkele dagen na de uitvoering van het satirische spel moet het klachten geregend hebben van Amsterdammers, die zich door Bidloo in een aantal figuren geridiculiseerd zagen. Midas, de titelheld (hoewel niet optredend in het stuk), personificeerde, volgens getuigenverklaringen bij een notaris, De Flines, wiens liefde voor het herbariseren en voor bepaalde financiële praktijken aan de kaak gesteld werd³⁹. Het stuk geeft een aardige kijk op het gekrakeel van elkaar bestrijdende intellectuele groeperingen.

In discussies en publikaties toetste het in deze jaren onder De Flines' leiding staande genootschap *Nil Volentibus Arduum*, de vooral in de kringen van de Franse Académie becommentarieerde vernieuwingen op het gebied van kunsten, wetenschappen en filosofie. Een heroriëntatie op de klassieken en het nieuwe denken van Descartes hadden in deze groep grote belangstelling. In navolging van Frankrijk trachtten de leden van *Nil* in hun voornamelijk letterkundige activiteiten, de antieke en moderne theoretische achtergronden van de beeldende kunst, in het bijzonder van de schilderkunst, in een rigide systeem van literaire wetmatigheden te passen. Dit alles op grond van de reeds uit de antieke literatuur stammende zogeheten *Ut Pictura Poesis*-doctrine, waarin schilderen dichtkunst gelijkwaardige zusters zijn. Volgens deze theorieën zijn kleur en vorm bij de schilderkunst analoog aan woord en betoog bij de dichtkunst. De slogan, die hieruit voortvloeide luidt dan: schilderkunst is stomme poëzie, dichtkunst is sprekende schilderkunst. In het licht van deze opvattingen ontstonden bepaalde regels voor de schilderkunst, waarin het historiestuk het hoogst aangeschreven was. Van de historieschilder wordt voor alles duidelijkheid bij de interpretatie van zijn schilderijen verwacht. Wil hij abstracte begrippen verbeelden zoals de deugden van beroemde mannen of verborgen mysteries, dan staat hem de allegorie ten dienste. Vooral in dit verstandelijk construeren van allegorieën is de schilder een dichter.

De voornaamste bronnen voor de samenstelling

van de elementen, waaruit een allegorie is opgebouwd vond de zeventiende eeuw in het iconologisch handboek van Cesare Ripa, dat over heel Europa in diverse vertalingen van de oorspronkelijke Italiaanse uitgave tot ver in de achttiende eeuw gebruikt werd.

De historie-schilder en theoreticus Lairesse gebruikte, zoals hiervoor al bleek, de allegorie veelvuldig in de plafonds van het huis De Graeff en van het Leprozenhuis. In zijn *Groot Schilderboek* getuigt hij, dat het boek van Cesare à Ripa, de *Iconologia, of uitbeelding des verstands* (de titel van de in 1644 door D. P. Pers vertaalde in Amsterdam verschenen uitgave) genaamd, een zeer loffelyk, heerlyk en nuttig werk is voor alle Konstenaars, wiens konst oorspronkelyk, gelykvormig of aanhankelyk van de Schilderkonst is.

In Frankrijk, vooral in het werk van Lebrun, bereikte de geschilderde allegorie zijn hoogtepunt. Aan het einde van de zeventiende eeuw ontstond het verwijt dat Lebrun zijn allegorieën niet aan bekende bronnen ontleende, maar ze tot raadsels maakte waarvan niemand de sleutel had⁴⁰. Lairesse heeft echter deze vereiste rationele duidelijkheid bij de samenvatting van zijn kunstcolleges in het *Groot Schilderboek* steeds voor ogen gehad. In zijn opvattingen richtte hij zich altijd, hetzij direct, hetzij via *Nil* op zijn Franse voorgangers, die in een aantal belangrijke tractaten een verscheidenheid aan theorieën uiteenzetten. Sommige van deze werken waren in Nederland bekend; Lairesse citeert eruit en De Flines had ze in zijn bibliotheek.

Het ligt voor de hand dat De Flines' keuze voor de decoratie van zijn huis op zijn geestverwant Lairesse viel.

DE GRISAILLES VOOR PHILIPS DE FLINES

Vanaf 1676, toen het genootschap bij Lairesse aan huis ging vergaderen, waren diens connecties met *Nil* nog nauwer geworden. Hij voerde de grisailles waarschijnlijk uit ná 1675, het jaar waarin De Flines het huis kocht en vóór 1683. In dit jaar vermeldt Sandrart namelijk in zijn Latijnse uitgave van de *Akademie Lairesse's grisailles: Deinde*

*viventium magnitudine multa pingebat, sculpturis è marmore candido operis anaglyphici semipleni, quae cum admiratione spectantium adhuc apud Dn. F. Deflinium existunt*⁴¹. Uffenbach maakt in 1754 melding van de stukken, dan in het bezit van Philips' neef *Adrian Rutjens, ein Mennonist, der unvergleichbare Stücke von Lairesse ins graue geschildert haben soll*⁴².

Van onverwachte zijde komt nog Bidloos eerdicht, kennelijk ontstaan vóór het conflict van 1685, opgedragen *Aan den Heere Filips de Flines, op zyne Kunstkamer van beelden, medalien, schilderyen, tekeningen, en prenten*⁴³. De eerzang weidt uit over de vele Hollandse en Italiaanse schilderijen in de verzameling, maar is vooral van belang voor de beschrijving van het voorhuis en de interpretatie van de grisailles:

*Maar wyl mijn oog, en pen uw' kameren, uw' zaalen,
En haar versierselen, met kracht poogt af te maalen,
Geeft haar uw voorhuis stof van achting, en ontzach,
Daar al wat nu de Bou- en Schilderkunst vermag
Door Korthoef, en Laires te zamen is verbonden:*

*'t Zy de een de plaats verdeeld in vlakten, en in
ronden,*

*Op platte pylers, en hun buigend hoofdgevaart,
't Gestrekte bovenwerk, voor overlast bewaart:
Of de ander met een vloed van geesten lust te speelen,
De nissen opvult met vijf trotze Tafereelen,*

De overigens onbekende Korthoef heeft kennelijk het voorhuis van De Flines in hout of in steen in traveeën met door pilasters gescheiden boogvormige nissen verdeeld. Het gedicht vervolgt met een interpretatie van de allegorieën die in een logische ordening geplaatst moeten zijn geweest. Een tweede reeds genoemde bron voor de beschrijving en interpretatie van de grisailles was Houbraken, die in een bladzijdenlange beschrijving een uitlegging van de vyf zinnebeelden in 't graauw geschildert geeft, *Want, zo zegt de schilders-biograaf, 't Lust ons een van die werken [geschilderde bas-reliëfs] als wel het voornaamste in konst van schilderen en geestige vinding, de Schilderjeugt tot leiding, als haar iet diergelyks voorkomt en een sleutel*

*tot opening en verklaring van den inhoud te geven*⁴⁴. De noodzakelijkheid tot het geven van een sleutel ter opening en verklaring van de inhoud is eigenlijk geheel in strijd met de classicistische beginse-len van de vereiste duidelijkheid van een allegorie. In de praktijk moet het er natuurlijk op zijn neergekomen, dat de betekenis alleen maar voor een intellectuele elite toegankelijk was. Houbraken voelde zich verplicht een verklaring van een inhoud te geven, die hij eigenlijk niet geheel begreep. Dit blijkt uit de volgorde van zijn tekst, die eerst het doek tegenover het licht (de deur) beschrijft en vervolgt met twee doeken rechts en twee links. Volgens de vroegere en betrouwbare interpretatie van Bidloo begint de thematische volgorde van de doeken op de wand links van de ingang om via de achterwand van de hal, waar het middenstuk mogelijk geflankeerd werd door twee boogvormige doorgangen, te eindigen op de rechterwand. Waar de interpretatie van Houbraken, die blijkens de vele onduidelikheden waarschijnlijk niet berust op kennis uit de eerste hand, zich uitvoerig met de iconografie van de voorstellingen bezighoudt, werken de weinige dichtregels van Govert Bidloo meer verhelderend. Hij vervolgt zijn *Eerzang*, waaruit ik reeds citeerde:

*Die uitgewrocht met kracht van verwen, en verstand,
Elks oog vernoegen, door hunn' schikking, en verband.
De Rijkdom doet in 't Eerste een magt van weitzee
schatten,*

*Gesteente, en goude munt, ten gretig ooge inspatten,
Wyl de Aard haar vollen schoot door vuur, en spa
ontsluit,*

*En leverd voorraad van vereischte bergstof uit.
In 't Tweede volgt de Deugd, die Rijkdom vreugd' kan
geeven;*

*De Mildheid, die met ernst tot Billijkheid gedreeven,
Haar opene armen aan Voorzichtigheid vertrouwt,
Behoeftigheid, en Dienst geen loon, of hulp onthoud;
Straft Gierigheid, kweekt Kunst, die in het Derde aan
't woelen,*

*Het vuur van haare gunst kan by Natuur gevoelen.
Zoo staat de Teken-Bouw- en Dichtkunst in gesprek
Van voegelijken stand, van schikking, en bestek;
Zy teelen Wetenschap, en Kennis, die de Reden,*

*In 't Vierde, op wisse maat, en regelen leert treden,
Die zinkende in 't begrip van aard, en hemelrond,
By meeting, of gedachte, en voeling ook den grond,
En oorzaak van al 't geen, zich niet laat van de zinnen
Ontdekken, klaarlijk zien, en eeren, en beminnen,
Naar yders waardigheid zich boven de ander plaatst,
En meêr, of minder licht de graage ziel toekaast.
Het laatste stuk vertoont het uiteind' van dit poogen,
Daar Rust, met Eer, en Schat, en Vrolijkheid omtogen
De wangen van 't Gerucht met waaren lof vervult,
En hem, die kunsten kweekt, of maakt, met lauren hult.
Maar booven yder nis wist 's Meesters brein te vinden
Geschiedenissen, die elk zinnebeeld ontwinden:
't Zy Jazon 't Vlies afhaalt, of Crassus schat uitdeelt.
Apollo of Minerve, of kunst, of arbeid streelt.
Noch toont hy aan 't gewelf, om alles kracht te geeven,
In 't Beeld van Bacchus, drank, van Ceres, spijs tot
leeven.*

Bidloo erkent dus een logisch programma voor de cyclus, die aan allegorieën op *Rijkdom* (afb. 18), *Milddadigheid* (afb. 19), *Kunsten* (afb. 20), *Wetenschappen* (afb. 21) en *Roem* (afb. 22) gewijd is. Hij wijst ook op het nauwe verband tussen de anti-kwiserende vlakke reliëfs bovenaan en de grote taferelen in hoog reliëf; het zijn *Geschiedenissen, die elk zinnebeeld ontwinden*. Een constructie die in de emblematiek veel voorkomt. De antieke reliëfs boven de grote voorstellingen hebben evenwel niet zozeer de functie de allegorie te ontwinden, maar zijn eerder aangebracht als *paradigmata* (voorbeelden) en kunnen dus ter ondersteuning van de betekenis van de allegorie aangevoerd worden. Deze behoefte tot twee- of meervoudige vergelijkingen van antieke fabels en *exempla* met een allegorie was zeer gebruikelijk in de tweede helft van de zeventiende eeuw⁴⁵.

Bij het betreden van het huis werd de bezoeker het levensprogramma van De Flines, die zich door de allegorieën laat verheerlijken, voor ogen gesteld. Deze geconstrueerde *zinnebeelden* moeten de bezoekers al direct bij binnenkomst van het huis met zijn reusachtige kunstverzameling, overtuigd hebben dat de bewoner zich graag in een duidelijk intellectuele ambiance geplaatst zag. Voor een typische vertegenwoordiger van een

patricische groep van collectioneers als Philips de Flines, betekende zijn verzameling misschien ook nog een zeker status-symbool. De samenstelling van zijn door Bidloo bezongen *Kunstkamer* duidt hier op. Het collectioneren van voortbrengselen van natuur en mensenhand (*naturalia* en *artificialia*), opgenomen in een zogeheten encyclopedische verzameling, was, zoals het stimuleren der kunsten, in oorsprong een vorstelijke bezigheid en deugd. Later werd deze in lagere regionen gretig nagevolgd⁴⁶.

