

De *Sinne-cunst* van Adriaen van de Venne in theorie en praktijk*

In *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst* van Cornelis de Bie uit 1661-1662 wordt de schilder-dichter Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1662) geprezen met de volgende dichtregels:

*Wanneer Poësis Const haer voeght met d'eel [edele] Pinceel
Soo is Pictura noch wel thienmael meer soo eel,
Als wel te blijcken compt aen Adriaen van Ven
Die dese Const bewijst soo met Pinceel als Pen.*¹

Ook andere contemporaine bronnen roemen hem als dubbeltalent.² Van de Venne zelf zag het schilderen en dichten als nauw verbonden activiteiten. Dit komt duidelijk naar voren in zijn kunsttheoretische gedicht *Zeeusche Mey-clacht. ofte Schyn-kycker* (1623), waarin hij pleit voor het samengaan van schilderkunst en dichtkunst in de *Sinne-cunst*: een kunstvorm die alle andere overtreft. Ook in zijn dichtbundels *Tafereel van Sinne-mal* (1623), *Woudt van wonderlicke Sinne-Fabulen der Dieren* (1632) en *Sinne-Vonck op den Hollandtschen Turf* (1634) zijn aanwijzingen te vinden over wat hij met de combinatie van beide kunsten nastreefde. Maar het meest uitgesproken hierover is hij in *Tafereel van de Belacchende Werelt* (1635), waarin hij uitleg geeft over de didactische en moraliserende functie van de schilderkunst met behulp van concrete voorbeelden uit het eigen oeuvre.³ Opvallend genoeg kregen zijn opvattingen relatief weinig aandacht in de kunsthistorische discussie over diepere betekenissen in zeventiende-eeuwse Hollandse schilderijen, zoals die de afgelopen decennia is gevoerd.⁴ In dit artikel zal allereerst inzicht worden gegeven in Van de Vennes theoretische opvattingen over het samengaan van schilderkunst en dichtkunst, om vervolgens na te gaan hoe hij deze als schilder in de praktijk heeft gebracht.

I. Van de Vennes theoretische opvattingen over het samengaan van *Poesis* en *Pictura* *Zeeusche Mey-clacht*

In 1623, toen hij al bijna tien jaar actief was als schilder, presenteerde Adriaen van de Venne zich voor het eerst als dichter aan een breed publiek.⁵ Zijn literaire ambities kunnen zijn aangewakkerd door het milieu waarin hij verkeerde. Adriaen speelde namelijk vanaf 1618 een belangrijke rol in de Middelburgse uitgeverij en drukkerij van zijn oudere broer Jan, waar auteurs als Jacob Cats, Johan de Brune en Constantijn Huygens hun boeken lieten verschijnen.⁶ Adriaen ontwierp niet alleen boekillustraties – hij werd zelfs de vaste illustrator van Cats – maar ook losse prenten die door zijn broer werden uitgegeven. Vanaf 1623 beschikte Jan van de Venne naast een plaatpers over een eigen boekdrukkers, die op een schilderij van Adriaen uit dat jaar in vol bedrijf is afgebeeld.⁷ Blijkens de inscriptie onderaan dit paneel, dat mogelijk dienst deed als uithangbord, stond het bedrijf bekend als de *Schildery-winckel*. Behalve voor het vervaardigen van drukwerk kon men er terecht voor schilderijen, boeken, prenten, kaarten en tal van andere zaken.

1
 Willem van de Passe naar Adriaen van de Venne, *De melancholieke dichter kijkt naar zijn spiegelbeeld*, gravure. Illustratie in A. van de Venne: *Zeeusche Mey-clacht, ofte Schyn-kycker*, in *Zeeusche Nachtegael*, Middelburg 1623, p. 55. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 10 H 23.



De reputatie van de *Schildery-winckel* als centrum van het literaire en culturele leven in Zeeland werd in 1623 definitief gevestigd door de uitgave van *Zeeusche Nachtegael*.⁸ Dit fraai vormgegeven boek bevat uitsluitend bijdragen van Zeeuwse dichters, gerekruteerd uit de maatschappelijke en intellectuele bovenlaag. Op initiatief van Cats en onder de bezielende leiding van de gebroeders Van de Venne hadden zij hun krachten gebundeld om aan te tonen dat Zeeland op literair gebied niet onder behoefde te doen voor het naburige gewest Holland. Naast het ontwerpen van de illustraties, leverde Adriaen een bijdrage in de vorm van een lang gedicht, getiteld *Zeeusche Mey-clacht, ofte Schyn-kycker*. Bovendien verscheen gelijktijdig met *Zeeusche Nachtegael* de geheel door hemzelf geschreven en geïllustreerde dichtbundel *Tafereel van Sinne-mal*.⁹

Zeeusche Mey-clacht (afb. 1) is een geleerd betoog van bijna vierhonderd versregels waarin de relatie tussen dichtkunst en schilderkunst centraal staat.¹⁰ Het gedicht beslaat één dag en vangt aan op een vroege ochtend in mei, wanneer de dichter met zijn hoofd vol zorgen op pad gaat langs de Zeeuwse kust. In het water van een beek ontwaart hij zijn eigen spiegelbeeld en wanneer hij zijn luit aanslaat om zich met een lied op te beuren, hoort hij de echo. Deze natuurverschijnselen verwijzen al naar de schilderkunst (beeld) en de dichtkunst (klank), die hem later troost zullen brengen. Zijn luitspel wekt de Zeeuwse nachtegaal en diens gezang inspireert hem om zijn onbereikbare geliefde te gaan schilderen.¹¹ Wat volgt is een lofzang op het nut van de schilderkunst, waarin allerlei gemeenplaatsen uit de kunsttheorie de revue passeren.¹² Vervolgens komt Van de Venne tot de kern van zijn betoog, namelijk de innige band tussen dichtkunst en schilderkunst (p. 62, v. 197-200):

*O lof, Poëtsche maeght! Goddinne van verstanden!
Wie isser dijns gelijk? ey biet toch nu de handen
Aen 'tlichaem van dijn geest, vereent met uwen aert,
Vereent met Schilder-const, verdubbeleert en paert,
De eene Maecht wijst aen, en d'ander geeft de reden;
Alsoo de eene wil, soo doet de gene mede;*

In twee randnotities (op p. 62) wordt nog eens benadrukt dat poëzie de geest en ziel is van de schilderkunst, terwijl schilderkunst het lichaam vormt van de poëzie. Zij zijn elkaars evenknie en de een vult de ander perfect aan (p. 63, v. 225-228):

*Hier is den rechten aert van twee, die door haer beyden
Met dencken, en met doen, haer wetenschap verspreyden;
Hier isser twee vol geest, en bey gelijk vol kunst,
En bey gelijk van sin, en bey gelijk van gunst.*

Worden dichtkunst en schilderkunst gecombineerd dan ontstaat *Sinne-cunst*, een kunstvorm die boven alle andere kunsten is verheven (p. 63, v. 237-240):

*Waerom wert Sinne-cunst, sou yder mogen vragen,
Iuyt boven ander cunst soo hooghe voor-gedragen?
„ Ick seg om dat den geest daer sonderling in speelt;
„ Men vint geen dergelijck, soo sin-rijck mee gedeelt.*

Zusterkunsten

Door *Poesis* (dichtkunst) en *Pictura* (schilderkunst) als gelijkwaardig te beschouwen, sloot Van de Venne aan bij de toen wijdverbreide gedachte van de zusterkunsten. Karel van Mander, zelf dichter én schilder, schreef in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604: *ghelijck Pictura en Poësie geern by een / en goede susters oft vriendinnen zijn*.¹³ In zijn voorrede van de emblematabundel *Den Gulden Winckel der Konstlievende Nederlanders* uit 1613 voert ook Joost van den Vondel beide zusters als onafscheidelijk paar ten tonele.¹⁴ Een bevestiging van de idee van de zusterkunsten vond men in de woorden *Ut pictura poesis* (een gedicht is als een schilderij) uit de *Ars Poetica* van de Romeinse dichter Horatius.¹⁵ Hoewel Horatius deze uitspraak deed in een geheel andere context, werd het citaat vanaf de Renaissance vaak gebruikt als argument om schilder- en dichtkunst op hetzelfde intellectuele niveau te plaatsen.¹⁶ In dit verband citeerde men ook graag een door de Griekse filosoof Plutarchus opgetekende uitspraak die luidt dat de schilderkunst zwijgende dichtkunst is en de dichtkunst sprekende schilderkunst.¹⁷ Het begrip *Pictura* werd overigens niet alleen betrokken op de schilderkunst, maar ook op vormen van beeldende kunst die in de klassieke oudheid nog niet bestonden, zoals de prentkunst.¹⁸ Vandaar dat Vondel de zusterkunsten verenigd zag in zijn emblematabundel *Den Gulden Winckel*, waarin teksten en prenten onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden.

Dat de koppeling van *Poesis* en *Pictura* voor Adriaen van de Venne meer was dan een kunsttheoretisch cliché, blijkt uit het drukkersmerk van het huis Van de Venne met de spreuk *'T'is al goet wat cunste doet* (afb. 2). Dit ongetwijfeld door hemzelf ontworpen merk prijkt onder andere op de titelbladen van *Zeeusche Nachtegael* en *Tafereel van Sinne-mal*. De personificaties van *Poesis* (links) en *Pictura* (rechts), herkenbaar aan hun attributen, flankeren een draperie waarop twee scènes zijn afgebeeld die betrekking hebben op respectievelijk dichtkunst en schilderkunst.¹⁹ De zusterkunsten treden ook op in een ander drukkersmerk van de gebroeders Van de Venne, waaruit eens te meer blijkt dat hiermee een persoonlijk ideaal werd uitgedragen.²⁰

Sinne-cunst

Voor het samengaan van *Poesis* en *Pictura* introduceert Adriaen van de Venne in *Zeeusche Mey-clacht* de term *Sinne-cunst*.²¹ Voor zover bekend komt dit samengestelde woord nergens anders voor. Wel laat Van de Venne het woord *Sinne* terugkeren in de titels van zijn boeken *Sinne-mal*, *Sinne-Fabulen* en *Sinne-Vonck*, alsmede in allerlei andere samenstellingen.



Zo omschrijft hij de gedichten in *Sinne-mal* op het titelblad als *Sinne-dichten* en richt hij zich in het slotwoord van dezelfde bundel tot de *Sinnighe Leser*. Het begrip *sinne* of *sin* kon in de zeventiende eeuw op verschillende manieren worden geduid, variërend van verstand, gedachte en gemoed tot zintuig, aandacht en betekenis.²² Literatuur- en kunsthistorici hebben *Sinne-cunst* op uiteenlopende wijze geïnterpreteerd. Literatuurhistoricus Marc van Vaeck beschouwde het als een benaming voor kunst waarin het verstand en de scherpzinnigheid voorop staan.²³ Eric Jan Sluiter betrok het uitsluitend op de combinatie van beeld en tekst in bijvoorbeeld emblemata en niet op de schilderkunst in het algemeen.²⁴ Lyckle de Vries zag *Sinne-cunst* daarentegen in ruimere zin, als aanduiding voor beeldende kunst met een intellectuele inhoud, die nauw verbonden is met de dichtkunst en daarom een vergelijkbare didactische functie heeft.²⁵

Een verwante term, die in de zeventiende eeuw wel algemeen ingang vond, is *sinnebeeld*. Deze benaming was in 1614 geïntroduceerd door de Amsterdamse uitgever Dirck Pietersz. Pers als aanduiding voor embleem of emblema: een uit Italië afkomstig genre dat bestaat uit een drie-eenheid van motto (*inscriptio*), afbeelding (*pictura*) en onderschrift (*subscriptio*).²⁶ In het onderschrift wordt uitgelegd hoe een levenswijshheid valt te halen uit het samenspel van motto en afbeelding, waarvan de onderlinge relatie op het eerste gezicht niet altijd duidelijk is. Kenmerkende eigenschappen van emblemata, die in allerlei variaties voorkomen, zijn spitsvondigheid en moralisatie. De betekenis

(zin) die de afbeelding krijgt door de combinatie met motto en onderschrift overstijgt datgene wat daadwerkelijk is voorgesteld: het zien moet leiden tot inzicht waarbij het woord de diepere bedoeling van het beeld onthult. Verzamelingen van emblemata in boekvorm waren in de zeventiende eeuw geliefd bij een breed publiek.²⁷ Adriaen van de Venne was nauw betrokken bij de verspreiding van dit genre, want als illustrator werkte hij mee aan embleemboeken van dichters als Johan de Brune en Jacob Cats.

In 1618 werd de benaming *sinnebeeld* ook door Cats geadopteerd. In de voorrede van zijn embleembundel *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* - geïllustreerd door Adriaen van de Venne en later heruitgegeven als *Sinne- en minnebeelden* - geeft Cats twee verklaringen waarom emblemata in de Nederlandse taal *Sinnebeelden* worden genoemd:

[...] ofte, om datmen door het uytterlijcke beelt eenen innerlijcken sin te kennen is gevende, ende dat mitsdien, niet so seer het beeldt, als den sin, uyt het beelt ontstaende [de betekenis, die uit het beeld naar voren komt], bedenckelijck is [tot nadenken stemt]; ofte, om dat dese maniere van schryven, boven andere, sonderlinge de sinnen der menschen is afbeeldende, ende voor oogen stellende; werdende daerom, als by uytneemtheydt, Sinne-beelden, ofte der sinnen afbeeldinge genaemt.²⁸

Het is verleidelijk het door Van de Venne geïntroduceerde begrip *Sinne-cunst* op eenzelfde manier uit te leggen. Dat het ook bij hem draait om kunst met een diepere betekenis (*innerlijcken sin*) blijkt in ieder geval uit zijn bewering in *Zeeusche Mey-clacht* dat *Sinne-cunst* uitstijgt boven andere kunsten omdat *den geest daer sonderling in speelt*. De daaropvolgende opmerking dat men nergens iets vindt dat zo *sin-rijck* (betekenisvol) is, benadrukt eens te meer dat het om de inhoud gaat.²⁹ Toch blijft het moeilijk de volle betekenis van *Sinne-cunst* in één definitie te vangen. Ook uit Van de Vennes andere geschriften blijkt een voorliefde voor woordcombinaties die verschillende interpretaties toelaten.³⁰

Men kan zich afvragen of Van de Venne met *Sinne-cunst* uitsluitend doelde op de combinatie van woord en beeld in de emblemataliteratuur en aanverwante bimediale genres of dat hem een ruimer begrip voor ogen stond. Dit laatste lijkt het meest waarschijnlijk gezien de opvattingen van Van de Venne en zijn tijdgenoten over de nauwe relatie tussen *Poesis* en *Pictura*. In het *Schilder-Boeck* schrijft Karel van Mander dat *t'schilderen en dichte[n] gemeensaem is / en dat de Schilders behoeven eenen Poetschen inventijven geest*.³¹ Zoals Hessel Miedema heeft uitgelegd, stond het begrip *Poesie* of *poetery* voor Van Mander gelijk aan het uitdrukken van abstracte ideeën door middel van een beeld, en het was om het even of dit gebeurde met de schrijfpenn of met het penseel.³² Een vergelijkbare mening verkondigt Van de Venne in zijn voorrede van de dichtbundel *Sinne-Fabulen* uit 1632: *Gheen Schilder kan sonder Poetschen Gheest, noch gheen Poët kan sonder Schilderschen Gheest yets teelen, voldragen, baren, ende op-voeden*.³³

Het wekt dan ook geen verbazing dat in zijn volgende boek, *Sinne-Vonck op den Hollandtschen Turf* uit 1634, diverse aan de schilderkunst ontleende termen worden gebruikt om dichtkunst te beschrijven; anderzijds wordt de schilder in *Zeeusche Mey-clacht* aangeduid als *Cunst-Poët*.³⁴ Daarom mag worden verondersteld dat het samengaan van schilder- en dichtkunst voor Van de Venne mede inhield dat begrippen en methoden uit de dichtkunst konden worden toegepast op de schilderkunst en omgekeerd.³⁵

Sinne-mal

Zowel uit literatuur- als uit kunsthistorische hoek is erop gewezen dat Adriaen van de Venne het ideaal van de *Sinne-cunst*, dat hij in 1623 introduceerde in *Zeeusche Mey-clacht*, meteen in praktijk bracht in zijn gelijktijdig verschenen dichtbundel *Tafereel van Sinne-mal*.³⁶ Een aantal gedichten en liederen in dit boekje is voorzien van zelf ontworpen gravures die in de bijbehorende teksten nader worden verklaard.³⁷ In dit geval gaat het dus wel om de daadwerkelijke combinatie van woord en beeld, maar in de tekst zijn aanwijzingen te vinden dat de auteur dit in een breder perspectief zag. In zijn voorrede trekt hij namelijk een vergelijking met de schilderkunst (p. *ij^r, r. 1-10):

Hier coomt te voorschijn, siende Leser, een bly-thoonich Tafereel van Sinne-mal: [...] dat op ghelijcke wijs sich laet beoogen inde gedaente eender Schildery; waer in veel verscheyden nieuwe vindingen werden door stomme beelden aff-gemaelt; het sy goed off quaed: jae al 't gene by de menscheydt sweeft, wert als met omstandige versieringen, op vermaeckelijcke wijze al lachende sinnich aangewesen: ...

Met andere woorden: de gedichten in *Sinne-mal* moeten op dezelfde wijze worden bekeken als een schilderij, namelijk als taferelen waarin zowel het goede als het kwade van de mensheid op een vermakelijke en betekenisvolle manier wordt getoond. Van de Venne betoogt voorts dat veel hedendaagse schilders en dichters het niet aandurven om uit *oude wegghen* (gebaande paden) te stappen en daardoor te weinig kijken naar *het geschapen leven selve, wat voortreffelijcke uyt, en inwendige aenmerckselen daer in te speuren zijn* (p.* ij^v, r. 24-28). Daarom wil hij zich niet beroepen op oude en nieuwe dichters (*reden-wijsers*), waar hij naar eigen zeggen weinig kennis van heeft. In plaats daarvan houdt hij zich *aen 't ronde [eenvoudige] boerachtighe snoer, dat met de pen, en pinceel te samen ghevlecht is* (p.* ij^v, r. 47-48).³⁸

In *Sinne-mal* wordt het gedrag van eenvoudige boeren zowel in de tekst als in de illustraties opgevoerd als negatief voorbeeld dat de lachlust opwekt. De auteur waarschuwt de lezer echter niet te blijven hangen *aende Mallicheyt selve*, maar hoopt *datmen alle mis-slagghen sal inde beste vouwe slaen* (p. iij^j, r. 125-134). Hiermee bedient Van de Venne zich van gemeenplaatsen, die ook bij andere zeventiende-eeuwse auteurs kunnen worden aangetroffen.³⁹ In zijn slotwoord aan de *Sinnighe Leser* geeft de auteur wederom blijk van zijn didactische intenties (p. 110, r. 6-10):

Men can het niet voor quaet houden, datmen op vermaeckelijcke wijze, de nieuwsuchtige [op nieuws beluste] luyden de ronde waerheyt, ende leerlicke [leerrijke] dingen al lachende voordraeght [...] om te comen tot beternis des levens.

Hoewel hij zelf pretendeerde niet goed op de hoogte te zijn van de oude dichters, sluit Van de Venne pleidooi voor de combinatie van lering en vermaak geheel aan bij een veelgeciteerde regel uit de *Ars Poetica* van Horatius: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* (Wie het nut met het plezier verbindt, wint ieders stem).⁴⁰ Deze gedachte was in de zestiende en zeventiende eeuw wijd verbreid. De prentuitgever en graveur Crispijn van de Passe de Oude haalde Horatius' uitspraak herhaaldelijk aan in de voorreden van door hem uitgegeven en geïllustreerde boeken om zo de didactische functie van zijn prentkunst te onderstrepen.⁴¹ Ook de uitgever Dirck Pietersz. Pers verwees naar Horatius in zijn voorrede bij Vondels emblematabundel *Den Gulden Winckel: Omne [...] utile dulci. Dat is, Hy heeft den rechten sin getroffen van de saeck, Die 't nutte en stichtlijck werck maect van een goede smaeck*.⁴²

Sinne-Fabulen en Sinne-Vonck

In 1623 liet Adriaen van de Venne zich als dichter dus van twee kanten zien: in *Zeeusche Mey-clacht* als een verkondiger van verheven idealen en in *Sinne-mal* als een moralist die zijn wijze les verpakt in boers vermaak. In beide gevallen sloot hij aan bij gangbare kunsttheoretische opvattingen die hun grondslag hadden in bekende uitspraken van Horatius (*Ut pictura poesis* en *utile dulci*). Deze ideeën keren terug in zijn publicaties uit de jaren 1630, toen hij inmiddels van Middelburg naar Den Haag was verhuisd. In 1632 werkte hij mee aan een nieuwe Nederlandstalige uitgave van *XXV. Fables des Animaux* van Étienne (Steven) Perret uit 1578, die onder de titel *Woudt van wonderlicke Sinne-Fabulen der Dieren* werd uitgebracht door de Rotterdamse uitgever Van Waesberghe.⁴³ Van de Venne maakte een nieuwe tekstbewerking van iedere fabel en voegde spreuken toe aan de illustraties, die ditmaal niet van zijn eigen hand waren maar onveranderd werden overgenomen uit de eerdere editie. In zijn voorrede komt wederom het samengaan van dicht- en schilderkunst aan de orde: *Want, Reden-kunst [dichtkunst], en Beelden-kunst, moeten noot-sakelick by een; ende voegghen, en moeten te samen, ghelijck de Ziel by het Lichaem*. Ook het principe van nut en plezier (*utile dulci*) ontbreekt niet: *Hier is dan*

Reden-mal toeberyt met de Sausse van Wijsheydt. De wijze les mag er echter niet te dik bovenop liggen, want het *loom verstandt wilt dickmael [dikwijls] wel aen-gheleydet worden, maer niet met gheweldt ghetrocken zijn.*

In *Sinne-Vonck op den Hollandtschen Turf* uit 1634, een spitsvondige lofprijzing van de brandstof turf als één van de grootste natuurlijke bronnen van Hollands rijkdom, gaat Van de Venne nader in op het verhullen van de moraliserende boodschap, een methode die zowel door oude als nieuwe dichters wordt toegepast:

*Alle Oude, als Nieuwe Reden-wijsers, de welke de Naem van Poëten drage[n], die gebruycken (om mis-bruyck te hindere[n]) meestendeel Buyte-Beelden, die hun Inne-Beelden soet en aerdigh uyt-schilderen, door Leer-Tael.*⁴⁴

Hoewel dit in de eerste plaats een verantwoording is voor het opvoeren van sprekende bomen en andere voorwerpen in *Sinne-Vonck*, doet de term *uyt-schilderen* vermoeden dat deze uitspraak niet alleen betrekking heeft op de dichtkunst, maar ook op de schilderkunst. Dit wordt bevestigd door meerdere passages in *Tafereel van de Belacchende Werelt* van een jaar later (1635). In dat boek, te beschouwen als Van de Vennes literaire hoofdwerk, worden zijn opvattingen over het samengaan van dicht- en schilderkunst overduidelijk naar voren gebracht.