Scheller herkent in dit verband bij Junius' *De pictura veterum* de theorie dat in het al dan niet functioneren van dit vorstelijk kunstbeleid een oorzaak kan liggen voor opkomst of verval van de kunsten in bepaalde perioden. Uit Bidloos *Eerzang* komt dezelfde opvatting naar voren, dat met de wisseling der tijden de kunsten onder invloed van bepaalde heersers gedijen of in verval raken. In Bidloos tijd bloeit de kunst wel en impliciet stelt de dichter, dat De Flines door het tonen van zijn verzameling en het verzamelen op zichzelf tot deze bloei bijdraagt. Zo heeft hij hem met de vorstelijke verzamelaar geïdentificeerd. Door het beschrijven van de *naturalia* en *artificialia* uit De Flines' kunstkamer wil Bidloo bewijzen dat deze zijn kennis verrijkt hebben:

*'k Wil, om te toonen, of uw' lessen wat beklijven,
In uw' vergaarde kunst, mijn' kundigheid beschrijven:
Verzwijgende den schat, en kunst der vremdigheên,
Die tusschen vlaktens, van muraadje, en wand bekleên;
Wat pluim, en ongedierd, wat zaaden en gewassen,
Gedroogt en opgezet, 't nieuwsgierig oog verrassen
Met schijn van leeven; dit zal beeter voegen by
Een zang van Spaarenhout, dat met zijn' Kruidery,
zijn' Bloemen, en Geboomte en Beesten u gezonden,
Uit Afrikaner, en Amerikaanse gronden, . . .*

Na de hierboven vermelde lofzang op de grissilles vervolgt de dichter zijn beschrijving met de vermeldingen van antieke bustes en bronzen, tekeningen en boeken en tientallen Italiaanse, Franse en Hollandse schilderijen, die de wanden van *Kunst- en Boekkamer* gesierd moeten hebben. Het beeld van de status-zoekende koopman wordt



Afb. 18. Gerard Lairesse. Allegorie op de Rijkdom. Grisaille. Rijksmuseum, Amsterdam. Aanwinst 1970.

ook door de vijf grisailles in zijn voorhuis gesteund. Uitgaande van de stelling, dat *Rijkdom* hem gelijk een vorst ten dienste staat, bedrijft hij de verplichte deugd van *Milddadigheid*, waarbij *Gierigheid* als een grote ondeugd gestraft dient te worden. De ware edelman bevordert kunsten en wetenschappen en verwerft hiermee *Roem en Eer*. Aan de betekenis van deze cyclus zou men Hoogstratens betoog kunnen verbinden *Wat vruchten een Konstenaar ten loon van zijnen arbeyt te verwachten heeft*. Naast *genoegen* brengt de kunst niet alleen *winst en rijkdom*, maar ook *eer en glorie*⁴⁷. Het zijn de begin- en eindthema's van de serie.

Uit Houbrakens verklaring van *Allegorie op de Rijkdom* (afb. 18) blijkt dat verschillende onderdelen van de voorstelling aan Ripa ontleend zijn. Hij verbindt echter een moralistische strekking aan het geheel door te suggereren dat de hoofdfiguur niet alleen *Rijkdom* is, maar ook de afgod door heel de wereld om haar geld aanbeden. Appelen (der Hesperiden), gouden munten, vaatwerk en het beeld van *Pluto* verbeelden de rijkdom en de krokodil links symboliseert de rivier, waar kostbare gesteenten te vinden zijn. Tekenend voor Houbrakens zucht tot *hineininterpretieren* is de omweg, waarmee hij aantoonst dat de appelen door de putto links geplukt, duiden op de rijkdom die ontspruit aan landbouw en veeteelt en in het bijzonder aan de schapenteelt, die voor de mens van belang is. Op deze manier construeert Houbraken het verband met de inhoud van het reliëf boven de allegorie met *Jason en het Gulden Vlies*. Houbraken heeft kennelijk Ripa-Pers' beschrijving van *Opulenza* gelezen die door een schaap vergezeld pleegt te worden⁴⁸. Het schaap is een teken van rijkdom om zijn verschillend praktisch nut en daarom zei men dat *de Schaepen, by ouds, hadden gulde Vliesen*. Onder invloed van deze voor de eigenlijke voorstelling nauwelijks relevante tekst komt Houbraken tot zijn *Jason en het gulden Vlies*, een tafereel dat immers op zichzelf al toespeelt op de *Rijkdom*. Deze uitweiding is bedoeld als een voorbeeld van Houbrakens te vergaande uitleggingen, waarvan de eigenlijke samensteller(s) De Flines en/of Laresse niet gedroomd zullen hebben. Het aangrenzende tafereel met een

allegorie op de *Milddadigheid* (afb. 19) stelt volgens Bidloo die deugd voor, die de rijkdom pas ware vreugde geeft. Haar armen heeft zij aan *Voorzichtigheid* toevertrouwd om op billijke wijze *Behoeftigheid* en *Dienst* te helpen of te belonen. Zij straft *Gierigheid*. Houbraken herkent weliswaar de figuur van *Milddadigheid*, die geheel aan Ripa's *Liberalitas* ontleend is, maar interpreteert de flankerende figuren anders en verkeerd⁴⁹. De arend achter *Milddadigheid* is volgens Houbraken de deugd van *Milddadigheid*, die ten hemel vliegt, in afwachting van zijn beloning. Ripa vermeldt echter als haar gebruikelijke attribuut de adelaar, omdat hij de mildste aller vogels is. De olifant is hier dan ook niet *Godsvrucht*, maar eveneens een toespeling op *Munificentia*. De linkerarm van *Milddadigheid* wordt volgens Houbraken door *Gezondheid* vastgehouden, zij is herkenbaar aan de Aesculapiusstaf en het scheepsroer. Volgens Bidloo stelt deze figuur *Prudentia* voor, wat met haar attribuut beter klopt. Links van *Milddadigheid* knielt een vrouw. Bij Houbraken is zij *Voorspoed*, die een kostelyk *halskarkant* (een halssieraad) aanbiedt, maar eerder stelt zij – zoals bij Bidloo – *Dienstbaarheid* voor aan wie *Milddadigheid* geen loon onthoudt. De oude vrouw aan haar voeten is stellig niet de arme ouderdom, die met een kruk in de arm volgens Houbraken op een overigens niet aanwezige wereldglobe steunt, maar waarschijnlijk een contaminatie van de door Bidloo genoemde *Behoeftigheid* en *Gierigheid*. *Altijd is de Gierige behoeftigh*, zegt Ripa⁵⁰. *Milddadigheid* onthield immers haar hulp niet aan *Behoeftigheid*, maar straft *Gierigheid*. De oude vrouw heeft dan ook geen kruk in de armen, maar *de tange of haecke in de rechter hand is een gereetschap dat altijd nae sich treckt*. Zo is zij *Avaritia* en het onnozele en berooid geklede kind, dat zij met zich pleegt te voeren, ontvangt van *Milddadigheid* zijn geld.

Houbrakens interpretatie van het antieke reliëf, de sleutel tot de voorstelling, is eveneens onduidelijk. *Marcus Curtius, die de geschenken der Samniten weigert* en zich tevreden stelt met een schaal rapen is een onjuiste betiteling. Deze episode uit de Romeinse geschiedenis heeft betrekking op M. Curius Dentatus en niet op M. Curtius, welke



Afb. 19. Gerard Lairesse. Allegorie op de Milddadigheid. Grisaille. Rijksmuseum, Amsterdam. Aanwinst 1970.



Afb. 20. Gerard Lairese. Allegorie op de Kunsten. Grisaille. Rijksmuseum, Amsterdam. Aanwinst 1970.

laatste om Rome te redden zich door de aarde liet verzwelgen. Het weigeren van de geschenken der Samniten geldt trouwens als exemplum van onomkoopbaarheid en is als zodanig hier niet relevant. Houbraken besluit zijn commentaar op dit reliëf met een laconiek: *Dit vertoonfel eifcht geen verklaring*. Deze kon hij ook niet geven. Het reliëf stelt eerder de weinig voorkomende voorstelling *Crassus* voor, de Romeinse consul, die aan het volk drie maanden lang voedsel liet uitdelen. Een zelden afgebeelde gebeurtenis die als exempel van *Milddadigheid* moet worden uitgelegd.

In het centrale wandgedeelte van de vestibule bevond zich mogelijk tussen twee toegangspoorten een allegorie op de *Kunsten* (afb. 20), door *Milddadigheid* gekweekt, zo dicht Bidloo. *Schilderkunst* kan het vuur der genegenheid voelen die zij bij *Natuur* geniet. Onderwijl houden *Teken-*, *Bouw-* en *Dichtkunst* bespiegelingen over respectievelijk stand, bestek en schikking. De voorname plaats bekleden *Schilderkunst* en *Dichtkunst*, niet alleen volgens de traditionele gelijkwaardigheidstheorie *Ut Pictura Poesis*, maar wellicht ook om de activiteiten van de schilderijenverzamelaar en de literator in het genootschap *Nil* te symboliseren. *Pictura* schildert haar geijkte attriboot, *Natura*, na, wier beeld achter het paneel staat waarop zij de voorstelling aanbrengt. Op het bordes heeft *Dichtkunst* plaatsgenomen; zij voert de trompet voor het heldendicht, de putto met de lier symboliseert het lierdicht, terwijl een tweede putto hem wijst op het momaanzicht; een ander attriboot van *Pictura*. Achter beiden staan volgens Bidloo *Bouw* en *Tekenkunst*. Het antieke reliëf boven de voorstelling zou volgens Houbraken *Minerva* voorstellen, gezeten achter een vlamvend altaar, waarvoor *Prudentia* geknield ligt. Wat zo veel wil zeggen dat hij, die door *Minerva*'s gunst tot volmaaktheid gestegen is en toegang heeft gekregen tot deze tempel, dankbaar moet zijn. Het reliëf zal echter waarschijnlijk in meer algemene zin een offerdienst aan de beschermster der kunsten voorstellen.

In het vierde tafereel van de cyclus, het eerste op de rechterwand, volgen de resultaten van kunstbeoefening (afb. 21). Deze brengt namelijk

Wetenschap en *Kennis* voort. Deze *Rede*, door *Pallas* gepersonificeerd, verdiept zich volgens Bidloo in het begrip van hemel en aarde en door onderzoek leert zij de oorsprong van alles wat zich door de zintuigen laat waarnemen, duidelijk zien en waarderen. Zij staat daar als beschermvrouw van de zeven vrije kunsten, die haar omringen. Rechts op de voorgrond heeft *Dichtkunst* plaats genomen en met de *gryns* hangend aan haar stoel stelt zij misschien ook *toneeldichtkunst* voor, die echter geen vast lid van de *artes liberales* is. Het onduidelijke voorwerp op haar schoot zou volgens Houbraken een antiek borduurraam voorstellen, als toespeling op de textielhandel van de opdrachtgever. Direct achter haar zit *Rekenkunst*, dan volgen staande *Letterkunst*, *Redenrijkkunst* en *Meetkunst*. Geheel links bevinden zich *Astronomie* en *Muziek*. Houbraken's interpretatie wijkt vaak af, maar de traditionele parallelstelling met de *Apollo* en de *Muzen* op de *Zangberg*, de voorstelling op het antieke reliëf, ontging hem in dit geval niet⁵¹.

In het laatste tafereel volgt bij Bidloo de bekroning van al dit streven: *Rust*, *Schat* en *Vrolijkheid* (afb. 22). *Fama*'s wangen zullen de ware lof uitblazen en zij zal hem, die deze kunsten gekweekt heeft, lauweren. De grote zittende figuur met de Nikè en globus is *Gloria* of *Roem en Eere*. Van de overige figuren – het rechtse van de twee meisjes zou *Vrolijkheid* kunnen voorstellen – is er geen duidelijk te herkennen. De putto's rechts dragen *Hercules*' attributen en een palmtak aan, als tekenen van roem en eer. Bidloo's interpretatie, die niet met die van de opdrachtgever hoeft overeen te komen, geeft aan dat hij notie heeft gehad van het begrip *Rust des Gemoeds*, dat via *rijkdom* en *eer* uit de beoefening der kunsten voortvloeit. Het reliëf boven de allegorie met de antieke overwinningstekenen maakt wellicht een toespeling op roem en eer.

Ondanks de gedetailleerdheid van zijn uitleg van de grisailles, met verwijzingen naar antieke auteurs en naar zijn eigen emblemenbundel, berust Houbraken's interpretatie kennelijk niet meer op gegevens hem door *Lairesse* of diens opdrachtgever *De Flines* verstrekt. Bidloo's



Afb. 21. Gerard Lairese.
Allegorie op de Weten-
schappen. Grisaille. Rijks-
museum, Amsterdam.
Aanwinst 1970.



Afb. 22. Gerard Lairesse.
Allegorie op de Roem.
Grisaille. Rijksmuseum,
Amsterdam. Aanwinst 1970.

Eerzang – pas in 1717 verschenen – mogelijk naar een ouder handschrift, heeft Houbraken kennelijk niet gekend. Daarbij koppelde hij aan zijn uitleggingen bepaalde religieus getinte moraliseringen, die niet in de bedoeling van de oorspronkelijke ontwerper gelegen zullen hebben; het overheersend stichtelijk effect, dat Houbraken erin aanbracht, komt van de auteur van de *Dichtkundige Bespiegelingen*, niet als een verrassing⁵².

Nu het mogelijk was aan de hand van Bidloo een hoewel speculatieve – maar oorspronkelijker – interpretatie te geven, is het wel duidelijk hoe ontoegankelijk deze gecompliceerde allegoristiek was voor de outsider, die in de achttiende eeuw soms, en niet om louter esthetische redenen, deze ‘gezonken cultuurgoederen’ uit zijn huis liet verwijderen. Lairesse beklaagt zich in zijn tractaat van de tekenkunst (1701) over het door de veranderde mode ontstane gebrek aan belangstelling voor het geschilderde bas-reliëf: *Ay kom, help u zuster [Pictura] klaagen, en beschouw, hoe teegenwoordig de glans van uw sierlyk gemaakte binnekaameren, verdoofd werden, door het bekleeden en behangen, van dagelykse nieuwe stoffen. Men ziet geen verbeeldinge van marmore Bas-releeve meer in uwe voorhuizen, de muuren werden alleenlyk wit gestreeken, glad beplaystert, en daar en booven noch blinkende gepolyst*⁵³.

De grisailles in het huis van Philips de Flines waren waarschijnlijk ingepast in een gladgeschilderde of gestucte wand en rustten op een marmoren of gemarmerde lambrisering. Het plafondstuk met *Bacchus* en *Ceres*, dat Bidloo noemt, is niet bewaard gebleven. De figuren van de allegorische groepen die in *trompe l'œil* met voeten, armen of voorwerpen tot over het eerste plan buiten de lijst steken, worden al naar gelang hun belangrijkheid vlakker in reliëf weergegeven. Lairesse volgt hiermee zijn eigen voorschrift: *Dat het voornaamste beeld van 't werk zyne volle verhevenheid behoude, en die het minst te zeggen heeft het flauwste werd, en in de grond blyve zitten*⁵⁴. Uit de hierboven gegeven interpretaties van de voorstellingen blijkt ook dat die figuren, die in volle verhevenheid zijn afgebeeld, de allegorie be-

palen. Om een zo groot mogelijk aantal figuren te kunnen plaatsen, groepeerde de kunstenaar ze a.h.w. over een schuin oplopend podium. De nissen met het van links, van rechts of van voren invallend licht, worden door loofbomen geflankeerd, die in hun symbolische betekenis van toepassing op de voorstelling zijn en die ook de traditionele afsluiting vormen van antieke bas-reliëfs⁵⁵. De rechthoekige antieke reliëfs boven de nissen worden bekroond door een dubbel festoen, dat zware slagschaduwen werpt.

De overwegend wit-grijze tonen van de doeken – in afwachting van de restauratie nu nog door een sterk vergeeld vernis bedekt – liet Lairesse accentueren met de donkerder nerven, die de tekening van het gesteente suggereren. Het doek met de allegorie op de *Rijkdom* (afb. 18) vertoont kleurafwijkingen. Daar heeft het marmer een roodbruine tint en door de verflaag aan de bovenzijde van de nis is flauw een onderschildering met twee koppen zichtbaar. Lairesse gebruikte kennelijk een al eerder beschilderd onvoltooid stuk linnen. Door de bijzonder dunne verflaag heen, die alleen dekkende witte hoogsels vertoont op de plekken die het meeste licht vangen, is de onder-tekening duidelijk zichtbaar. In zijn hoofdstuk over de bas-reliëfs geeft Lairesse aanwijzingen voor de uitvoering van grisaille-schilderingen. Hij geeft het doek allereerst de kleur, waarin het uiteindelijke bas-reliëf zal worden uitgevoerd. Op dit egale vlak komt een geschetste compositie, die met hard potlood en correct omtrokken wordt. Het is de tegenwoordig nog zichtbare ondertekening. Deze potloodlijn moet sterk worden aangebracht en met een doek afgewreven, zodat de hierop volgende dunne vernislaag het potlood niet kan doen vlekken. Vervolgens schildert Lairesse de schaduwen en *de tweede tint daar tegen aan*. Na een aantal behandelingen van de schaduw delen en de achtergrond, wordt het gehele doek nog eens bestreken met een zeer dunne doorzichtige en lichtere tint dan de eerste grond. Op deze natte, tweede, grond komen de laatste hoogsels, die zich er *ellengskens* mee vermengen. Lairesse geeft bij deze procédés nog andere technieken, die in deze doeken waarschijnlijk niet zijn toe-



Afb. 23. Toeschrijving aan Gerard Lairese. Allegorie op het Verderf van de Oorlog. Tekening in rood krijt. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

gepast. Bij de voorgenomen restauratie – twee doeken zijn nogal ernstig beschadigd – zal dit hoofdstuk uit Lairese een onmisbare bron worden om zijn werkwijze te reconstrueren⁵⁶.

In verband met de compositorische aspecten van de grisailles kan men wijzen op een dergelijke compositie, voorkomend op een aan Lairese toegeschreven tekening in de verzameling van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Hier wordt een zelfde type nis met een allegorie op het *Verderf van de Oorlog* geflankeerd door gebladerte; een tondo is boven de boog geplaatst (afb. 23). Deze tekening is zonder twijfel, getuige vooral ook de arceringen, een studie voor een grisaille⁵⁷.

Met deze tekening en de genoemde grisailles kan men een tweetal belangrijke nog bewaarde grisailles in verband brengen. Ze behoorden vroeger aan het Rijksmuseum (nrs. 1414 en 1415), maar werden in 1920 door de staat geschonken aan de stad Rotterdam ter gelegenheid van de opening van het nieuwe stadhuis⁵⁸. Onder de titels *Rome op den throon* en *Rome van den throon* (afb. 24 en 25) maakten ze eens deel uit van de aan Lairese gewijde ruimten van de Nationale Konst-Gallery op het Huis ten Bosch⁵⁹. Mogelijk zijn ze samen met een aantal plafonds, wand-schilderingen en schilderijen uit het bezit van de stadhouder afkomstig. Thematisch zouden ze passender in een regeringsgebouw gehangen hebben.

Onder de voet van de links weglappende krijger op *Rome van den throon* (afb. 25) signeerde de kunstenaar zijn werk: *G. de Lairese f 1689*. Twee jaar later, bij de grote Haagse intocht van de koningstadhouder in februari 1691, zou deze als triomfator door talloze op *arcus triumphales* aangebrachte grisailleschilderingen verheerlijkt worden⁶⁰. Het is niet onmogelijk dat hier van Hollandse zijde toespelingen op de Glorious Revolution van 1689 gemaakt zijn.

Compositorisch vertonen de grisailles belangrijke verschillen met de De Flines-serie. Lairese hoefde zich hier niet te houden aan de gesloten vormen van het imitatie bas-reliëf in een nis; door het grote formaat van de doeken kunnen ze trouwens nauwelijks als portaalstukken gefungeerd hebben. Desondanks adverteerde Jan de Bosch Jeronimusz. de beide doeken in de *Nieuwe Algemeene Konst- en Letterbode* van 26 augustus 1796, met het advies ze in een raadzaal of boekerij te plaatsen. Van belang is de volledige interpretatie van de voorstellingen die in de advertentie gegeven werd. Hier treffen we een verklaring aan, die eerder de oorspronkelijke bedoeling weergeeft. Het ene tafereel stelt dan de grootheid en luister van de Romeinse republiek voor (afb. 24). Met haar tabbaard, wetszwaard en de voet op de wereldbol en tronend boven het reliëf met de wolvin, wordt *Rome* geflankeerd door *Vrede* en *Gezag* en neemt zij de erbetuigingen van de overwonnenen in

ontvangst. *Faam* blaast haar roem uit en een soldaat met zijn veldteken en eikelooft en de *Tiber*, die als riviergod op de voorgrond zit, completeren het geheel. Op de tegenhanger (afb. 25) vertoont zich op de voorgrond het gevallen *Rome*, terwijl *Weelde* door *blinde Wraakzucht*, *Vleierij* en *Hoogmoed* op de lege troon geholpen is. De vernielde bundelbijl, de grootzegels – symbolen van de staat –, het verdorde eikenloof en de tot ruïne vervallen, brandende tempel wijzen op de ondergang. Boven de wolken zweeft de kwade genius, die de ondergang door zijn inblazing bezielde. *De gehele Ordonnantie is in een verhevene smaak; de attributs en de hoedanigheden stemmen in alles overéén met den val van een groot en oogschynlyk onöverwinnelyk Volk, dat deszelfs ondergang heeft te danken aan het verlaten der vaderlyke deugden, door het omhelzen van weelde, wellust en lage bedoelingen, zo besluit de advertentie*⁶¹.

In dit pathetisch commentaar, dat stellig toespelingen bevat op de constellatie van de republiek omstreeks de jaren 1795, klinkt niet alleen een duidelijk esthetische waardering door voor een klassicistisch kunstwerk dat een honderd jaar te voren gemaakt werd, ook de allegorische inhoud, al dan niet juist geïnterpreteerd (voor het merendeel kon ik de thema's niet op bepaalde bronnen terugvoeren), blijkt nog zoveel later in een toen toch wel veranderde denktrant functioneel te kunnen zijn.

LAIRESSE ALS KAMERSCHILDER

Lairesse beperkte zijn activiteiten als wanddecorateur niet tot het schilderen van grisailles. Ook in de binnenhuizen werden – maar dan in kleur – de wanden van de belangrijke vertrekken gedecoreerd. De aanvankelijk nog hoge lambriseringen werden in de loop van de tweede helft van de zeventiende eeuw nauwelijks hoger dan tot op ongeveer 75 cm boven de vloer gemaakt. Grote taferelen waarin het perspectivische landschap de figuren meestal domineert, werden in architectonisch gelede wandvlakken ingelaten. Nog later in de eeuw worden doeken gebruikt, die de gehele wand vullen. Voor Lairesse's

inzichten en voorschriften is ook hier weer zijn *Groot Schilderboek* onmisbaar. Een apart hoofdstuk wijdt hij aan het *Beschilderen der Vertrekken*⁶². Niet alleen de lichtval en het oogpunt zijn van belang, maar ook met de architectuur van het vertrek moet rekening gehouden worden. Ornamenten, deuren en schoorsteen moeten hun eigen functie blijven behouden. Het gebruik van een borstwering (lambriserings) valt aan te bevelen, want anders kan men geen stoelen langs de kamerwand plaatsen zonder het beschilderde doek te vernielen. Als de kamerwand te lang is om de gehele decoratie in een oogopslag te kunnen overzien, kan de wand door pilasters ter hoogte van het gebalkte in traveeën verdeeld worden. Er moeten dan drie verschillende oogpunten (verdwijnpunten) geconstrueerd worden. Deuren zullen met hun eigen lijstwerk 'functioneel' in de wanddecoratie uitgespaard worden en men mag ze nooit met bomen, heuvels of steenwerk overschilderen. Dat Lairesse zijn eigen theorieën niet steeds consequent toepaste blijkt wel uit een ongesigneerde tekening van zijn hand met een ontwerp voor een ongeveer zeven-en-een-halve meter lange wandbespanning, met grote figuren (afb. 26)⁶³. Hier verdwijnt de *duer om inde Camer 't comen* achter een met festoenen behangen bron, waarop *Prudentia* heeft plaats genomen. Een aantal mannen, een vrouw en een kind laven zich of vullen hun vaatwerk met bronwater; links wordt een zuigeling door *Chronos* gelaafd; op de achtergrond staan enige kinderen, van wie er een de handen gevouwen naar *Chronos* opheft. De interpretatie van de voorstelling blijft onduidelijk. De plaats van de overschilderde deur gaf de tekenaar in stippellijnen aan. De ovaalvormige gezichten en schetsmatige figuren zijn typerend voor Lairesse, maar op het eerste gezicht niet passend bij de van hem bekende tekenant. Vooral de grote figuren – andere kamerschilders zouden liever het landschap laten domineren – zijn zeer kenmerkend voor zijn compositorische ideeën. Terwijl hij het zelf in de praktijk niet zo nauw met de regels nam, maakt Lairesse in zijn tractaat liever melding van inconsequenties door collega-kamerschilders bedreven. Zo is het af-



Afb. 24. Gerard Lairese. 'Rome op den thron', 1689. Grisaille. Stadhuis, Rotterdam.