Tafereel van de Belacchende Werelt

Het bijna driehonderd pagina's tellende boek *Tafereel van de Belacchende Werelt*, met op de titelpagina het eerder besproken drukkersmerk *'T'is al goet wat cunste doet*, is opgebouwd als een raamvertelling.⁴⁵ Het verhaal wordt gepresenteerd als het relaas van de jonkheer Reyn-Aert, die zijn jacht onderbreekt om heimelijk het boerenpaar Tamme Lubbert en Fijtje Goris te volgen tijdens hun bezoek aan de Haagse kermis.⁴⁶ Ter plekke aangekomen, ontmoeten Lubbert en Fijtje een ander boerenpaar: Soetje Strijckers en haar vrijer Lammert Gijsen. Wat volgt zijn de wederwaardigheden van dit viertal op de kermis, waar zij tal van andere personages tegenkomen. Het opvoeren van Reyn-Aert als verteller geeft aan vanuit welk perspectief de lotgevallen van de boeren worden beschreven, namelijk dat van de beschaafde stedeling die het simpele boerenvolk van enige afstand observeert.⁴⁷

De op rijm gestelde tekst is rijkelijk voorzien van spreuken, woordspelingen en andere taalgrappen met een overwegend moraliserende strekking. In de marges voegt de auteur daar nog eens ruim 1750 randnotities aan toe, door hemzelf op het titelblad aangeduid als *Raedsel-Spreucken*. Voor een goed begrip van zijn ideeënwereld is dit boek van onschatbare waarde, maar in het kader van dit artikel blijft de aandacht beperkt tot relevante opmerkingen over het samengaan van dicht- en schilderkunst.

Tamme Lubbert vertelt Fijtje Goris enthousiast over zijn bezoek aan een boekwinkel (pp. 118-121). Hij noemt de boeken die hij daar heeft gezien, maar weet niet meer wie de schrijver ervan is. Uit de genoemde titels blijkt echter dat het om Van de Vennes eigen geschriften gaat. In de marge van deze passage (op p. 119) wordt de dichtkunst driemaal vergeleken met de schilderkunst, waarbij telkens de nadruk ligt op het overdragen van wijsheid:

Een kamer met Boecke[n] is redelijck [verstandig] geselschap.

Een Huys met konstighe Schilderyen / zijn aendachtige [opmerkelijke, stichtelijke] wyterlijcke verlustende binne-beelden.

Letter-wijsheydt is de Lantaerne van 't versta[n]t.

Beeldeko[n]st is de Vrugt en stut van't vernuft.

Poeeten maken gedachten.

Schilders voeden ghepeynsen [overdenkingen].



De term *binne-beelden*, die in de eerste vergelijking wordt gehanteerd, heeft de auteur ook gebruikt in een eerdere randnotitie in de *Belacchende Werelt* bij een tekst over *sinne-spreuken* (op p. 90): *Afgemaelde Sinne-beelden maken Binne-beelden door Inne-beelden*. In zijn commentaar bij deze tekst vertaalt Marc van Vaeck deze passage als: *afgeschilderde beelden volzin ('Sinne-beelden') brengen door inventies ('Inne-beelden') opvattingen ('Binne-beelden') teweeg*. Ook legt Van Vaeck terecht een verband met de hierboven aangehaalde regel uit *Sinne-Vonck*, waarin Van de Venne uiteenzet hoe dichters gebruik maken van *Buyte-Beelden* voor het uitschilderen van hun *Inne-Beelden*.⁴⁸ Worden al deze losse opmerkingen gecombineerd dan valt hieruit het volgende te destilleren: in woord of beeld uitgeschilderde voorstellingen (*Buyte-Beelden*) kunnen door te verwijzen naar denkbeelden (*Inne-Beelden*) fungeren als dragers van bepaalde opvattingen (*Binne-beelden*) en zijn daardoor vol betekenis (*Sinne-beelden*). In het vervolg van de *Belacchende Werelt* wordt deze gedachtegang door Van de Venne geïllustreerd aan de hand van twee van zijn eigen schilderijen.

Lammert Gijsen beschrijft aan Soetje Strijckers een *Bordt* (paneel) dat hij onlangs had gezien bij een schilder (pp. 231-236, v. 6655-6787). Het bedoelde schilderij, dat in prentvorm bij de tekst is afgebeeld, toont dierenparen die als mensen zijn verkleed (afb. 3).

4
 Anoniem naar Adriaen van de Venne, *De strijd om de broek*, gravure. Illustratie in A. van de Venne, *Tafereel van de Belacchende Werelt*, Den Haag 1635, p. 241. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW 28 K 13.



Belacchende VVerelt.

Soet, begeerte mijn te derven?
 Ick kan wel een aar verwerven,
 Daar zijn Vrijsters, hoor, ick segt,
 Die wel kijken om een Knecht.

241

Foey kijven
 Om Lijven!



Soetje Strijckers.

Wat al wongders laatje klincken!
 Galmert, fy! je leugens stincken
 Al te wongder gaal en vijs,
 Zijck de Waarheyt doet bewijs.

Lammert Gijfen.

Sou ick jocken? Ick bedriegem?
 Neen, ick segtje, sonder liegen,

H h

Dat

Jocken is onsoet.

Men magh verifiers
 Om goe manieren.

In de daaropvolgende samenspraak komen Lammert en Soetje tot de ontdekking dat wat op het eerste gezicht gekkigheid lijkt - hond en kat gekleed als brave burgers, apen in prachtige gewaden, varkens in boerendracht enzovoorts - bij nader inzien vol betekenis is. Soetje stelt vast dat schilders je geestelijk weten te raken zonder dat je er lichamelijk door wordt getroffen.⁴⁹ Door aandachtig te kijken, wordt je aan het denken gezet: *Aensien brengt gedachten voort*. Zelf slaagt het boerenpaar er niet in de diepere zin bloot te leggen, maar in een uitvoerige randnotitie geeft de auteur de sleutel tot de interpretatie. Deze voorstelling van *Malle Beesten* moet door de *bescheydene Aen-sie[n]ders* (verstandige beschouwers) worden opgevat als een beeld van de andere oftewel de verkeerde wereld, waarin wordt getoond hoe het niet moet: *Want onsienlijck stelt de kunste door 't aansie[n] / om af-sien te krijghen van 't gene dat na de seven Ondeugden sackt / en vat*.⁵⁰ Met andere woorden: door aanschouwelijk te maken wat in werkelijkheid niet is te zien, beoogt de kunst aan te sporen tot afzien (in de dubbele betekenis van aflezen en afkeer) van alles wat met de zeven hoofdzonden te maken heeft. Iedere afgebeelde diersoort verbeeldt namelijk één van deze *quade feylen*, die tot vermaak van de mens kunnen worden aangewezen en afgekeurd.⁵¹ Met deze uiteenzetting demonstreert Van de Venne hoe het

5
 Adriaen van de Venne, *De strijd om de broek*, gesigineerd: middenonder, A.v.de[r] Venne, grisaille, paneel, 41,5 x 60,5 cm. St. Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. nr. 3412.



bekijken en begrijpen van een (in dit geval in verf uitgeschilderd) beeld dient te verlopen. Het boerenpaar ziet aanvankelijk alleen wat daadwerkelijk is voorgesteld, maar krijgt snel in de gaten dat er meer aan de hand is. De ware betekenis gaat hen echter boven de pet. De verstandige beschouwer is wel in staat om het zichtbare (buiten-beeld) te koppelen aan dat wat niet te zien is, namelijk een abstract begrip of denkbeeld (inne-beeld). Hierdoor wordt de voorstelling een drager van een bepaalde opvatting (binne-beeld) en krijgt betekenis (sinne-beeld).

De voorstelling van *Malle Beesten* fungeert op vermakelijke wijze als negatief voorbeeld en hetzelfde geldt voor een ander schilderij dat door Lammert ter sprake wordt gebracht (pp. 239-241, v. 6875-6918). Dit tafereel, dat eveneens als illustratie in het boek is opgenomen, toont zeven vrouwen die vechten om een lege broek (afb. 4). De man van wie het kledingstuk afkomstig is, staat radeloos terzijde terwijl hij het blote onderlijf met zijn hemd bedekt. Soetje spreekt met verontwaardiging over het gedrag van de vrouwen, die schaamteloos strijden om de gunsten van dezelfde man. Maar zij heeft wel door dat het schouwspel door de schilder is verzonnen (p. 240, v. 6903-6906):



6
 Adriaen van de Venne, *De strijd om de broek*, grisaille, paneel, 46,5 x 77 cm. Tashkent (Oezbekistan), Museum of Fine Arts, inv. nr. 1085.

Schilders zijn versierde [opgesmukte, vindingrijke] Baasen

Die veul [veel] Oogjes kunnen aasen [paaien]

Treckers, segh ick, onversaet, [onverzadigbare zettters van penseelstreken, zeg ik]

Die nae-doen wat ander laat [die nadoen oftewel uitbeelden wat anderen nalaten].

Eén van de bijbehorende randnotities onderstreept dat de kunst niet altijd de werkelijkheid hoeft te volgen: *Wat buyten Natuyre wert voort-gebracht / dat hietmen al vreemde Geest-grillen / of Schilderachtigheyt.*⁵² Een volgende randnotitie luidt *Foey kijken Om Lijven!* (p. 241). Dit laat er geen twijfel over bestaan dat het gedrag van de vrouwen verwerpelijk is, want in feite zijn zij allen uit op de inhoud van de broek, dat wil zeggen de man zelf.

De twee schilderijen die Lammert beschrijft, kunnen in verband worden gebracht met het geschilderde oeuvre van Adriaen van de Venne. Van de *Malle Beesten* bestaat tegenwoordig geen schilderij meer dat exact overeenkomt met de voorstelling in de prent (afb. 3), maar uit bronnen is bekend dat Van de Venne in ieder geval een serie van vijf panelen met dezelfde dierenparen heeft gemaakt.⁵³ Het gevecht van zeven vrouwen die vechten om de gunsten van één man gaat terug op een Bijbelpassage (Jesaja 4:1) en was een geliefd motief in de literatuur én prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw.⁵⁴ Van de Venne schilderde het onderwerp meermalen op een wijze die in grote lijnen overeenkomt met de illustratie en beschrijving in de *Belacchende Werelt* (afb. 5-7).⁵⁵

In hetzelfde boek worden nog meer scènes beschreven en geïllustreerd die eveneens door Van de Venne zijn geschilderd, zoals een man die door zijn vrouw wordt gedwongen de vloer te dweilen. Dat deze omkering van het toen traditionele rollenpatroon is bedoeld als een beeld van de verkeerde wereld blijkt uit de bijbehorende randnotitie *Wijs-ghebiedt is Mans-verdriet*, die in verkorte vorm terugkeert als opschrift in het schilderij.⁵⁶ Andere thema's die terugkeren in nu nog bekende schilderijen zijn de kwakzalver die zijn klanten oplicht en de *Botte Slijper* die de hoofden van *botte* (domme) lieden bijslijpt.⁵⁷

Het samengaan van *Poesis* en *Pictura* in de *Sinne-cunst*, zoals Van de Venne voor ogen stond, was gebaseerd op de gelijkwaardigheid van de zusterkunsten die elkaar aanvullen en versterken. In het volgende hoofdstuk zal aan de hand van een aantal 'sprekende' voorbeelden aanschouwelijk worden gemaakt hoe Van de Venne dit ideaal als schilder trachtte te verwezenlijken.⁵⁸

7
Adriaen van de Venne (en/of atelier?), *De strijd om de broek*, paneel, 41 x 73 cm. Mexico City, Museo Nacional de San Carlos.