Afb. 25. Gerard Lairesse. 'Rome van den thron', 1689. Grisaille. Stadhuis, Rotterdam.



Afb. 26. Toeschrijving aan Gerard Lairesse. Ontwerp voor een kamerschildering. Pentekening. Part. verz., Londen.

beelden van verschillende landschapstypen, van verschillende seizoenen of van uiteenlopende tijden van de dag uit den boze. De eenheid van tijd, plaats en handeling, typerend voor de klassicistische theorie, wil Lairesse hier kennelijk toegepast zien. Zo is het verboden in een serie landschappen zowel zonsop- als zonsondergang af te beelden. Samenwerking van gespecialiseerde schilders in dergelijke projecten vindt hij belangrijk. Het schoorsteenstuk moet niet alleen omdat het het voornaamste punt van het vertrek is door een *Beeldschilder* gedecoreerd worden, maar ook omdat het doortrekken van de landschappen over de schoorsteenkap moeilijk zal gaan. Wil men consequent – en dat moet – de lage horizon van de andere wandvlakken onderlangs het hooggeplaatste schoorsteenstuk doortrekken, dan zou hierop niets anders dan lucht te zien mogen zijn⁶⁴.

Deze theoretische moeilijkheden met de lage horizon blijken uit een blad met een schetsje van Lairesse voor een wanddecoratie in het Rijksprentenkabinet, waarop de cliënt deze problemen op de achterzijde uiteengezet krijgt (afb. 27): *Mijn heer van der Laag Daer is niets anders op te*

*vinde door de groote hoogte men kan geen gront sien veel minder een see-haave op soo een manier als dees schetse kan men plijsansie genog maaken ik beloof de koeleure schoonder te maken als de natuer self is verblijf ue dienaar G. D. Lairesse*⁶⁵. Van der Laag had voor het hooggeplaatste stuk een havengezicht willen hebben. Lairesse geeft te kennen dat bij een hoog gehangen decoratief doek een horizon dan nooit te zien kan zijn, laat staan een zeehaven. Hij adviseert het schilderen van voorgrondfiguren, die in *trompe l'œil* achter een met een tapijt behangen balustrade staan. Op deze manier kan Van der Laag aan zijn doek nog genoeg plezier beleven. Lairesse heeft dit effect, dat in de plafondbunst al veel vroeger werd toegepast, voor de wanddecoratie waarschijnlijk in Holland geïntroduceerd.

Bij zijn bezoek aan het atelier van Lairesse in 1687 noteert de beroemde Zweedse architect Nicodemus Tessin uitvoerig hoe de schilder bezig is aan landschapstukken, die van zo'n formaat zijn dat ze in de *Lambrissaden* van een vertrek geplaatst kunnen worden⁶⁶. De figuren erin zijn door Lairesse zelf geschilderd. In het ene stuk staan er meer dan in het ander, en soms staan die

figuren zo vooraan, dat men ze maar voor de helft kan zien. In de andere stukken zijn er kleinere figuren op de achtergrond. Jan Glauber (1646–1726), die bij Lairese in huis woont, heeft de antieke ruïnes (en waarschijnlijk ook de landschappen) geschilderd. Tessin noemt zelfs nog de prijs die Lairese voor een dergelijk stuk bedingt, namelijk 60 rijksdaalders.

Louis Abry, Lairese's contemporaine en vaak betrouwbare biograaf, noemt in zijn werk deze stukken: *Dans une autre salle que ledit Duflinns a fait orner de cinq beaux paysages du meilleur maître du pays, ledit Lairese y a ajouté des figures à demi-corps, dont quelques-unes sont appuyées sur un lambrisement qui roule alentour; le tout d'un artifice à charmer la vue. Au milieu de son plafond, il a fait une Renommée épandue dans le ciel, avec des enfants, le tout de couleurs fort vives et actives*⁶⁷. Het gaat hier om de taferelen, vermeld in Houbrakens biografie van Glauber: in 't huis van den Heere Jacob de Flines, is in een zaal het lantschap op gelyke wyze door G. Lairese met beeldwerk opgesiert⁶⁸. Jacob de Flines was een jongere neef van Philips en eveneens een belangrijk verzamelaar. Mogelijk vulde hij uit de boedel van zijn oom – hij was immers een van diens executeuren – zijn collectie aan⁶⁹. In 1684 kocht hij op 27-jarige leeftijd het huis Herengracht 132, van waaruit omstreeks 1910 een serie van vier wandschilderingen, die geheel aan de genoemde beantwoordt, in de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam belandde. Opnieuw een destijds vermaarde serie, die nog bewaard blijkt te zijn gebleven (afb. 28 t/m 31)⁷⁰. Lairese schilderde de landschappen in *trompe l'œil*. De doeken zijn namelijk gevat in zachtbruin gemarmerde lijsten en pasten waarschijnlijk in een gemarmerde lambrisering. Zo suggereerden ze een uitzicht vanuit de kamer op geïdealiseerde atmosferische Romeinse landschappen gestoffeerd met een Trajanuszuil, obelisk en tempelfragmenten. Glauber schilderde behalve de landschappen waarschijnlijk ook de antieke architectuur. Lairese plaatste zijn figuren, rekening houdend met de lichtval, voor een marmeren (op de afbeelding helaas grotendeels weggefallen) borstwering, aan de lambrisering van de kamer



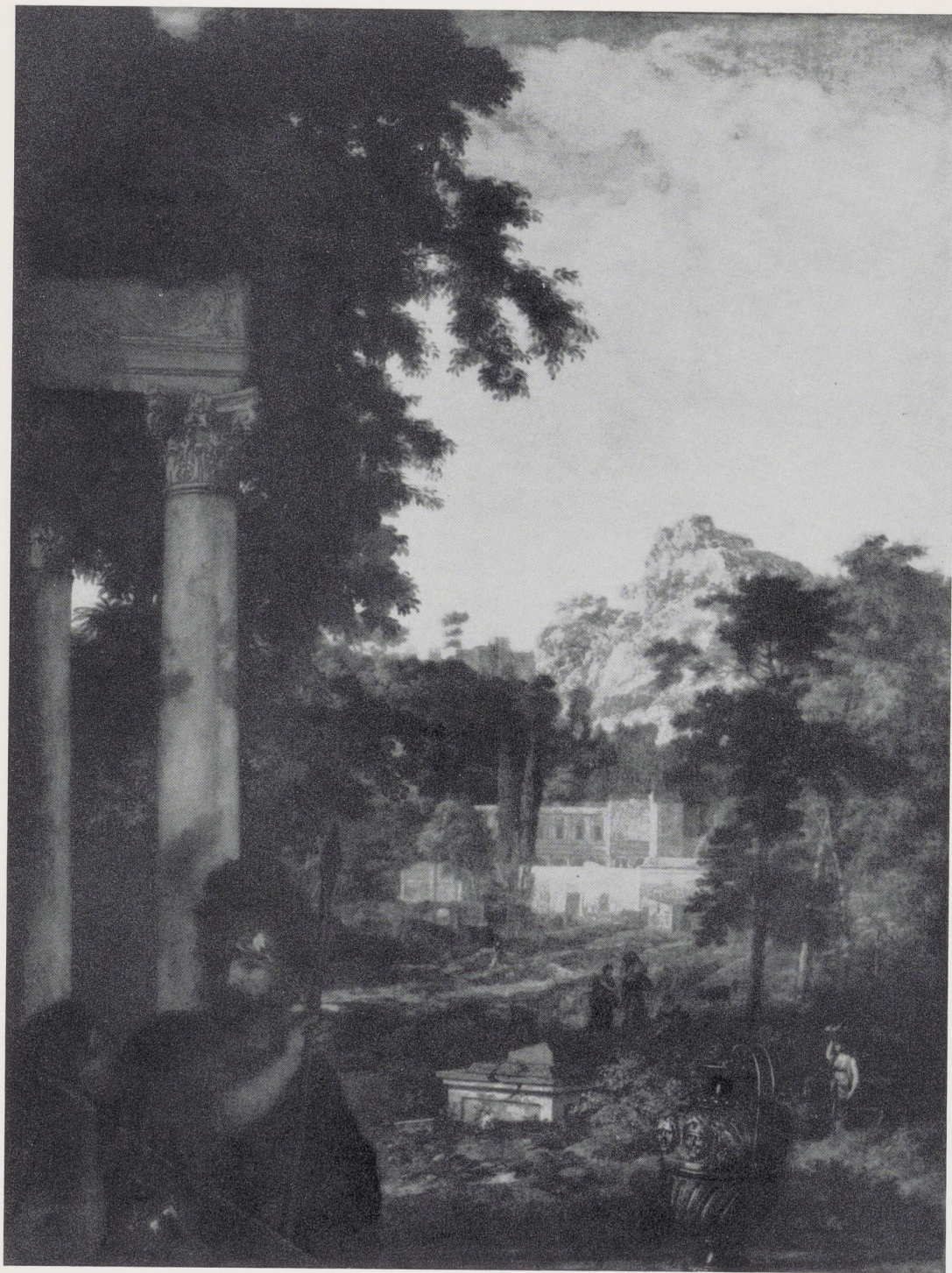
Afb. 27. Gerard Lairese. Ontwerp voor een wanddecoratie. Pentekening. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 28. Gerard Lairese en Jan Glauber. Kammerschildering uit het huis van Jacob de Flines, ca. 1687. Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam. De schildering zal in 1971 worden overgebracht naar het huis Beeckesteijn te Velzen (NH).



Afb. 29. Gerard Lairese en Jan Glauber. Kamerschildering uit het huis van Jacob de Flines, ca. 1687. Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam. De schildering zal in 1971 worden overgebracht naar het huis Beeckesteijn te Velzen (N.H.)



Afb. 30. Gerard Lairesse en Jan Glauber. Kamerschildering uit het huis van Jacob de Flines, ca. 1687. Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam. De schildering zal in 1971 worden overgebracht naar het huis Beeckesteijn te Velzen (N.H.).



Afb. 31. Gerard Lairese en Jan Glauber. Kamerschildering uit het huis van Jacob de Flines, ca. 1687. Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam. De schildering zal in 1971 worden overgebracht naar het huis Beeckesteijn te Velzen (N.H.).

aansluitend. Zij bevinden zich vlak bij de toeschouwer en maken een bijna lijfelijk contact met hem, een effect dat zowel door hun afmetingen, levensgroot, wordt bereikt als door hun houding, leunend met armen of elleboog op de balustrade. De gedempte tonen van de lichamen en de kleding – niet bijzonder typerend voor Laïresse – harmoniëren verbluffend goed met Glauber's nevelige landschappen op de achtergrond. Een bepaalde mythologische of allegorische strekking is er in de pastorale taferelen niet te ontdekken en is er misschien ook niet in gelegd. Zonder twijfel behoort de serie, die nu in een wat sombere en beroekte directiekamer hangt, tot een van de hoogtepunten van de Hollandse kamerschilderkunst.

Uit Houbraken's biografie van Glauber blijkt, dat Laïresse met Glauber ook in de eetzaal op Soestdijk al dergelijke taferelen heeft uitgevoerd, mogelijk omstreeks 1682, toen de *Odysseus bij Calypso* (afb. 32) en de *Mercurius gelast Calypso Odysseus te laten vertrekken* (afb. 33; beide Amsterdam, Rijksmuseum, resp. cat. nrs. 1409 en 1410) en de *Selene en Endymion* (Utrecht, Kunsthistorisch Instituut, bruikleen Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen) – stellig het *schouwstuk in Zijn Hoochts. slaepkamer* – geleverd werden⁷¹. Al in 1676 vermeldt Huygens, dat Laïresse samen met Dirk Ferreris (1639–1693) tekeningen voor Soestdijk gemaakt heeft⁷².

Volgens zijn biograaf Abry was Laïresse ook al door de stadhouder naar Den Haag geroepen om er werken uit te voeren. Betalingen door Laïresse als contribuerend lid aan het genootschap *Pictura* in 1684 zijn er getuige van⁷³.

In ieder geval ontving Laïresse vanuit Den Haag omstreeks 1688 een zeer belangrijke opdracht. Een van de oude rechtscolleges van het land, het Hof van Justitie van Holland, Zeeland en West-Friesland ging zijn nog middeleeuwse vergader ruimten vernieuwen⁷⁴. Deze ook wel Hof van Holland geheten rechtbank was ontstaan uit een oud-grafelijke regeringsraad. Later, in de zeventiende eeuw, ontstond hieruit een gerechtelijk college met verscheidene politieke bevoegdheden, die zeer omstreden zouden worden. Het trad op

als vertegenwoordigend lichaam bij afwezigheid van de stadhouder, o.a. ten tijde van Willem III, en was bevoegd al diens rechten en plichten waar te nemen.

De tegenwoordig weinig bekende en moeilijk toegankelijke, naast de huidige Rolzaal gelegen, ruimte fungeerde als Raadkamer voor dit Hof van Holland. Naar de smaak van de late zeventiende eeuw werd het vertrek opnieuw gedecoreerd: een doorgaande korinthische pilasterorde steunde de ornamentale cassettenzoldering en de wandvlakken tussen de dubbele pilasters werden voor grote schilderijen op doek gereserveerd. Volgens De Riemer zou een van de raadsheren, Mr. Cornelis Teresteyn van Halewijn, de thema's hebben vastgesteld en de opdracht aan de beroemde Amsterdammer Laïresse gegeven hebben. Uit de half-mythische of werkelijke geschiedenis van het antieke Rome koos hij een aantal gebeurtenissen – o.a. door Livius beschreven – die door de handelwijze van de hoofdpersonen traditioneel als toonbeelden van deugd, *virtus*, golden. Petrarca gebruikte al antieke heldenverhalen en -figuren ter illustratie van deugden als *gravitas*, *dignitas* of *magnitudo animi*. Ook voor de zeventiende-eeuwer waren de deugden van helden uit de antieke Romeinse geschiedenis een onuitputtelijke bron voor identificatie of het trekken van vergelijkingen. Niet alleen in het klassicistische Frankrijk, waar het staatsgezag en een absolutistische koning met het antieke heldendom vergeleken werden en waar de cultuur zich met die van het antieke Rome placht te identificeren, maar ook in Holland moeten deze ideeën zijn doorgedrongen⁷⁵. De orangistische helden-literatuur bediende zich bij de verheerlijking van Lodewijk XIV's grote tegenspeler Willem III in lofdichten, pamfletten en levensbeschrijvingen, vaak van identieke metaforen. Niet alleen werden parallellen met antieke helden getrokken, maar vooral ook hun deugden werden verplichte eigenschappen van vorsten, magistraten of burgers. Voor zijn thema's kon de dichter of de beeldende kunstenaar zich soms van exemplarboeken met geparafraseerde antieke verhalen bedienen. Ook aan de embleemliteratuur kon hij zijn toon-



Afb. 32. Gerard Lairesse. Odysseus bij Calypso. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 33. Gerard Lairesse. Mercurius gelast Calypso om Odysseus te laten vertrekken. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 34. Gezicht op de noordwand van de Lairese-zaal, Den Haag.

beelden van deugd ontlenen. Lairese verwijst naar dit verschijnsel wanneer hij in een opsomming van diverse voorbeelden van typen voorstellingen op schilderijen spreekt over het gebruik van *Moraale Tafereelen*, waar gebeurde geschiedenissen, die door *braave daaden of misslagen der menschen* weer te geven als leerzaam voorbeeld gebruikt kunnen worden. Zo kan een episode uit het leven van Scipio Africanus, *De Gemaatigdheid uitdrukken; wanneer hy de jonge Ondertrouwde, die hy gevangen had, aan haaren Bruidegom weder overgaf*⁷⁶.

Twee belangrijke taferelen met momenten uit het leven van Scipio decoreren de hoofdwand van de voormalige Raadkamer (afb. 34). Zij flankeren het middendoek en zijn geplaatst boven een kastdeur en een doorgang naar een andere ruimte.

Rechts een weergave van het verhaal van Publius Cornelius Scipio Africanus, die na in Spanje een jonge vrouw gevangen genomen te hebben, deze zonder haar te misbruiken en zonder losgeld te eisen aan haar toekomstige echtgenoot teruggeeft (afb. 35). Zelfs de hem geboden geschenken geeft hij aan de wettige echtgenoot. Het verhaal geldt als een van de beroemde voorbeelden van de *Deugd van Moderatie en Edelmoedige Onthouding*. Zo symboliseert de linker scene de *Deugt van Standvastigheid in de gevaren des Vaderlands*, omdat Scipio tijdens grote Romeinse nederlagen tegen Hannibal jonge Romeinen laat zweren niet uit angst het land te verlaten (afb. 36)⁷⁷.

De belangrijkste voorstelling tussen de beide Scipio verhalen in de nu geheten Lairesezaal, stelt de heroïsche Horatius Cocles voor (afb. 37). Deze



Afb. 35. Gerard Lairese. De grootmoedigheid van Scipio. Lairese-zaal, Den Haag.



Afb. 36. Gerard Lairese. Scipio en de eed van de jonge Romeinen. Lairese-zaal, Den Haag.



Afb. 37. Gerard Lairesse.
Horatius Cocles verdedigt zich
op de Pons Sublicius.
Lairesse-zaal, Den Haag.

mythische held zou als enige tegen de aanstormende Etruriërs op de beroemde paalbrug, de *pons sublicius*, bij Rome stand hebben gehouden. Intussen kon hij zijn eigen legers de kans geven de brug af te breken en zich terug te trekken. Een daad die reeds lang als traditioneel exemplum van *Dappere en Kloekmoedige Strytbaarheid* gold⁷⁸. Niet zonder reden bevond zich dit tafereel, dat eens geprezen werd als *zoo groots geordineert, als waar het van Raphaël gedaan*, achter het hooggeplaatste gestoelte van de stadhouder⁷⁹. Op deze plaats stond de weliswaar meestal lege *Stoel van Justitie*, symbool van het stadhouderlijk gezag onder welks auspiciën recht gesproken werd. Bij de installatie van een nieuwe stadhouder in de vergadering van het Hof van Holland bezette deze plechtig de *Stoel ende Throon van Justitie* omdat de *Justitie is een van de Pilaren, daer door dese en alle andere Republyken in ruste gemainteneert, ende buyten disordre gehouden kunnen ende moeten werden*.⁸⁰ Het hoofdmoment van de voorstelling speelt zich hoog boven de hoofden van de toeschouwers af. Niet zonder opzet, want anders zou het gezicht op het schilderij door het gestoelte belemmerd zijn. Op de houten paalbrug verdedigt Horatius zich tegen de aanstormende Etruriërs. De wanhoop die zijn vechtlust bij de tegenstanders oproept, verbeeldde Lairesse door hun dramatische houdingen en gezichten. Onder de brug hakken Romeinse soldaten vanuit hun schip de brug in stukken en de vele realistische effecten als de vallende krijger, de voet van een vluchtende Romein en de weggeschoten pijlen, maken de indruk van een momentopname. Lairesse werkt hier in heldere soms schelle kleuren, met een gladde lineaire contour en zware schaduwen die de spierbundels van de lichamen accentueren.

Ook de andere doeken brengen door hun thema's bepaalde deugden tot uitdrukking. Deugden, die zowel op de stadhouder als op de raadsheren van toepassing zijn; het karakter van het college als bestuurlijk en gerechtelijk orgaan blijkt er uit.

Op de aangrenzende wanden worden deugden van *Vaderlandsliefde* en *Clementie* aanbevolen. Uit vaderlandsliefde laat C. Pompeius Magnus de hem

via de gevangen Perperna in handen gevallen compromitterende brieven uit Rome ongelezen verbranden. Deze daad moet als toonbeeld van *Liefde tot het Vaderland* en *Prudentie* geïnterpreteerd worden (afb. 38)⁸¹. De *Deugd van Clementie echter met Justitie gepaard* symboliseert dictator L. Papirius Cursor, die de jonge Quintus Fabius Maximus Rullianus ter verantwoording roept, omdat deze tegen zijn uitdrukkelijk bevel de Samniten aangevallen heeft (afb. 39). Ondanks een eclatante overwinning moet deze insubordinatie gestraft worden. Alleen op verzoek van het volk van Rome en van Fabius' oude vader laat Papirius genade voor recht gelden⁸².

Het schoorsteenstuk geeft, geheel volgens Lairesse's voorschriften de functie van het vertrek weer. Een welgedane *Justitia* zetelt met al haar attributen op de *Stoel van Holland*, terwijl achter haar de *Colonne van Staat* aangeeft, dat zij de steunpilaar van de staat is (afb. 40).

Boven de toegangsdeur tot de zaal bevindt zich de laatste voorstelling: de oorsprong van dit alles, het ontstaan van Rome, weergegeven door de *Vlucht van Aeneas, Anchises en Ascanius met de penaten uit het brandende Troje* (afb. 41). Een andere mogelijke betekenis van de voorstelling zou kunnen zijn: *Ouderliefde*, volgens Alciati: *Pietas filiorum in parentes*. Een interpretatie, die overeenkomt met de kleine geschilderde opschriften bij de diverse schilderijen, die misschien al van het begin af aan, zijn aangebracht. Het begrip is echter moeilijk in de serie vorsten- en rechtersdeugden in te passen. Voor een groot deel zijn de verklaringen van de voorstellingen ontleend aan De Riemer, die de raadkamer uitvoerig beschrijft en de antieke bronnen, waaraan de verhalen ontleend zijn, vermeldt. Deze verklaringen worden min of meer gelijk-luidend overgenomen in de luxe uitgave met gravures naar de zeven schilderijen in 1737 door Nikolaas Verkolje in Amsterdam uitgegeven⁸³. Hij leverde de tekeningen, nu bewaard in de Haarlemse Teylerstichting⁸⁴, voor de graveurs P. Tanjé en Cl. Duflos en gaf een beschrijving met de vermelding: *De Auteur dezes, geeft dit maar op voor een proef van het gene hem ingevallen, dog hoopt, dat er Liefhebbers zullen komen, die uyt meer*



Afb. 38. Gerard Lairese. Pompejus laat de brieven van Peperna verbranden.
Lairese-zaal, Den Haag.



Afb. 39. Gerard Lairese. Papirius laat aan de jonge Fabius Maximus genade voor recht gelden.
Lairesse-zaal, Den Haag.



kunde van Scientia Emblematica, deze excellente Schilderyen in alle haar byzonderheeden, nader en pertinenter zullen uytleggen. Ende het is schade, dat in de eerste tyd niet is bezorgd, dat zulks door Lairesse zelf is gedaan, als wanneer die uytlegging compleet zoude zyn geweest. In 1731 had Verkolje al een octrooi voor het natekenen van de doeken gekregen. De waarderling voor deze serie doeken blijkt ook uit een

speciale advertentie in de Haagsche Courant in 1746 voor de originele koperen platen⁸⁵. Van de oorspronkelijke bekendheid van de doeken bleef tenslotte maar weinig over. Uit angst voor inbeslagname door de Fransen bleven ze weliswaar van 1795—1813 verborgen, maar na nog sporadisch vermeld te zijn in beschrijvingen en kunsthistorische literatuur beweert het laatst verschenen



Afb. 41. Gerard Lairese. Aeneas, Anchises en Ascanius verlaten het brandende Troje. Lairese-zaal, Den Haag.