Lucas van Leyden, 'Wjacht hoet varen sal.' (Bordeelscène), ca. 1517, houtsnede (van twee blokken op vier bladen papier), 67,7 x 48,5 cm. Parijs, Bibliothèque National.



II. De *Sinne-cunst* in praktijk gebracht in Van de Venne's schilderijen met spreukbanden

In Middelburg schilderde Adriaen van de Venne hoofdzakelijk zorgvuldig afgewerkte landschappen met figuren en talrijke anekdotische details.⁵⁹ Deze arbeidsintensieve (en daardoor dure) schilderijen waren waarschijnlijk bestemd voor een selecte kring van kapitaalkrachtige klanten. Omstreeks 1625 vertrok Adriaen naar Den Haag. Zijn broer Jan was in de eerste helft van dat jaar overleden en de Middelburgse uitgeverij-drukkerij werd korte tijd later door diens weduwe van de hand gedaan. In de hofstad, waar Adriaen tot aan zijn dood zou blijven wonen en werken, ondergingen zijn schilderijstijl, schilder-techniek en themakeuze spoedig ingrijpende veranderingen.⁶⁰ Hij legde zich toe op een product dat voor een breder publiek bereikbaar was. In een vlotte trant en met relatief goedkope materialen schilderde hij op bescheiden formaat overzichtelijke composities, meestal bevolkt door een beperkt aantal figuren tegen een min of meer neutrale achtergrond. Hiervoor koos hij vooral genrefaferelen, met een duidelijke voorkeur voor boerse onderwerpen.

Hans Sebald Beham, 'Haust du mich. so stich ich dich' (Vechtende boeren), 1547, gravure, 5 x 7,3 cm. Negende prent uit de reeks *Boerenfeest of de twaalf maanden*. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. nr. RP-P-OB-10.892.



Daar bleef het niet bij, want Van de Venne kwam met twee vernieuwingen waarmee hij zich onderscheidde van andere genreschilders. Ten eerste ging hij zich specialiseren in grisailles: schilderijen in de verschillende tinten van één kleur. Doorgaans fungeerde de grisaille als voorstudie voor een schilderij of als ontwerp voor een prent, maar Van de Venne bracht deze als artistiek eindproduct op de markt.⁶¹ De tweede vernieuwing was het toevoegen van een spreukband met een opschrift in de Nederlandse taal. Beide inventies werden door Van de Venne vaak gecombineerd, maar lang niet altijd. Zo maakte hij ook polychrome schilderijen mét spreukbanden en grisailles zonder.⁶²

De teksten in de schilderijen van Van de Venne zijn meestal in een gotisch lettertype geschreven op banderollen met omkrullende uiteinden.⁶³ Soms zweven ze boven het uitgebeelde tafereel, maar vaker liggen ze op een minder in het oog springende plek in de voorgrond. Slechts af en toe is het opschrift als realistisch element in de voorstelling verwerkt, bijvoorbeeld op een stuk papier dat op een muur of schoorsteenmantel is geprikt (zie afb. 20). In de schilderkunst komen toegevoegde teksten slechts sporadisch voor, maar in de prentkunst regelmatig.⁶⁴ Meestal hebben ze daar de vorm van een onderschrift, maar ze kunnen ook als spreukband zijn opgenomen in de voorstelling zelf, zoals in een grote houtsnede met een bordeelscène van Lucas van Leyden uit ca. 1517 (afb. 8) of in een prent met vechtende boeren in miniatuurformaat van de Duitse kunstenaar Hans Sebald Beham uit 1547 (afb. 9).⁶⁵ In de zeventiende-eeuwse prentkunst komen spreukbanden nog maar sporadisch voor, waarschijnlijk omdat ze toen als ouderwets werden ervaren.⁶⁶ Met zijn keuze voor spreukbanden lijkt Van de Venne dus bewust aan te knopen bij een gebruik uit de zestiende-eeuwse grafiek.

Stercke beenen en Ellendige beenen

In een polychroom schilderij met een man die een jonge vrouw op zijn rug draagt, ligt prominent in de voorgrond een spreukband met het opschrift *Het sijn stercke beenen die Weelde konne[n] dragen* (afb. 10).⁶⁷ De voorstelling toont grote overeenkomsten met een door Van de Venne ontworpen illustratie bij het gelijknamige spreekwoord in de *Spiegel vanden Ouden ende Nieuwen Tijd* van Jacob Cats uit 1632 (afb. 11). Deze uitgave is een synthese van twee literaire genres, namelijk het embleemboek en de spreekwoordenverzameling. Hiermee speelde Cats in op de grote populariteit van spreekwoorden en gezegden vanaf de zestiende eeuw.⁶⁸ Doorgaans zijn verzamelingen van spreekwoorden droge opsommingen, maar Cats presenteert ze in de vorm van emblemata met motto,



10
Adriaen van de Venne, 'Het sijn stercke beenen die Weelde konne(n) draghen', paneel, 52 x 41 cm. Huidige verblijfplaats onbekend (voorheen Gotha, Herzogliches Museum, inv. nr. 227).

11
Daniel van den Bremden naar Adriaen van de Venne, 't' Sijn sterke Beenen die Weelde draghen konnen', gravure, 129 x 131 mm. Illustratie in J. Cats, *Spiegel vanden Ouden ende Nieuwen Tijd* ..., Den Haag 1632, dl. 2, p. 3: 1.



afbeelding en onderschrift. In zijn voorwoord onderstreept Cats het nuttige en vermakelijke van het spreekwoord. Eén van deze gemakkelikheden is volgens hem dat ze door een *aengename duysterheyt sonderlinge bevalligh zijn*. Hierdoor dringt de lezer geleidelijk door tot de kern van de zaak, wat een bijzonder genoeg teweeg brengt. Immers, de ervaring leert dat *veel dingen beter aert hebben alse niet ten vollen gesien, maer eeniger mate[n] ten bewimpelt en over-schaduwet ons voorkomen*.⁶⁹ Maar de verborgen boodschap moet niet al te moeilijk te vinden zijn. Duidelijkheid en begrijpelijkheid staan bij Cats dan ook hoog in het vaandel.⁷⁰

Het embleem bij het spreekwoord 't *Zijn stercke beenen die weelde dragen konnen* (afb. 11) is een goed voorbeeld van de gefaseerde wijze waarop Cats zijn boodschap onthult.⁷¹ De afbeelding toont een jongeman die op zijn schouder een rijk geklede dame draagt. Zij strooit kwistig met geldstukken, terwijl zij in de andere hand een pijp en een glas wijn omhoog houdt. In deze hoofdsceën lijkt de vrouw nog zo licht als een veertje, maar in de achtergrond is te zien hoe zij op de grond tuimelt in het bijzijn van een grijsaard, die het beslissende zetje lijkt te hebben gegeven. De diepere betekenis van het tafereel wordt pas duidelijk uit het onderschrift. Hierin neemt Cats de prent als vertrekpunt, zoals hij in de *Spiegel* steeds doet.⁷² Hij laat de jongeman zelf aan het woord, die klaagt dat zijn last hem zwaar valt. Het draagt namelijk Vrouw Weelde, hetgeen hem doet verzuchten: *Want siet! al isse licht, het is een sware last*. Hieruit kan de lering worden getrokken dat men verstandig moet omgaan met rijkdom.

De overeenkomsten tussen schilderij en embleem zijn overduidelijk (afb. 10-11).⁷³ Maar in het schilderij heeft Van de Venne enkele pakkende details toegevoegd zodat de diepere betekenis niet over het hoofd wordt gezien; hier moet de kijker het immers stellen zonder verhelderend onderschrift. De ontblote borst van de vrouw en het morsen van wijn accentueren haar wulpsheid en spilzucht. De voorgrond ligt bezaaid met voorwerpen die verwijzen naar zinloos tijdverdrif, terwijl het kasteel linksachter eveneens

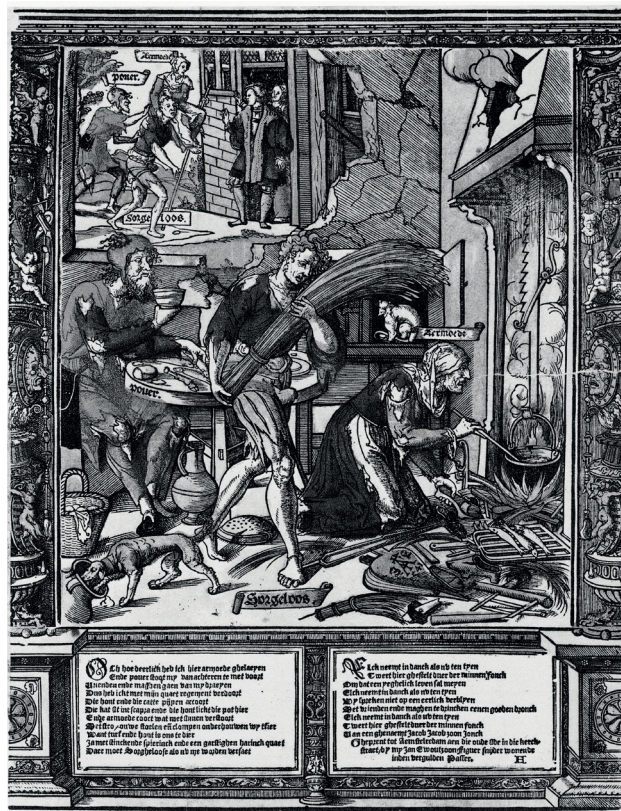
duidt op een luxueuze levensstijl. Rechtsachter is te zien hoe een boerin vergeefs probeert het braaksel van een boer op te vangen. Van de Venne heeft dit tafereel ook meermalen als hoofdonderwerp geschilderd, voorzien van spreuken als *Al te kostelick of Stort niet, 'theijt gelt 'e kost*.⁷⁴ Daaruit blijkt dat het overgeven van de man het gevolg is van duur betaald drankgebruik. Hier in de achtergrond fungeert deze scène als een tweede waarschuwing tegen bandeloosheid en verspilling, maar ditmaal op een lager sociaal niveau.

Bij dit schilderij hoorde oorspronkelijk een tegenhanger met het opschrift *'t Sijn ellendige beenen die Armoe moete[n] draege[n]* (afb. 12).⁷⁵ In tegenstelling tot *Stercke beenen* gaat het ditmaal niet om een bestaand spreekwoord, maar om een spreuk die waarschijnlijk door Van de Venne zelf is bedacht. Wel kan het dragen van de armoede, zoals dat hier in beeld is gebracht, verwijzen naar het gezegde: *Die de weelde niet verdragen kan, moet de armoe slepen*.⁷⁶ Voorgesteld is een grote blinde man in gescheurde kleding, die wordt voortgetrokken door een geleidehond en op zijn beurt een al even armoedig geklede vrouw met zich meesjouwt. Zij is waarschijnlijk verlamd aan haar benen, want rechtsonder zien we de krukken die ze heeft achtergelaten. Op haar rug draagt de schreeuwende vrouw een krijsend kind, wat de last voor de man verzwaart omdat er nog een mond valt te voeden. Attributen als lazarusklep en bedelnap typeren het gezelschap als bedelaars. Rechts in de achtergrond is een bouwvallige boerderij te zien, die een schril contrast vormt met het kasteel in de tegenhanger. Samen vormen deze twee schilderijen een krachtige waarschuwing: wie verkeerd met geld omgaat, zal tot armoede en ellende vervallen. Van dit pendantenpaar zijn talrijke versies en kopieën van uiteenlopende kwaliteit bekend, waaruit blijkt dat Van de Venne (net als Cats) met zijn moraliserende boodschap een breed publiek wist te bereiken.⁷⁷

In beide voorstellingen zijn de spreuken uit de banderollen woordelijk omgezet in pakkende beelden: de jonge man, die nog sterk is van lijf en leden, draagt daadwerkelijk een vrouw die de weelde verbeeldt; de blinde man, die in ellende leeft, zeult zowel letterlijk als figuurlijk de armoede met zich mee. Deze wijze van visualiseren sluit aan bij

12
Adriaen van de Venne, *'t Sijn ellendige beenen die Armoe moete[n] draege[n]*, paneel, 54,6 x 42,2 cm. Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Mrs. F.F. Prentiss Fund, 1960, inv. nr. AMAM 1960.94 (voorheen Gotha, Herzogliches Museum, inv. nr. 228).

13
Cornelis Anthonisz., *De armoede*, 1541, houtsnede, 37,9 x 29 cm. Zesde prent uit de reeks *Sorgheloos*.



het 'portretteren' van spreekwoorden. Deze beeldtraditie was in de zestiende eeuw populair geworden, met het schilderij *De Nederlandse spreekwoorden* van Pieter Bruegel de Oude als bekendste voorbeeld.⁷⁸ Toch gaat het bij Van de Venne om meer dan alleen de letterlijke verbeelding van een spreuk. Voor *Ellendige beenen* baseerde hij zich namelijk op een populair motief uit de prentkunst. De ene bedelaar die de andere op zijn schouders draagt, komt al voor op de titelpagina van een Duitse uitgave van het *Liber vagatorum* uit ca. 1510.⁷⁹ Een later voorbeeld is te vinden in een reeks houtsneden van Cornelis Anthonisz. uit 1541, waarin de geschiedenis van *Sorgheloos* wordt verbeeld.⁸⁰ Deze figuur, wiens levensloop is gebaseerd op de parabel van de Verloren Zoon, verspilt zijn fortuin aan zinloos tijdverdrijf als jagen, feesten en gokken. Daarbij verkeert hij in het gezelschap van zijn geliefde, die niet toevallig luistert naar de naam Weelde. In de laatste prent uit de serie is te zien hoe Sorgheloos, geheel berooid, zijn dagen slijt in het gezelschap van Pover en Armoede, laatstgenoemde in de gedaante van een oude vrouw (afb. 13). Links in de achtergrond gaat hij bedelend langs de deuren met Armoede op zijn schouders.⁸¹ Het dragen van de armoede keert ook terug in het verklarende gedicht onder de voorstelling, dat begint met de regel: *Och hoe deerlick heb ick hier armoede ghelaeyen*.⁸² Van de Venne knoopt hier dus aan bij een bestaande picturale traditie en zoals zal blijken uit de hierna volgende voorbeelden is dat een terugkerend verschijnsel in zijn schilderijen met spreekbanden.

Die gist die mist

Een grisaille met het opschrift *Die gist die mist* toont twee blinden die hand in hand naast een houten brug stappen en in het water vallen (afb. 14).⁸³ Dit tafereel is een verbeelding van het spreekwoord *Als de ene blinde de andere leidt, vallen ze beiden in de gracht*, dat is ontleend aan een parabel uit het Nieuwe Testament (Mattheus 15:14). Deze parabel werd in de zestiende eeuw regelmatig uitgebeeld in prenten, naar ontwerp van onder anderen Jheronimus Bosch, Cornelis Massijs en Hans Bol.⁸⁴ In 1568 wijdde Pieter Bruegel de Oude hieraan een schilderij met een optocht van zes blinden, waarvan veel kopieën en varianten bekend zijn.⁸⁵ In een gravure uit een ongedateerde prentreeks met twaalf spreekwoorden, waarvan het ontwerp mogelijk teruggaat op Bruegel, is de optocht

¹⁴ Adriaen van de Venne, 'Die gist die mist.' (*De blinde leidt de blinde*), grisaille, paneel, 35,5 x 27,8 cm. Particuliere verzameling.

¹⁵ Anoniem naar Pieter Bruegel de Oude?, *De blinde leidt de blinde*, gravure, diameter 17,7 cm. Uit de reeks *Twaalf spreekwoorden*.





gereduceerd tot twee figuren (afb. 15).⁸⁶ Hoewel Van de Vennes grisaille wezenlijk verschilt van deze prent, zijn er toch tal van raakpunten aan te wijzen, zoals de uitsnede van de voorstelling, de concentratie op de twee hoofdfiguren, de enscenering met de knotwilg aan de waterkant en bepaalde details als de vallende hoed en stok. Het lijkt er dus op dat Van de Venne zich liet inspireren door de prent, zonder de compositie getrouw na te volgen.

De inscriptie rond de prent spoort aan uitsluitend op God te vertrouwen waarbij wordt gerefereerd aan de parabel van de blinde die de blinde leidt, zoals ook het geval is in de eerder genoemde prenten naar ontwerp van Bosch en Bol.⁸⁷ Van de Venne gaf zijn grisaille echter een tekst met een meer algemene strekking: *Die gist die mist*. Dit spreekwoord komt zowel voor in de *Spiegel* van Cats als in Van de Vennes eigen dichtbundels *Sinne-Fabulen* en de *Belacchende Werelt*.⁸⁸ In laatstgenoemde dichtbundel wordt het begrip *gissers* ook op andere plaatsen gebruikt voor mensen die op goed geluk iets doen, meestal met een foute afloop.⁸⁹ Er is gemakkelijk een verband te leggen tussen deze spreuk en de voorstelling van twee blinden die in het water vallen: wie ergens een slag naar slaat, heeft grote kans zijn doel te missen. Van de Venne koppelt hier dus een tafereel met een Bijbelse oorsprong en een rijke picturale traditie aan een eigentijdse spreuk die een universele levenswijsheid verkondigt. De voorstelling kan ook zonder deze toevoeging worden begrepen, maar de tekst verleent er een extra dimensie aan door de gedachten van de kijker in een bepaalde richting te sturen.

Dat het hier gaat om een gelegenheidshuwelijk tussen woord en beeld, blijkt uit het feit dat Van de Venne dezelfde spreuk nogmaals gebruikte voor een polychroom schilderij met een geheel andere voorstelling, namelijk een deftig gezelschap dat zich vermaakt met het maliespel (afb. 16).⁹⁰ De bedoeling van dit spel is om de bal in zo weinig mogelijk slagen naar het einde van een lange baan te slaan, waarbij uiteindelijk een paal moet worden geraakt. Onder het toezien van een jongeman staat een jonge vrouw op het punt om de bal met haar slaghout te verplaatsen. In deze context houden de woorden *Die gist die mist*, die rechtsonder in een spreukband staan, waarschijnlijk verband met de liefde en in het bijzonder met de keuze van de huwelijkspartner waarbij men immers niet onbezonnen te werk moet gaan.⁹¹ In wezen is de strekking gelijk aan de voorstelling van de blinde die de blinde leidt, namelijk dat je in alles een weloverwogen keuze moet



17
Adriaen van de Venne,
'Onken maeckt onmin' (*De
Emmaüsgangers*), gesigineerd
en gedateerd: linksonder, *ADR: v:
Venne*. 1631 (AD ineen),
grisaille, paneel, 33,7 x 25,9 cm.
Particuliere verzameling.

18
Philips Galle naar Pieter Bruegel de
Oude?, *De Emmaüsgangers*, 1571,
gravure, 24,8 x 19,4 cm.
Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet,
inv. nr. RP-P-OB-7385.



maken. Eén en dezelfde spreuk kan dus op meerdere situaties worden toegepast.

Onken maeckt onmin

Een ander voorbeeld van de manier waarop Van de Venne een bestaande beeldtraditie door middel van een spreukband een nieuwe draai weet te geven, toont de grisaille *De Emmaüsgangers* uit 1631 (afb. 17). Zowel de opzet van de compositie als de houding en kleding van de figuren zijn ontleend aan een gravure van Philips Galle met hetzelfde Bijbelverhaal (Lucas 24:13-35), waarvan het onderschrift Pieter Bruegel de Oude als *inventor* noemt (afb. 18).⁹² Hoewel Van de Venne een eigen stempel op de voorstelling heeft gedrukt, is nog duidelijk te zien wat zijn voorbeeld is geweest. Terwijl de prent van Galle voorzien is van een Latijnse tekst met een religieuze strekking, heeft Van de Venne voor zijn grisaille het opschrift *Onken maeckt onmin* gekozen, een spreekwoord dat ook voorkomt in de *Belacchende Werelt* en tegenwoordig voortleeft als 'onbekend maakt onbemind'.⁹³

Deze spreuk biedt geen enkel aanknopingspunt voor de identificatie van het onderwerp. De kunstenaar ging er kennelijk vanuit dat zijn publiek zo vertrouwd was met de beeldtraditie van de Emmaüsgangers dat het de voorstelling ook zonder verklarende tekst kon thuisbrengen. Dit bood hem de gelegenheid het Bijbelse thema om te buigen tot een algemene levensles. Volgens de Bijbeltekst werd Christus aanvankelijk niet herkend door twee van zijn discipelen die op weg waren naar Emmaüs. Dit vormt de enige schakel met de spreuk, die een aanzet geeft tot verdere bespiegelingen over het niet herkennen van iemands ware aard.⁹⁴ Eenzelfde werking treedt op bij sommige randnotities in de *Belacchende Werelt*, die geen samenvatting of toelichting geven bij het betreffende tekstgedeelte, maar uitsluitend betrekking hebben op één aspect (of soms zelfs één woord) uit de hoofdttekst en daar een nieuwe dimensie aan verlenen.⁹⁵

Het spreekwoord *Onken maeckt onmin* is door Van de Venne nogmaals gebruikt in een grisaille met de ontmoeting van Christus en de Samaritaanse vrouw bij de bron (afb. 19).⁹⁶ Ook ditmaal zijn woord en beeld pas met elkaar in verband te brengen nadat het weergegeven Bijbelverhaal (Johannes 4:1-42) is herkend. De tekst zal hier in de eerste

Adriaen van de Venne, 'Onken maeckt onmin.' (Christus en de Samaritaanse vrouw), grisaille, paneel, 28 x 23,5 cm. Huidige verblijfplaats onbekend.



plaats slaan op de afwijzende reactie van de vrouw wanneer Christus haar om drinken vraagt: Joden en Samaritanen gaan immers niet met elkaar om. Maar de spreuk kan ook verwijzen naar het feit dat de vrouw - evenals de Emmaüsgangers - de ware, goddelijke aard van Christus aanvankelijk niet herkent.⁹⁷ Uit beide voorbeelden blijkt overigens dat Van de Venne voor zijn schilderijen met spreukbanden niet uitsluitend onderwerpen koos die behoren tot de genrekunst, zoals wel is verondersteld.⁹⁸