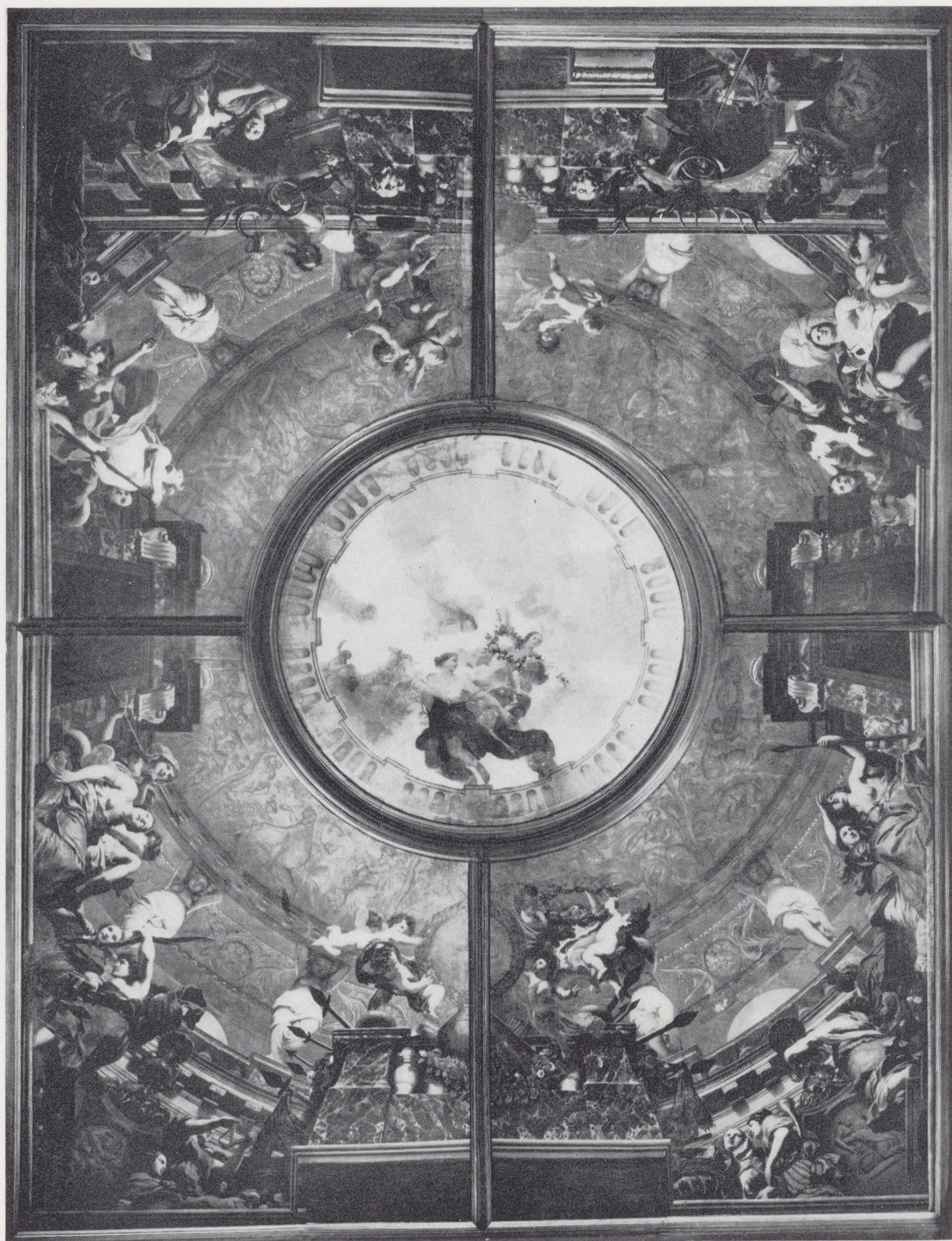
◀ Afb. 40. Gerard Lairese. Justitia. Lairese-zaal, Den Haag.

grote handboek over de Hollandse kunstgeschiedenis, dat de serie in de laatste oorlog vernield werd⁸⁶.

LATE PLAFONDS VAN LAIRESE

Sandrart vermeldt in zijn Lairese-biografie, dat *pro Serenissimo Principe Auriaco Sousdiki Oecum*

exornavit majorem, expicto toto fornice admirando ornamentorum genere. Mogelijk beschrijft Sandrart dit plafond met zijn, naar hij zegt, bewonderenswaardige ornamentwerk, dat tegenwoordig in het Rijksmuseum in een der zalen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap hangt (afb. 42)⁸⁷. Ondanks de geringe hoogte, waarop het is bevestigd, is nog duidelijk zichtbaar welk een illusio-



Afb. 42. Gerard Lairesse. Diana en haar gezellinnen. Plafondstuk, afkomstig uit de 'grote zaal' van het Paleis Soestdijk. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 43. Gerard Lairese. Allegorie op de Dageraad. Plafondstuk. Rijksmuseum, Amsterdam.

nistisch effect dit vijfdelige plafond gemaakt moet hebben op de bezoeker van de ruime zaal, waar *Diana en haar gezellinnen* zich onder een antikerend koepelgewelf vermaken. De kwaliteit van het centrale gedeelte (waarschijnlijk later vernieuwd of geheel overgeschilderd) is aanzienlijk minder en zou een *Apollo en de verdwijnende nacht* moeten voorstellen. De vier aansluitende hoekstukken zijn zeker van Lairese. De vrouwentypen met hun vollemaansgezichten, de volumineuze anatomieën en de lineaire contouren zijn vooral voor zijn later werk kenmerkend. Het overheersend architectonische illusionisme in de geheel rondomgaande aanzet van het koepelgewelf met de realistische vrouwelijke atlanten, die op een balustrade staan, is waarschijnlijk beïnvloed door Marots plafondstijl, die evenwel in zijn ontwerpen de menselijke figuur een minder dominerende rol liet spelen. Diana's nymfen, met hun jachttuig over de balustrade hangend, verhogen het *trompe l'œil* effect en Lairese kon gebruik maken van de hem bekende grisaille techniek in het rondlopend fries langs de koepel met de jacht- en offerscènes. In 1799 was het plafond na de nationalisatie van het stadhouderlijk kunstbezit in een aan Lairese gewijde zaal op de Nationale

Konst-Gallery in het Huis ten Bosch geplaatst⁸⁸. Een laatste plafond in het Rijksmuseum – ditmaal op te grote hoogte geplaatst – hangt boven de voorhal van het Prentenkabinet. Het stelt een *Allegorie op de Dageraad* voor (afb. 43)⁸⁹. Aurora vliegt Apollo's zonnnewagen vooruit, een voorstelling die misschien niet door zijn koloriet, maar wel door zijn illusionisme een hoogtepunt in Lairesses plafondkunst vormt. De vrouwenfiguren met hun fladderende gewaden op en achter de stenen borstwering en de Aurora in haar hard-oranje gewaad, vrij door de openingen in het wolkendek vliegend, versterken de hemelse illusie. De dominerende vleeskleuren en het harde oranje-rood en roze van het uitspansel verstoren ons beeld van een rozen-vingerige dageraad. Over de randen van de ommuring schilderde Lairese zeer naturalistische blad- en bloemranken, die ook de rieten mand van een der nymfen vullen. Groenachtige bronzen leeuwen en een Neptunusbeeld werken mee aan de suggestie dat de toeschouwer vanuit een verzonken tuin omhoog kijkt. Met zijn afgeronde hoeken en lange smalle vorm heeft het plafond deel uitgemaakt van een grotere architectonische indeling, die zich niet meer door een balkenzoldering liet bepalen.

Tot zover de in Holland bewaarde plafonds. Zowel uit veilingcatalogi en andere bronnen, als uit prenten naar Lairesses werk, blijkt dat zich in het toch al grote oeuvre aan schilderijen nog tal van plafonds bevonden moeten hebben⁹⁰. Als ze niet naar het buitenland zijn verdwenen of verloren zijn gegaan, dan kunnen sommige misschien nog worden aangetroffen achter later aangebrachte zolderingen.

Eén plafond had het hoogtepunt van Lairesses plafondkunst kunnen worden, n.l. het gewelf van de Burgerzaal van het Amsterdams Stadhuis. Zowel het houten tongewelf, waarvoor vanaf 1669 de plannen gereed waren en waarvoor de decoratie zelfs al door Van Campen was aangegeven, als de grote lunetten in de oost- en westwand, waren nog maar gedeeltelijk voltooid. In 1687 schreef Tessin *das gewelb im grossen Sahl is noch nicht fertig*, maar bij zijn bezoek aan Lairesses atelier signaleert hij wel: *aber insonderheit wahr artig die Eschisse, die da wahr gemahlt, ins kleine vor dem Rathhaus*⁹¹. Dat het hier niet om een plafondschilderij gaat blijkt uit het volgende. Abry somt in de collectie van De Flines een aantal belangrijke *esquisses* op, die bijzonder levendig, direct en overvloedig zijn opgezet. Op een van de olieverfschetsen ziet hij een groep van *figures surprenantes*. Deze schets was gemaakt voor een groot schilderij bestemd voor het stadhuis, maar bleef onvoltooid – aldus Abry – door Lairesses in 1689 intredende blindheid⁹².

Deze laatste beschrijving klopt met een in 1958 door het Amsterdams Historisch Museum verworven schets, G.L. gemonogrammeerd met een *Allegorie op de stad Amsterdam* (afb. 44). Van 1740 af kan deze belangrijke schets, onder de titel *Den Voortgangh van den Coophandel van Amsterdam door Louresse*, in diverse veilingen getraceerd worden en een *Allegorie op Amsterdams welvaren* zou uitstekend gepast hebben in de grote lunet tegenover Backers *Laatste Oordeel* in de Burgerzaal⁹³. De typerende boogvorm aan de bovenzijde van de schets en het balustrade-effect suggereren een illusionistische 'setting' hoog tegen een wand. Een aantal figuren achter een balustrade wijst elkaar verrast op het tableau vivant dat zich voor hen op het podium achter de open geslagen toneelgor-

dijnen afspeelt. *De Amsterdamse maagd*, met het wapen, de plattegrond en haar leeuwen, neemt de belangrijkste plaats in. Zij wijst op de kaart de haven van haar stad aan, vanwaar haar rijkdom toevloeit. *Abondantia* strooit links boven haar goud uit de hemel, terwijl *Justitia*, *Burgemeesterlijk Gezag*, *Fides* en *Caritas* de voornaamste deugden van de stad aangeven. *Amsterdam* vertrappt het geweld en terwijl *leugen* en *bedrog* wegvluchten, bazuïnt *Fama* haar goede naam uit. *Y* en *Amstel* herkenbaar aan roer en roeispanten sluiten met *Mercurius* als belangrijkste personages op de voorgrond de compositie. Door de illusionistische ere-tempels zijn de scheepsmasten van het *Y* en het stadhuis, dat nog in de steigers staat, zichtbaar.

Waarschijnlijk heeft Lairesse zich ook met ontwerpen voor het plafond van de zaal beziggehouden. Hiervoor, nòch voor de bewaarde schets, geven de rekeningen enig uitsluitsel. Pas in de eerste jaren van de achttiende eeuw zouden twee van Lairesses leerlingen, Jan Hoogsaat en Gerrit Rademaker, zoldering en lunet van de zaal decoreren. Van de grote lunet, waarvoor zij 1100 gulden van de stad ontvingen, waren de allegorieën gewijzigd⁹⁴. Het nieuwe iconografische programma werd mogelijk nog door Lairesse of althans door zijn schets beïnvloed; de thema's voor zoldering en lunet zijn dan ook respectievelijk aan *Triomfen op de stad Amsterdam* en op de *Stadsregering* gewijd⁹⁵.

Er zijn of waren in Amsterdam nog meer facetten van Lairesses decoraties te vinden. In 1686 ontvangt hij betalingen voor de beschilderingen van de grote orgelluiken van het Westerkerkorgel, met taferelen uit het leven van David en Salomo⁹⁶. Lairesse had hier het probleem te overwinnen van onregelmatig gevormde vlakken, die moesten aansluiten op de welvingen van een orgelfront. Zowel in zijn kleur als perspectief had hij hiermee te rekenen.

Lairesses werkzaamheden voor de Amsterdamse schouwburg – verscheidene decors – blijken tenslotte nog uit een tekening met een *Schets van houtgesneden vergulde kaarskroonen door Gerard Lairesse in het jaar 1690 op mijn verzoek gemaakt voor de Schouwburg*, bewaard in het Rijksprenten-



Afb. 44. Gerard Lairese. Allegorie op de stad Amsterdam. Schets voor een lunet in de Burgerzaal van het Amsterdamse stadhuis. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

kabinet. Een andere tekening in dezelfde verzameling duidt op een ontwerp voor de beschrijving van een koets en Uffenbach maakt melding van een groot kamerscherm met de historie van *Abraham en Sara*, dat een van de laatste stukken voor zijn in 1690 ingetreden blindheid moet zijn geweest⁹⁷.