Rijke Armoede

Hoewel Van de Venne dus ook Bijbelse verhalen van spreukbanden voorzag, zijn de genretaferefen met begeleidende teksten veruit in de meerderheid. Ook hiervoor leunde hij op bestaande beeldtradities. Zo toont een grisaille met het opschrift *Rijke Armoede* de werkplaats van een alchemist, een geliefd thema in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst (afb. 20).⁹⁹ De compositie is schatplichtig aan een populaire gravure van Philips Galle naar ontwerp van Pieter Bruegel de Oude (afb. 21).¹⁰⁰ Deze prent geldt weliswaar als de vroegste uitbeelding van een alchemist in de Nederlandse kunst, maar de voorstelling sluit aan bij een oudere literaire en picturale traditie waarin beoefenaars van de alchemie als toonbeeld van dwaasheid worden gepresenteerd.¹⁰¹ Met veel spot laat Bruegel zien hoe de alchemist zijn gezin tot armoede brengt door zijn vergeefse zoektocht naar de Steen der Wijzen, waarmee onedele metalen in goud kunnen worden



20
 Adriaen van de Venne, 'Rijcke Armoede.' (*De alchemist*), gesig-
 neerd en gedateerd: middenonder,
 163[2?]. / *Adr v: Venne* (AD ineen),
 grisaille, paneel, 38,1 x 49,5 cm.
 Philadelphia, Chemical Heritage
 Foundation, The Eddleman and
 Fisher Collections, inv. nr. FA
 2000.001.284.

omgezet. Hoewel Van de Vennes grisaille geenszins een pastiche is van Bruegels ontwerp, laat hij ook nu weer doorschemeren wat zijn inspiratiebron is: verschillende voorwerpen in het rommelige en armoedige interieur zijn terug te vinden in de prent, zoals de grote distilleerketel in de achtergrond en de tafel rechts vooraan die bestaat uit een vensterluik dat over een vat is gelegd. Door het aantal figuren te beperken heeft Van de Venne echter alle nadruk gelegd op de tegenstelling tussen de obsessief werkende alchemist en diens radeloze vrouw, die vergezeld van haar kinderen de laatste muntstukken heeft uitgeteld.¹⁰² Ook ontbreekt de achtergrondscène uit de prent, waarin het gezin aanklopt bij het armenhuis, al lijdt het geen twijfel dat de afloop hier minstens zo dramatisch zal zijn.

De Bruegel-prent heeft niet alleen een Latijns onderschrift, waarin wordt uitgelegd dat alle inspanningen van de alchemist zinloos zijn, maar ook de voorstelling zelf bevat een betekenisvolle inscriptie. In één van de opengeslagen boeken van de zittende geleerde rechts - een figuur die bij Van de Venne ontbreekt - staat *ALGHE MIST*. Deze woordspeling kan zowel alchemist als *alles gemist* (alles is verloren) en *alles is mest* (niets dan troep) betekenen.¹⁰³ In zijn grisaille heeft Van de Venne deze woordgrap achterwege gelaten, maar in plaats daarvan prijkt op de schoorsteenmantel een stuk papier met het opschrift *Rijcke Armoede*: een zelf bedachte tekst die net zo kernachtig de betekenis van de voorstelling samenvat. In zijn zinloze speurtocht naar goud verwaarloost de man namelijk zijn gezin en daardoor is hij slechts 'rijk' aan armoede.¹⁰⁴ In de *Belachende Werelt* worden alchemisten in gelijkkluidende bewoordingen op de hak genomen: *Grage [begerige] Alchemisters, in Arremoeede Rijck!*¹⁰⁵

In de grisaille ontdekt men het opschrift *Rijcke Armoede* pas na enig zoeken tussen de veelheid aan details. Is de tekst eenmaal gevonden, dan biedt deze nog geen pasklare oplossing, maar dient de kijker zelf het verband te zoeken tussen woord en beeld. Men



²¹ Philips Galle naar Pieter Bruegel de Oude, *De alchemist*, ca. 1558?, gravure, 34,1 x 45,4 cm. Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. nr. RP-P-OB-7367.

dringt stapsgewijs door tot de diepere betekenis, vergelijkbaar met het zoeken naar de verborgen boodschap van spreekwoorden zoals door Cats beschreven in zijn voorwoord van de *Spiegel* (zie p. 96). Het grote verschil met de emblemata van Cats is echter dat het verklarende onderschrift ontbreekt, waardoor de beschouwer geheel is aangewezen op het beeld als informatiedrager. Dit maakt de keuze voor een onderwerp met een rijke picturale traditie begrijpelijk, omdat de kans op herkenning dan aanmerkelijk groter is.

All'-arm!

Zowel in zijn gedichten als in zijn schilderijen met spreukbanden maakt Van de Venne graag gebruik van homoniemen: gelijkkluidende woorden of woordverbindingen die uiteenlopende betekenissen kunnen hebben.¹⁰⁶ Zo draagt een grisaille met vechtende bedelaars uit 1631 het dubbelzinnige opschrift *All'-arm!* (afb. 22).¹⁰⁷ Deze uitdrukking is in de eerste plaats te interpreteren als de waarschuwingskreet 'alarm', afgeleid van het Franse *à l'arme* (tot de wapens); zeker wanneer er zoals hier een uitroepeteken achter staat. In overdrachtelijke zin heeft 'alarm' de betekenis van opschudding, beroering. Maar het liggende streepje tussen 'al' en 'arm' stimuleert een lezing als 'allen arm', wat hier eveneens van toepassing is.¹⁰⁸ Het is zelfs denkbaar dat wordt gezinspeeld op het feit dat bijna alle afgebeelde figuren hun armen hebben opgeheven.

In een grisaille met eenzelfde voorstelling, eveneens uit 1631, heeft Van de Venne het woordspel uitgebreid tot *Loosen Al-arm* (afb. 23).¹⁰⁹ Het begrip 'loos' kent verschillende betekenissen, waarvan los (vrij van verplichting), vals, bedrieglijk onbetrouwbaar en sluw in verband kunnen worden gebracht met de slechte reputatie van beroepsbedelaars en zwervers.¹¹⁰ Zo bevat de *Belacchende Werelt* een lange lijst met verschillende soorten nepbedelaars en andere oplichters, die het hebben voorzien op de rechtschapen burger.¹¹¹



De vechtersbazen in de hier besproken grisaille (en aanverwante voorstellingen) behoren ongetwijfeld tot dit werkschuw gespuis dat behalve als lui en doortrapt ook als opvliegend en agressief te boek stond.¹¹² Behalve dat 'loos' associaties oproept met list en bedrog, kan dit woord in combinatie met 'alarm' worden gelezen als 'loos (of vals) alarm', een term die nog steeds wordt gebruikt wanneer er geen grond is voor de ontstane opschudding.¹¹³ Ook in dit opzicht is het verband tussen tekst en voorstelling snel gelegd. Het gedrag van de bedelaars in de grisaille hoort namelijk bij dit soort lieden en is dan ook geen reden tot echte ongerustheid.¹¹⁴ In een grisaille uit 1635 heeft Van de Venne het begrip 'alarm' weer een andere wending gegeven door tussen 'al' en 'arm' het woordje 'om' te voegen (afb. 24). In combinatie met de voorstelling van bedelaars die een rondedans maken, krijgt het opschrift *All om arm* de betekenis van 'overall armoede', terwijl het ook nog eens kan slaan op het feit dat alle dansers elkaar vasthouden en dus allen 'gearmd' zijn.¹¹⁵

In de grisailles *All'-arm!* en *Loosen Al-arm* (afb. 22-23) richt de agressie zich op een oude, bebaarde man die door zijn aanvallers tegen de grond wordt gewerkt.¹¹⁶ Er kan een interessante parallel worden getrokken tussen deze specifieke scène en een gravure uit de prentserie *De straf van de luijaard* van Philips Galle uit ca. 1565.¹¹⁷ Deze reeks, die is geïnspireerd op de Spreuken van Salomo, toont de kwalijke gevolgen van luiheid: omdat een man heeft nagelaten zich om zijn akker te bekommeren, raakt hij uiteindelijk aan de bedelstaf (Spreuken



6:9-11; 20:4; 24:30-34). De tweede prent uit de reeks toont de luiaard als een oudere man met baard, die met stokken wordt neergeslagen door Armoede (*Inopia*) en Gebrek (*Egestas*) in de gedaante van respectievelijk een bedelaar en een kreupele (afb. 25).

Een opvallend detail in deze gravure van Galle is een omgevallen lege mand, die ongetwijfeld verband houdt met de ledigheid van de neergeslagen man. In de derde prent uit dezelfde reeks, waarin de luiaard werkeloos toekijkt hoe anderen de oogst binnenhalen, staat in zijn nabijheid namelijk ook een lege mand. Hetzelfde attribuut ligt prominent op de voorgrond in zowel *All-arm!* als in *Loosen Al-arm* (afb. 22-23).¹¹⁸ Behalve een doek lijkt er verder weinig in te zitten; dit in tegenstelling tot de goed gevulde manden waarmee Van de Venne boeren heeft afgebeeld.¹¹⁹ Indien de lege mand toebehoort aan de neergeslagen oude man, hetgeen voor de hand ligt, dan kan het voorwerp ook hier worden opgevat als een symbool van luiheid. Dit geeft meteen een verklaring voor zijn armoede. De kreupelen die de grijsaard met hun stokken neerslaan, spelen in dat geval een vergelijkbare rol als de personificaties van Armoede en Gebrek in de prent van Galle. Als straf voor zijn ledigheid - één van de zeven hoofdzonden (*Acedia*) - wordt de oude man letterlijk en figuurlijk overvallen door armoede. Ook nu weer lijkt Van de Venne de zeggingskracht van zijn voorstelling te hebben versterkt door gebruik te maken van een motief uit de zestiende-eeuwse prentkunst, dat door hem in een meer realistisch jasje werd gestoken.



²⁴
Adriaen van de Venne, 'All om [a]rm', gesigneerd en gedateerd: onderaan, links van het midden 1635 / AD: v: Venn[e] (AD ineen), grisaille, paneel, 14 x 30 cm. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, inv. nr. 202.

Jammerlijck!

Van de Venne schilderde regelmatig schermutselingen tussen bedelaars, niet uitsluitend onder de noemer *Al-arm* maar ook met andere toepasselijke opschriften als *Arm-jammer*, *Quaet-slag* en *Help gebreck*.¹²⁰ Een variant op dit thema is het boerengevecht waarin de vechtersbazen elkaar met landbouwwerktuigen te lijf gaan, zoals in een grisaille met het opschrift *Jammerlijck!* uit 1631 (afb. 26).¹²¹ De inspiratiebron is wederom Pieter Bruegel de Oude, ditmaal via een prent naar diens ontwerp door Lucas Vorsterman uit ca. 1620 (afb. 27).¹²² Behalve de keuze voor dorsvlegel en riek als slagwapens, ontleende Van de



²⁵
Philips Galle, *De luiard neergeslagen door Armoede en Gebrek*, ca. 1565, gravure, 20,8 x 25 cm. Tweede prent uit de reeks *De straf van de luiard*. Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. nr. RP-P-1965-422.