Afgezien nog van Lairesses overstelpende productie aan gebruiksgrafiek, zoals vignetten, titelprenten, boekillustraties, maar ook adreskaarten van handelshuizen, moet men ook de talloze schilderijen met mythologische, historische of allegorische taferelen in aanmerking nemen, die de kunstenaar voor de zalen van zijn Hollandse, maar ook buitenlandse cliëntèle maakte. Het blijft onbegrijpelijk hoe Lairese, wiens doeken volgens

Hollandse maatstaven qua thema, uitwerking en formaat ver buiten de geijkte proporties vielen, deze productiviteit zonder nawijsbaar groot atelier kon volhouden. Zijn blindheid, door een enkele niet vooringenomen biograaf uit overmatig graveurswerk verklaard, moest zijn loopbaan nog inperken. Een blindheid, die deze kunstenaar bij zijn colleges en publicaties wel een last bezorgde, maar misschien wel tot zijn gezaghebbend image bijdroeg. De populaire metafoor, die, in tal van biografische gedichten op hem en zijn geschilderde en geschreven werken doorklinkend, zegt, dat hij van Hollands grote Apèl tot de blinde Homeer werd, is in het licht van de veel geroemde *Ut Pictura Poesis*-doctrine bijna een zeventiende-eeuwse publiciteitsstunt te noemen.

Noten

- ¹ J. J. M. Timmers, *Gérard Laïresse I*, Amsterdam 1942. Professor Timmers gaf mij zeer bereidwillig zijn aantekeningenmateriaal ter inzage. Zie ook de inleiding op de plafonddkunst van Jacob de Wit in A. Staring, *Jacob de Wit*, Amsterdam 1958, p. 34-35.
- ² P. Geyl, *Geschiedenis van de Nederlandse Stam II*, Amsterdam-Antwerpen 1949, p. 131-137; 165-166.
- ³ G. de Laïresse, *Grondlegginge ter teekenkonst*, ... Amsterdam 1701 en G. de Laïresse, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707; zie ook de bibliografie in Timmers, o.c. R. Browning, *Parleyings with certain people of importance in their day*, *The Works*, Vol. X, Londen 1902, p. 220-234. Browning las volgens zijn zeggen in zijn jeugd zijn toen favoriete Engelse Laïresse van 1738, uit de bibliotheek van zijn vader afkomstig.
- ⁴ *Signorum Veterum Icones Per D. Gerardum Reynst*, Amsterdam z.j. Een groot doek, ten onrechte *The Apotheosis of the House of Nassau* betiteld [ca. 202 × 192 cm], gesign. en gedat.: G. Laïresse f. 1671, bevindt zich in het Metropolitan Museum, New York, inv.nr. 43.118. Het doek stelt een Apollo en Aurora voor, waarbij de gezichten mogelijk als portretten bedoeld zijn.
- ⁵ J. Vos, *Alle de Gedichten*, Amsterdam 1736. Voor een datering na 1662 en vóór 1664, het jaar van de uitgave van *Vingboons'* plaatwerk van het Trippenhuys, pleit dat de gedichten op de plafonds in Jan Vos' eerste uitgave van 1662 nog niet zijn opgenomen. De thema's van de plafonds zijn in verband te brengen met de gunstige afloop van de Noordse zeeoorlog, die de vrijheid op de Sont handhaafde. De zolderstukken slaan niet op de Vrede van Munster zoals bij H. A. van Goch, *Het Trippenhuys*, Amsterdam 1922, p. 67 en bij A. Staring, o.c., p. 29, wordt vermeld.
- ⁶ Totale omvang ca. 4,40 × 5,05 m. Het middenstuk is gesigneerd: G. Laïresse Pinxit an^o. 1672.
- ⁷ *Veiling Amsterdam* (F. Muller) 17-XI-1903, nr. 91.
- ⁸ J. A. Alberdingk Thijm, *Eene studie op de Nederlandse Kunstbeweging van de tweede helft der XVIIe eeuw*, Nederland 1879, p. 331-391.
- ⁹ Hier en verder wordt de gebruikte editie van 1712 van het *Groot Schilderboek* geciteerd als: Laïresse II, p. 137-159.
- ¹⁰ A. Bosse, *Algemeen middel tot de Practyck der Doorzicht-kunde op Tafereelen, of Regel-lose buytengedaenten*, Amsterdam 1664.
- ¹¹ Laïresse II, p. 137 e.v.
- ¹² Laïresse II, p. 153.
- ¹³ Laïresse II, p. 154.
- ¹⁴ J. E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, Amsterdam 1903, dl. I, p. 520-521.
- ¹⁵ Opgenomen in de prentenbundel *Picturae Rudimenta Laïressiana, sive elegantium Tabularum, delineatarum à Gerardo Laïresse sculptarumque à Ioh. Laïresse*, Ger. fil., Amsterdam 1702, fol. 20, 21 en 22. Deze bundel wordt niet bij Timmers vermeld.
- ¹⁶ Parijs, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv.nr. 22710, *Inventaire Général des dessins des écoles du Nord*, Ecole Hollandaise I, par F. Lugt, Paris 1929, p. 56, no. 387, Pl. LXVIII. Glauber gebruikte deze tekening waarschijnlijk voor zijn prent naar het plafond.
- ¹⁷ Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 1417.
- ¹⁸ Amsterdam, Gemeentelijke Archiefdienst, Ms. Namen en Wapenen der Regenten van 't Hospitaal, ende Gasthuis van ons Vrouwen, en St. Nicolaas nu genaamt Het Leproos Huys die sint den Jaare 1567 Successivelijk Na den anderen hebben Geregeert Gecolligeert en Samen Gezocht door Anthony de Haes. President en Bonaventura van Dortmont. V prs. Anno 1675. Eveneens Amsterdam, Gemeente-archief: Zes bladen, grijs gewassen, inv.nrs. M 16-19; M 18-23, 24 en 25, één ervan tentoongesteld: Brussel, Albert I-Bibliotheek, 1961, Hollandse tekeningen uit de Gouden Eeuw, nr. 150 met afb.
- ¹⁹ Amsterdam, Historische Commissie van de Gemeentelijke Universiteit, potlood, pen, grijs gewassen, 288 × 302 mm, inv.nr. 1953, nr. 227; herk.: o.a. veiling L. A. Weinrich e.a., Amsterdam 13-XII-1926, nr. 353.
- ²⁰ Het opschrift in dorso luidt: Regentenkamer 't Plafond van G. de Laïresse [Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 1417]. Naast de Schoorsteen aan de glaasen I. M. Quinkhard Pinxit 1741 [Amsterdam, Historisch Museum, nr. A 3042]. Voor de schoorsteen van Jacob Augustini Luberti Pinx. 1773 [Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 388-B-1] naast de Schoorsteen aan de linkerhand van I. M. Quinkhard Pinxit 1747, et ultimo 1749 [Amsterdam's Historisch Museum, nr. A 3041] en F. van der Mijn 1749 [wellicht Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 129] over de glaasen van D. D. Santvoort 1643 [Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 2128] 't groote over de Schoorsteen van F. Bol fecit 1649 [Amsterdam, Rijksmuseum, cat.nr. 552-A-1], boven de deur Karel de Moor [verblijfplaats onbekend]. Van deze schilderijen zijn die, welke zich in het Rijksmuseum bevinden, bruiklenen van de stad Amsterdam. De heer B. Haak was zo vriendelijk de gegevens van deze schilderijen te verstrekken of aan te vullen.
- ²¹ F. Schmidt Degener, *Rembrand's portret van Gérard de Laïresse*, *Onze Kunst* 1913 I, p. 117-129.
- ²² J. Wagenaar, Amsterdam, in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen ... en regeeringe VIII, Amsterdam 1765, p. 447-461. Ed. Féris, *Artistes belges à l'étranger*, *Bulletins de l'Académie Royale*, Brussel 1855, p. 477. Copieën van de serie tekeningen komen voor o.a. in de veiling E. de Burlett Amsterdam 18-IV-1807, (L. 7221) en verder copieën door A. Delfos en J. Dilhoff, in diverse veilingcatalogi.
- ²³ P. Scheltema, *Historische beschrijving der schilderijen van het stadhuis te Amsterdam*, Amsterdam 1879, p. 25, nr. 61.
- ²⁴ J. E. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795 II*, Amsterdam 1905, p. 1005. E. van Houten, *Geschiedkundige beschrijvingen behorende bij het Grachtenboek van Caspar Philips Jacobszoon*, Amsterdam 1962, p. 94.
- ²⁵ De serie was ondergebracht in het onlangs afgebroken

hotel particulier van J. Hottinguer, Parijs. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nrs. A 4174 tot/met A 4178. Maten in cm resp. 289 × 152; 288 × 155; 289 × 161; 288 × 152. Gesign. l.o. op de laatste van de serie 'G. Laïresse'.

²⁶ Laïresse II, p. 62 e.v.

²⁷ Laïresse II, p. 72 e.v.

²⁸ Laïresse II, p. 153 e.v.

²⁹ A. Houbraken, *De groote Schouburgh ...* III, Amsterdam 1721, p. 117-118.

³⁰ G. Kauffmann, *Studien zum grossen Malerbuch des Gerard de Laïresse, Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 3 (1955-57) p. 179 en J. Seznec, *Falconet, Diderot et le Bas-Relief*, Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, Berlijn 1965, p. 151-157.

³¹ Zie voor deze techniek ook W. Goeree, *Inleydingh Tot de Practijck der Al-gemeene Schilder-Konst*, Middelburg 1670, p. 97.

³² Laïresse II, p. 227 e.v.

³³ Q. de Flines, *Généalogie de la famille de Flines, établie à Tournai et au Tournaisia*, z.pl. z.j. p. X. A. Houbraken, o.c., p. 118-127.

³⁴ Vlg. Ph. de Flines, Amsterdam, 20 IV 1700 [Lugt 174], ook bij Hoet I, p. 54-58. In 1692 bezoeken Adriaan van der Werff en N. Flink volgens Houbraken, o.c., p. 395, de door hen zeer geroemde collectie, die namen als Titiaan, Correggio, Veronese en Castiglione bevatte.

³⁵ Vgl. Ph. de Flines, Amsterdam, 23 IV 1700 [niet bij Lugt]; *Catalogus Van verscheide uitgesene Boeken, vele rakende de Schilderkonst, Antiquiteiten, en Planten ...* Amsterdam 1700. Exemplaar bewaard in Amsterdams Gemeentearchief, Not. Arch. 5672, nr. 1403, 1421 bij de Inventaris van alle goederen ... door Mr. Emans Ten Berch, opgemaakt op 29 I 1700 en o.a. door de executeuren Jacob de Flines en Adriaan Rutgers ondertekend.

³⁶ Rijksprentenkabinet, Amsterdam, 260 × 203 mm, pen in bruin, bruin gewassen, ondertekening in rood krijt. Gesign. r.o. 'G. de Laïresse', niet gedat. Annotatie in dorso: Philip de flines.

³⁷ [G. Bidloo], *De Muiterij en Nederlaag van Midas, Koning Onverstand, of comma, punct, parenthesis, zinnespel*, Leiden 1723.

³⁸ G. Bidloo, *Anatomia humani corporis ...*, Amsterdam 1685.

³⁹ J. F. M. Sterck, *Uit het Amsterdamsche Tooneelven op het einde der xviii eeuw, Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden over het jaar 1912-1913*, Leiden 1913, p. 97-145. Zie ook de Nederduitsche en Latynsche Keurdichten, Rotterdam 1710, p. 565-566, waar Bidloo als pachter van de schouwburg beschuldigd wordt van De Flines geprofitteerd te hebben.

⁴⁰ R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis; The humanistic theory of painting*, New York 1967 en W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Wenen 1953.

⁴¹ J. von Sandrart, *Academia nobilissima artis pictoriae*, Neurenberg 1683, p. 389.

⁴² Z. C. von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England* III, Ulm 1754, p. 690.

⁴³ G. Bidloo, *Mengel Poëzy*, Leiden 1719, p. 175-176.