Venne nog andere specifieke details aan dit voorbeeld. Zo komt de houding van het onderlijf van de trappende boer rechts in de grisaille overeen met dat van de wijdbeens staande man rechts van het midden in de prent naar Bruegel. Uit de ondertekening van de grisaille blijkt dat de overeenkomst aanvankelijk nog overtuigender was. In deze voorbereidende schets, die voorafgaand aan het schilderen op het paneel werd aangebracht, is net als in de prent duidelijk het kruis van deze man te zien. Tijdens het schilderproces verlengde Van de Venne de punt van de jas zodanig dat dit detail grotendeels werd bedekt; in plaats daarvan voegde hij een mes toe als iets subtielere verwijzing naar het mannelijke geslachtsdeel.¹²³ Ook bij andere details zijn de overeenkomsten met de compositie van Bruegel in de ondertekening sterker dan in de uiteindelijke voorstelling.¹²⁴ Tijdens het schilderen nam Van de Venne dus meer afstand van de prent naar Bruegel, zonder echter zijn bron geheel te verhullen. Zo handhaafde hij in de linker benedenhoek de omgeval- len kruik als verwijzing naar het overmatige drankgebruik, dat zonder twijfel de afge- beelde agressie heeft opgeroepen. Dit attribueert op de voorgrond vormt de schakel tussen oorzaak en gevolg, net als de lege mand in *Al-arm!* en *Loosen Al-arm*. Ook in dit geval wordt verwezen naar één van de zeven hoofdzonden, te weten de onmatigheid (*Gula*), terwijl de voorstelling als geheel weer een andere hoofzonde - woede (*Ira*) - verbeeldt.¹²⁵

Het feit dat Pieter Bruegel als *inventor* wordt vermeld, kan voor Van de Venne een extra reden zijn geweest juist deze prent als voorbeeld te kiezen. In de zeventiende eeuw was het werk van Bruegel namelijk nog steeds actueel en werd hij alom beschouwd als de grondlegger van het komische genre.¹²⁶ De talrijke zestiende-eeuwse gravures die (al dan niet terecht) de naam van Bruegel droegen, waren nog steeds in omloop en zoals eerder opgemerkt liet Van de Venne zich regelmatig door dergelijke prenten inspireren. Hij nam deze voorbeelden echter niet letterlijk over, maar verwerkte ze op inventieve wijze. Door bepaalde details zo te parafraseren dat hun oorsprong nog te achterhalen was, onthulde hij voor de kenner zijn artistieke inspiratiebron. Daarom mogen de ontleningen aan Bruegel worden beschouwd als een bewuste poging de competitie aan te gaan met zijn grote zestiende- eeuwse voorganger.¹²⁷ Van de Venne sluit hiermee aan bij een trend die ook duidelijk waarneembaar is in het werk van zeventiende-eeuwse Vlaamse genreschilders als Adriaen Brouwer, Joos van Craesbeeck, David III Rijckaert en David II Teniers.¹²⁸

Het thema van het boerengevecht, zoals Van de Venne dat in navolging van Bruegel heeft uitgebeeld, sluit aan bij een nog oudere beeldtraditie die begon bij Jheronimus Bosch en zich verspreidde via zestiende-eeuwse prenten van Hans Sebald Beham (afb. 9) en anderen.¹²⁹ Daarnaast kende het onderwerp een rijke literaire traditie, waar Van de Venne in zijn dichtbundels *Sinne-mal* en de *Belacchende Werelt* gretig bij aanhaakte.¹³⁰ Regelmatig voerde hij in zijn geschriften agressieve plattelandsbewoners op die zich, net als bedelaars, schuldig maken aan onbesuisd gedrag waarbij geen sprake is van enige rede (in de zin van verstand). Daardoor zijn zij een negatief exemplaar voor de respectabele burger. Eenzelfde betekenis kan worden toegekend aan de hier besproken grisaille (afb. 26) en soortgelijke voorstellingen. De tekst in de spreukband geeft aan dat het schouwspel *Jammerlijck* is in de zin van spijtig, betreurenswaardig en daarmee ook afkeurenswaardig. Daarnaast kan *Jammerlijck* betrekking hebben op de beklagenswaardige situatie waarin de afgebeelde figuren zich (door eigen toedoen) bevinden. Met eenzelfde strekking wordt dit woord ook gebruikt in de *Belacchende Werelt*.¹³¹ Evenals bij *All-arm* is de uitdrukking *Jammerlijck* niet onlosmakelijk verbonden met de voorstelling. Dit blijkt uit het feit dat vrijwel dezelfde compositie - maar dan in spiegelbeeld - door Van de Venne is voorzien van het opschrift *Jammer-mall!*, waarmee juist de dwaasheid van de vechtende boeren wordt benadrukt.¹³²

Van de Venne realiseerde zich terdege dat er ook wat te lachen moest zijn omdat anders zijn boodschap niet zou overkomen. De wijze les diende humoristisch te worden verpakt oftewel *Vermalt om wijsheyt*, zoals hij dat zelf omschreef in de *Belacchende Werelt*.¹³³ Dit 'vermallen' gebeurde niet alleen door vernuftig taalspel in de spreukband, maar ook met visuele grappen in de voorstelling. Zo probeert de man met de dorsvlegel in *Jammerlijck* zijn tegenstander vol in het kruis te trappen, een ongetwijfeld komisch bedoelde actie

Adriaen van de Venne,
'Jammerlijk!', gesigneerd en
 gedateerd: linksonder 1631 / AD v
 Venne (AD ineen), grisaille, paneel,
 37,2 x 30,1 cm. Amsterdam,
 Amsterdam Museum, inv. nr. SA
 7423.



die minder duidelijk is in de prent naar Bruegel. Ook zijn de figuren - zoals vaak bij Van de Venne - door hun overdreven gebaren en verwrongen gezichten karikaturaal weergegeven, waardoor zij het bespottelijke van het tafereel benadrukken.

Conclusie

Het ideaal van de *Sinne-cunst*, het samengaan van dichtkunst en schilderkunst dat Adriaen van de Venne in zijn eigen geschriften zo vurig bepleitte, bracht hij in praktijk door een groot aantal van zijn schilderijen te voorzien van spreukbanden. Daarin kan de relatie tussen woord en beeld variëren. Soms is de tekst letterlijk verbeeld, zoals bij *Stercke beenen* en *Ellendige beenen*. In andere gevallen, zoals bij *Die gist die mist* en *Onken maect onmin*, moet eerst de uitgebeelde scène worden geïdentificeerd om een zinvol verband te kunnen leggen met de tekst in de spreukband. Behalve bestaande spreekwoorden gebruikt Van de Venne dikwijls zelfbedachte woordcombinaties, zoals *Rijcke Armoede*, waarvan de betekenis pas duidelijk wordt in combinatie met de voorstelling. Ook past hij graag korte, kernachtige uitdrukkingen toe als *All'arm!* en *Jammerlijk!*, die door het uitroepteken de indruk wekken dat ze door de hoofdfiguren (of de toeschouwers) worden uitgeschreeuwd.



In veel gevallen zijn woord en beeld onderling uitwisselbaar, waardoor eenzelfde type voorstelling met verschillende spreukbanden kan worden gecombineerd en omgekeerd. De gebruikte woorden of woordcombinaties zijn vaak op meer manieren uit te leggen. Het is echter niet gezegd dat alle denkbare associaties bij iedere kijker door het hoofd spelen. Hoe ver iemand gaat in het ontdekken van betekenislagen is in sterke mate afhankelijk van zijn eigen taalvaardigheid en associatievermogen, alsmede de bereidheid die te gebruiken.¹³⁴ De tekst in de spreukband biedt dus geen eenduidige verklaring van de voorstelling, maar levert stof tot nadenken waarbij de inbreng van de kijker bepalend is voor de diepgang van de interpretatie. Door als het ware een stem te geven aan het stomme (dat wil zeggen zwijgende) beeld creëert Van de Venne voorstellingen vol betekenis (zin) die een beroep doen op het intellect van de kijker. In dit opzicht bestaat er een duidelijke relatie met de contemporaine emblemataliteratuur. Een belangrijk verschil is echter het ontbreken van een verklarend onderschrift, waardoor het beeld zelf voldoende informatie moet bevatten om een zinvolle relatie met de spreukband te kunnen leggen.

Om de herkenbaarheid van zijn voorstellingen te vergroten, sluit Van de Venne dikwijls aan bij populaire beeldtradities, zoals de alchemist en vechtende boeren of bedelaars. Vooral prenten naar ontwerp van Pieter Bruegel hebben zijn voorkeur. Door zijn inventieve omgang met dergelijke voorbeelden, kan Van de Venne behalve een woordkunstenaar ook met recht een 'beeldkunstenaar' worden genoemd. Het ligt voor de hand dat hij zelf over een omvangrijke prentenverzameling beschikte of daar op zijn minst toegang toe had.¹³⁵ In ieder geval was hij vertrouwd met de prentkunst door zijn eigen activiteiten als prentontwerper en de opgedane ervaringen in de uitgeverij-drukkerij van zijn broer. Bovendien zal de zestiende-eeuwse prentkunst hem hebben aangesproken vanwege het veelvuldig samengaan van woord en beeld én de grote nadruk op didactische en moraliserende waarden die hij ook in zijn eigen werk nastreefde.

Het begrip *Sinne-cunst* wordt door Van de Venne echter niet uitsluitend betrokken op de daadwerkelijke combinatie van woord en beeld, zoals die in zijn schilderijen met spreukbanden tot uiting komt. Uit wat hij hierover heeft geschreven, valt af te leiden dat het samengaan van dichtkunst en schilderkunst evenzeer kan inhouden dat literaire

principes als spitsvondigheid, dubbelzinnigheid en verhulling worden toegepast op de schilderkunst en omgekeerd. Beide kunstvormen dienen wijsheden te bevatten waardoor de lezer dan wel kijker aan het denken word gezet. Dat daar niet altijd spreukbanden voor nodig zijn, blijkt uit het feit dat geen van de talrijke schilderijen met het reeds aangehaalde thema *De strijd om de broek* is voorzien van een opschrift (zie afb. 5-7). In de *Belachende Werelt* wordt juist dit onderwerp aangegrepen om duidelijk te maken hoe in woord of verf uitgeschilderde voorstellingen dragers kunnen zijn van een diepere betekenis. Kennelijk was de boodschap in dit geval zo duidelijk voor de eigentijdse beschouwer, dat er geen begeleidende spreuk aan te pas hoefde te komen.¹³⁶ Bovendien neemt de lachende man aan de linkerzijde, die zijn jas over het hoofd heeft getrokken, als het ware de functie van de spreuk over door de beschouwer nadrukkelijk te wijzen op het belachelijke van het tafereel. Ook dergelijke ‘spreukloze’ voorstellingen voldoen aan het ideaal van de *Sinne-cunst* aangezien *den geest daer sonderling in speelt* waardoor ze *sin-rijck* (vol van betekenis) zijn, om Van de Vennes woorden uit *Zeeusche Mey-clacht* nog maar eens aan te halen.