⁴⁴ A. Houbraken, o.c., p. 118-127. Uit de opmerking van Houbraken dat hij hier verder niet over de taferelen zal uitweiden, omdat Laïresse in zijn Schilderboek in het algemeen van allerlei interpretaties van zijn werken geeft, distilleert Descamps in zijn Laïresse-biografie, door gebrekkige kennis van het Nederlands, dat Laïresse zèlf de De Flines-serie in zijn boek becommentarieerd en het als zijn beste werk beschouwd heeft. J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* III, Parijs 1760, p. 108.

⁴⁵ Zie: W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform, Alte und Moderne Kunst* 1964, nr. 73, p. 15-23.

⁴⁶ Voor deze en volgende ideeën werd gebruik gemaakt van: R. W. Scheller, *Rembrandt en de encyclopedische kunst-kamer*, Oud Holland 1969, p. 81-147.

⁴⁷ S. van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, p. 345-355.

⁴⁸ [C. Ripa] *Iconologia, of uytbeeldingen des Verstands: van Cesare Ripa ... uyt het Italiaens vertaelt door D. P. Pers*, Amsterdam 1644, p. 439. In het vervolg te citeren als Ripa/Pers.

⁴⁹ Ripa/Pers, p. 332.

⁵⁰ Ripa/Pers, p. 170-171.

⁵¹ Zie voor de samenhang Muzen en Kunsten bijv. F. Junius, *De Schilder-konst der Oude*, Middelburg 1641, p. 13-14.

⁵² A. Houbraken, *Dichtkundige Bespiegelingen op LVII gepaste in koper gebragte zinnebeelden*, Amsterdam z.i.

⁵³ G. de Laïresse, *Grondlegginge ter teekenkonst*, Amsterdam 1701, p. 45.

⁵⁴ G. Laïresse II, p. 227.

⁵⁵ Laïresse adviseert het raadplegen van Francois Perrier *Icones et segmenta illustrum e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Rome 1645. De bas-reliëfs van Laïresse vertonen soms ontleningen aan dit werk, maar zijn nooit copieën.

⁵⁶ Laïresse II, p. 227-228.

⁵⁷ 's-Gravenhage, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 368 × 237 mm, rood krijt, niet gesign., niet gedat. De voorstelling binnen de nis op een los geplakt vel. Verwant aan dit compositieschema en dat van de De Flines-serie zijn een aantal door J. Laïresse naar zijn vader, Gerard, gegraveerde grisailles, voorstellend de vier antieke heersers Nimus, Cyprus, Alexander en Caesar. Allen bevinden zich op sokkels met spolia in nisvormige vlakken, gelijk aan de tekening op het R.K.D.

⁵⁸ Ter gelegenheid van de opening van het nieuwe Rotterdamse stadhuis in 1920 werden de doeken aldaar aan-

gebracht. Welwillend meegedeeld door mej. J. L. Cleveringa. Door de Romeinse wapenspreuken SPQR (kennelijk gelezen als Senatus Populusque Rotterodamensi i.p.v. Romae) leken de doeken (2,86 × 2,15 m) in dit kader te passen.

⁵⁹ E. W. Moes en E. van Biema, *De nationale Kunst-Gallery en het koninklijk museum*, Amsterdam 1909, p. 42, 51 en 72.

⁶⁰ De auteur wijdt zijn proefschrift aan dit onderwerp.

⁶¹ Nieuwe Algemeene Konst- en Letter-bode, voor meer- en min-geoeffenden. Vrydag den 26 Augustus 1796, No. 139, p. 70-71. Ook bij E. W. Moes en E. van Biema, o.c., p. 197. De biografie van Abry maakt nog melding van andere grisailles van Laïresse in Amsterdamse huizen: vier stukken met de Forces d'Hercule in het huis van Gilbert de Flines; bij één van de Hunthums op de Keizersgracht, die ook talloze schilderijen, achter rood damasten gordijnen gehangen, en plafonds van Laïresse bezit, hingen nog de Vier leeftijden. Een grisaille met de Vergoeding van Willem III in 't grauw hing op de Kunst-Gallery in Den Haag.

⁶² Laïresse I, p. 372-376.

⁶³ Londen, part. coll. 301 × 603 mm, pen in bruin, gewassen.

⁶⁴ Laïresse I, p. 375.

⁶⁵ Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 284 × 127 mm, pen in bruin, grijs gewassen, niet gesign., niet gedat., inv.nr. 11:75. Verso: eigenhandig door Laïresse geschreven en ondertekende brief.

⁶⁶ O. Sirèn, Nicodemus Tessin D.Y:S. Studieresor, Stockholm 1914, p. 71.

⁶⁷ L. Abry, o.c., p. 259. Deze auteur signaleert in de vestibule bij deze Jacob de Flines een grisaille in half rond met een Pallas op een trofee. Zie ook een beschrijving van De Flines' huis Herengracht 132 in Het geslacht Nolthenius (Tutein Nolthenius) Deel II, Eerste stuk, Haarlem 1930, p. 792-794, waar in de achttiende-eeuwse beschrijving van één der zalen een plafond met een Fama en flankerende sterrehemelkoepels in grisaille aangebracht waren in combinatie met wandschilderingen door Glauber en Laïresse.

⁶⁸ A. Houbraken, o.c., p. 219.

⁶⁹ Zie noot 35.

⁷⁰ Ook vermeld door C. C. van de Graft, Gérard Laïresse en Utrecht, Maandblad van Oud-Utrecht 1942, p. 49-50.

⁷¹ A. Houbraken, o.c., p. 218-219 en M. D. Ozinga, Daniël Marot, de schepper van den Hollandschen Louis XIV stijl, Amsterdam 1938, p. 90, n. 3.

⁷² C. Huygens, *Journal* IV, *Werken van het Historisch Genootschap Nwe Serie* nr. 32, Utrecht 1881, p. 107-108.

⁷³ Obreen IV, p. 108 en 156.

⁷⁴ J. de Riemer, *Beschrijving van 's Gravenhage ... I*, Delft 1730, p. 122-125 en A. Ising, *Het Binnenhof in 's Gravenhage*, 's Gravenhage 1879, *Het Hof van Holland en de Hoge Raad*, p. 9. Zie ook R. Fruin, *Geschiedenis*

der Staatsinstellingen in Nederland, 's Gravenhage 1922, p. 63-65. Zie ook D. P. Snoep, *De Laïressezaal in Den Haag*, *Openbaar Kunstbezit* 1970, p. 25-25b.

⁷⁵ W. Rehm, *Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland I*, *Germanisch-Romanische Monatschrift* XXII (1934), p. 81-106 en H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800 I*, 's Gravenhage 1952, p. 94-95.

⁷⁶ Laïresse I, p. 117-118.

⁷⁷ Deze en volgende interpretaties van de voorstellingen ontleend aan De Riemer o.c. Beide verhalen resp. bij Titius Livius, *Hist. lib.* 26, cap. 50 en lib. 22, cap. 53. Uit de Riemer en andere beschrijvingen blijkt dat de doeken later verwisseld zijn.

⁷⁸ Titus Livius, *Hist. lib.* 2, cap. 10. Laïresse moet bijzonder goed op de hoogte geweest zijn van de antieke geschiedenis en archeologie, omdat hij als uitzondering op de meeste kunstenaars een houten brug weergeeft. Zie Van de Waal, o.c., p. 112. Houbraken II, p. 19-20 vermeldt dat boven de toegangen tot de Amsterdamse Burgerzaal voorstellingen van 'vier Helden, die roemwaarde zaken ten voordeel van hun Vaderland uitgevoerd hebben' gepland waren. Hieronder bevond zich Horatius Cocles.

⁷⁹ Zie voor een identificatie van de koning-stadhouder met Horatius Cocles in L. Smids, *Poesye*, Amsterdam 1694, p. 225.

⁸⁰ Zie Th. H. Lunsingh Scheurleer, *De Stoel van de stadhouder*, Oud Holland 1948, p. 195-196 en id., *Aspecten van westerse zetelsymboliek*, Amsterdam 1964. Zie ook W. van Alphen, *Papegaay ofte Formulier-boek ... in Holland II*, Utrecht 1740, Voorrede.

⁸¹ Plutarchus, *Pomp.*, 20, 6-8 en id. *Sertorius* 27, 3-6. Het doek is r.o. 'G. Laïres' gesigneerd.

⁸² Titus Livius, *Hist. lib.* 8, cap. 30-35.

⁸³ Tafereelen, *Geschilderd door Gerard de Laïresse*, in de Raadkamer van den Hove van Justitie van Holland, Zeeland, en Westvriesland; volgens de Afteekeningen van Nikolaas Verkolje, Door de beste Graveerders in 't koper gebracht. Amsterdam 1737.

⁸⁴ *Catalogue Raisonné des Dessins*. Musée Teyler, Haarlem 1904, p. 320, nrs. 2-8.

⁸⁵ Obreen VII, p. 163 en D. S. van Zuiden, *Advertentie-sprokkelingen*, Oud Holland 1946, p. 149.

⁸⁶ [A. Lopez de Fonseca] *La Haye*. Par un habitant I, 's Gravenhage 1853, p. 114-115 en J. Rosenberg, Seymour Slive, E. H. Ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966, p. 208-209.

⁸⁷ J. von Sandrart, o.c., p. 389. Rijksmuseum, Amsterdam, cat.nr. 1416.

⁸⁸ E. W. Moes en E. van Biema, o.c., p. 18, 20 en 27.

⁸⁹ Rijksmuseum, Amsterdam, cat.nr. 1418.

⁹⁰ Op de veiling Mandelbaum en Kronthal, Berlijn 13-VI-1936, nrs. 114-118 (met afb.) kwam een serie van vier plafonds met de seizoenen voor, die - voor plafonds uitzonderlijk - opgenomen zijn in de prentenbundel

Gerardi de Lairese, Leodiensis Pictoris Opus Elegantissimum, Amsterdam z.j., uitgegeven door Nic. Visscher, f. 19 en 20, waarin ook nog enkele andere prenten naar plafonds zijn afgebeeld.

⁹¹ Jacob van Campen, Afbeelding van 't Stadt Huys van Amsterdam, Amsterdam 1661, Fig. p1 en p2. O. Sirèn, o.c., p. 72.

⁹² L. Abry, o.c., p. 259-260.

⁹³ Amsterdams Historisch Museum, nr. A 8214, doek 46 × 62 cm, gemon., niet gedat. Veiling Amsterdam 18-VII-1740, nr. 262 (Lugt 521); Veiling De Burtin, Brussel 21-VII-1819, nr. 92 (Lugt 9640); Veiling Bernard, Amsterdam 24-XI-1834, nr. 249 (Lugt 13804); Veiling De Burtin, Brussel 4-XI-1841, nr. 36 (Lugt 16331). In deze verzameling zag E. Fétis, o.c., p. 487 de schets. Een getekende voorstudie, 250 × 460 mm, pen in bruin, niet gesign., niet gedat., op de veiling Mme V., Parijs 30-III-1925, nr. 123, met afb. Adriaan Backer ontving in 1680 van de stad f 1000,—; zie W. F. H. Oldewelt, Eenige posten uit de thesauriers-memorialen van Amsterdam van 1664 tot 1764, Oud Holland 1934, p. 140.

⁹⁴ W. F. H. Oldewelt, o.c., p. 237.

⁹⁵ J. van Dijk, Kunst en historiekundige beschrijving en aenmerkingen over alle de schilderyen op het Stadhuis te Amsterdam, Amsterdam 1758, p. 81 e.v. Met latere ontwerpen voor plafond en lunet hebben zich verscheidenen bezig gehouden. Carel Roos en Simon Schijnvoet hebben voor tekeningen en ontwerpen betalingen van de stad ontvangen. Zie ook een 'Ontwerp voor het schildery op de burgersael teegen de voorgevel te schilderen', Amsterdam, Gemeentelijke Archiefdienst, Thes. Ord. 223, S 7-6, waarin het iconografisch programma van de lunet is vastgelegd. Zie verder J. van Gysen, De werken III, Amsterdam 1711, p. 138 e.v. met lofdichten en interpretaties van het grote plafond en de lunetten.

⁹⁶ J. Q. van Regteren Altena, De beschilderde orgeldeuren van Wester- en Nieuwe Kerk, Amstelodamum, Maandblad voor de kennis van Amsterdam 1941, p. 10-11 en G. C. E. Crone, Een schilderij van de Westerkerk en de orgelluiken, Amstelodamum, Maandblad voor de kennis van Amsterdam 1942, p. 33-34.

⁹⁷ Z. C. von Uffenbach, o.c., p. 685.