Geen enkele andere Hollandse kunstenaar in de zeventiende eeuw ging zo ver in de combinatie van schilderkunst en dichtkunst als Adriaen van de Venne. In dat opzicht kan hij als een uitzondering worden beschouwd. Maar dat neemt niet weg dat zijn opvattingen over de didactische en moraliserende functie van de schilderkunst toen een geldigheid hadden die veel verder strekte dan alleen het eigen oeuvre.¹³⁷

NOTEN

* Dit artikel maakt deel uit van mijn beoogde dissertatie *De schilderijenproductie van Adriaen Pietersz. van de Venne in Den Haag in de periode 1625-1635*, waarvoor Rudi Ekkart (Universiteit van Utrecht) als promotor zal optreden. Eerder verschenen in dit kader twee artikelen in *Oud Holland* (Buijssen 2005 en Buijssen 2013). De onderhavige tekst is een uitwerking van een kort artikel over hetzelfde onderwerp in *Kunstschrift* (Buijssen 2006). Het onderzoek voor dit artikel is begonnen toen ik werkzaam was als conservator bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (inmiddels omgedoopt tot RKD-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis). Oud-directeur Rudi Ekkart en diens opvolger Chris Stolwijk ben ik bijzonder erkentelijk voor de geboden mogelijkheid om na mijn overstap naar het Mauritshuis in 2008 als gastonderzoeker gebruik te blijven maken van de faciliteiten van het RKD. Ook gaat mijn dank uit naar de collega's bij het RKD voor hun voortdurende gastvrijheid. Eerdere versies van dit artikel werden kritisch doorgelezen en van commentaar voorzien door Yvonne Bleyerveld, Jeroen Jansen, Eddy de Jongh en Ilja Veldman. Patrick Larsen verzorgde op uitstekende wijze de eindredactie. Voorts wil ik ook de volgende personen bedanken voor hun bereidwillige medewerking en steun: Yvette Bruijnen, Karolien De Clippel,

Alejandra Cortés Guzmán, Wietske Donkersloot, Lloyd DeWitt, Walter Gibson, Lia Gorter, Suzanne Laemers, Hugo Minderhoud, Susanne Neugebauer, Saskia van den Oever, Sander Paarlberg, Henk Platenburg, Irina Sokolova, Willem ter Velde en Sytske Weidema. Voor de kunstenaarsnamen in dit artikel is de voorkeurs spelling van de database RKD *artists&* aangehouden.

- 1 De Bie 1661-1662, p. 236. Zie hierover ook Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 859-860.
- 2 Zie bijv. een brief van zijn Middelburgse stadgenoot Johan Radermacher de Jonge aan Jacques Cole in Londen van 23 september 1623, waarin Adriaen van de Venne wordt genoemd als een *constich schilder ende teekenaer* en als een *natuerlyck goet poëet*; Hessels 1887, p. 857 (gehele brief: pp. 856-858). In lofdichten van bevriende dichters wordt Van de Venne gehuldigd als *den woordt-door-sienden, soet-diepsinnigen Poëet ende Schilder* en *den Wonderlijcken Ziel-door-ploegenden Poëet ende Schilder*; Van de Venne 1634, pp. 12-13, lofdicht door A. [ndries] D. [uirkant]; pp. 14-15, lofdicht door I. [saac] Burchoorn. Over deze en andere lofdichten op Adriaen van de Venne: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 856-860. Over Van de Venne als dubbeltalent: Buijssen 2012. Voor voorbeelden van andere

kunstenaars die als schilder en dichter te boek stonden: Miedema 1994-1999, dl. 5, pp. 116-117.

- 3 Over de schaarsheid van eigentijdse teksten over de doelstellingen en ambities van zeventiende-eeuwse schilders, zie Sluijter 1997, pp. 79 en 83-85.
- 4 Voor een overzicht van de verschillende standpunten, zie Franits 1997 en Ebert 2013, pp. 12-17. In het artikel van Eric Jan Sluijter dat in de bundel van Franits is opgenomen, citeert de auteur weliswaar uit *Zeeusche Mey-clacht*, maar worden relevante opmerkingen uit Van de Vennes andere geschriften buiten beschouwing gelaten; Sluijter 1997, p. 84. Enkele uitspraken van Van de Venne over de relatie tussen dicht- en schilderkunst worden kort aangehaald in Westermann 1996-1997, pp. 55-56. Recentelijk is Van de Vennes gedicht *Zeeusche Mey-clacht* nog gekarakteriseerd als *one of the most familiar yet understudied Dutch writings on art*; Zell 2011, p. 150. Van de Vennes opvattingen over (schilder)kunst komen wel uitgebreid aan bod in literatuurhistorische publicaties, in het bijzonder in Van Vaeck 1994 (o.a. dl. 3, pp. 716-720). Van deze uitstekende studie van Marc van Vaeck en diens talrijke andere publicaties over Van de Vennes literaire werk is voor dit artikel dankbaar gebruik gemaakt.

- 5 Omstreeks 1619 had Van de Venne reeds een lofdicht geschreven voor een bundel van de Middelburgse schoolmeester Samuel de Swaef; Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 17.
- 6 Zie Van Vaeck 1992; Neugebauer 1993; Van Vaeck 1994, dl. 1, pp. 11-18; Keblusek 1997, pp. 192-193; Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 315-316.
- 7 Zandvliet 2000-2001, pp. 277-279, nr. 134 en afb.; Buijsen 2012, p. 207 en afb. 2 op p. 208. Voor een uitgebreide beschrijving van de voorstelling, zie Neugebauer 1993 (met dank aan Susanne Neugebauer voor de toestemming om haar ongepubliceerde tekst te mogen inzien).
- 8 Zeeusche Nachtegael 1623. Het boek kende een lange ontstaansgeschiedenis; zie Frederiks 1896; Meertens 1943, pp. 217-239; Van Vaeck 1992, pp. 89-90; Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 308 en 316-318. Over de betrokkenheid van Adriaen van de Venne bij het tot stand komen van de bundel: Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 17. Voor de herdrukken van dit boek: Van Vaeck 1986.
- 9 Van de Venne 1623. Zie ook Van Vaeck 1989. Volgens het voorwoord dat zijn broer Jan bij *Sinne-mal* schreef, waren de hierin opgenomen gedichten aanvankelijk ook bestemd voor *Zeeusche Nachtegael*, maar werd uiteindelijk besloten ze daar niet in op te nemen omdat er anders te veel van één hand in zou staan. Wel moedigt Jan de lezer aan om dit *sinne-werck* samen met *Zeeusche Nachtegael* te laten inbinden.
- 10 Zeeusche Nachtegael 1623, eerste deel, pp. 55-68 (facs.ed., pp. 91-104). Over de inhoud van dit gedicht: Meertens 1943, pp. 235, 243; Porteman 1985, pp. 339-344. Zie ook Briels 1987, p. 24; Sluijter 1997, p. 84; Sluijter 1998, pp. 274, 277; Sluijter 2000, pp. 12-13, 142; Porteman/Smits-Veldt 2008, p. 318. In Zell 2011, pp. 150-151, wordt *Zeeusche Mey-clacht* behandeld in het licht van de discussie over de relatie tussen kunst en liefde in het zeventiende-eeuwse Holland. Over de illustratie aan het begin van het gedicht: Ackley 1980-1981, pp. 105-106, nr. 63; Adams 2009, pp. 38-39 en afb. 6.
- 11 Zeeusche Nachtegael 1623, eerste deel, p. 59 (facs.ed., p. 95), v. 97-98: *Het geen ick nu bemin, althans niet can berecken, Dat moet ic, en ic salt, door cunst te voor-schijn trecken*. In de marge wordt verduidelijkt dat met *cunst* de schilderkunst wordt bedoeld. In het vervolg van deze passage (v. 107-109) wordt echter ook gesproken van tekenkunst: *Soo*
- Teyken-const begint aen yder deel voor deel, Soo krijgh ick lust en sin te meer naer het geheel: Mijn penne spoeyt en vloeyt, ...* Dit wijst erop dat de auteur hier geen duidelijk onderscheid maakt tussen teken- en schilderkunst. Zie over deze passage ook Zell 2011, p. 151.
- 12 Omdat in dit artikel de relatie tussen schilder- en dichtkunst centraal staat, wordt hier niet uitgebreid ingegaan op andere uitspraken over de schilderkunst die in *Zeeusche Mey-clacht* worden gedaan. Zie hierover Bol 1989, passim.
- 13 Van Mander 1604, fol. 296v, r. 1; Miedema 1994-1999, dl. 1, pp. 444-445; dl. 6, p. 76. Zie ook Miedema 1995, p. 77.
- 14 Van den Vondel 1613, ongenummerde pagina: *De Dicht-kunst vindmen hier vereenicht hupsch en fijn / Met Beelden, d'wyl sy beyds Gezusters t'samen zijn, / D'een spreekt, en d'ander zwijght; d'een klapt t'geen d'ander heelde; / t' Gedicht verklaert den zin en leerlijckheyd van 't Beelde; / De Beelden zijn de stof van't vloeyende Gedicht, / En toonen yeder zoo een vrolijk aengezicht*. Zie ook de inleiding van J. Becker in de facsimile-editie, pp. XI-XII. In zijn voorwoord in hetzelfde boek laat de uitgever Dirck Pietersz. Pers zich in vergelijkbare bewoordingen uit (p. A iir): *... ende tot meerder vermaeck van ons teere verstanden, is hier de stomme schilderie en levende dicht-kunst (als twee gesusters, malkanderen ombelsende) kunstlijcken versaemt, en het profijtelycke by het vermakelijcke ghevought*.
- 15 Voor de betreffende passage uit *Ars Poetica* en een Nederlandse vertaling: Schrijvers 1980, pp. 46-47, r. 361-364.
- 16 Miedema 1995; Veldman 2002, pp. 197-198; Veldman 2003, p. 1034; Veldman 2006, pp. 262-264; Bussels 2011, pp. 168-170. Over de interpretatie van *Ut pictura poesis*, zie voorts Puttfarken 2005, pp. 27-33. Over de opvatting dat schilder- en dichtkunst als zusters dienen te worden beschouwd, zie ook Hagstrum 1958; Weber 1991; De Jongh 1994; Schenkeveld-van der Dussen 1994, pp. 129-131 en 147-148; Bostoen/Kolfin/Smith 2001; Jansen 2003.
- 17 Miedema 1995, pp. 73-74; Veldman 2003, pp. 1035-1036. Van de Venne verwijst in *Zeeusche Mey-clacht* niet direct naar deze uitspraak, die Plutarchus uit de mond van Simonides zou hebben opgetekend, maar noemt de schilderkunst wel *stomme cunst* (p. 59, v. 118 [rand-notitie] en p. 61, v. 164). In zijn
- Voor-reden van de Spiegel vanden Ouden ende Nieuwen Tijd* uit 1632 verwijst Jacob Cats wel naar deze uitspraak (zonder Plutarchus bij naam te noemen): *ende also de Poësie te rechte by de ouden wert gheseyt te zijn een sprekende schilderye, ende de schilderye aen d'ander zijde een swijghende Poësie*; Cats 1632, p. **ijr.
- 18 Veldman 2001, p. 108. Uit de tekst van *Zeeusche Mey-clacht* blijkt dat ook Van de Venne de term schilderkunst gebruikt als verzamelnaam voor allerlei vormen van beeldende kunst, zoals figuur- en plaatsnijden, edelsmeedkunst, glasschrijven, beeldsnijden in hout, boetsen in was; Zeeusche Nachtegael 1623, eerste deel, p. 61 (facs.ed., p. 97), v. 169-175.
- 19 De voorstelling aan de zijde van *Poesis* toont de geschiedenis van Daphne en Apollo, de god van de dichters; aan de kant van *Pictura* berijdt de personificatie van de Faam een fantasiedier in het gezelschap van andere gedrochten. Dit laatstgenoemde, nogal bizarre taferel is door de literatuurhistoricus Karel Porteman geïdentificeerd als een visualisering van de openingsverzen uit de *Ars Poetica* van Horatius, waarvan de tekst afkomstig is die bovenaan het drukkersmerk op een spreukband staat: *pictoribus atque poetis [quidlibet audendi semper fuit aequa potestas]*. Zie Porteman 1985, spec. pp. 334-339. Voor de volledige tekst van de betreffende passage uit *Ars Poetica* en een Nederlandse vertaling: Schrijvers 1980, pp. 26-27, r. 1-12.
- 20 Porteman 1985, pp. 331-332, afb. 2.
- 21 Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 318-320.
- 22 In Verdam 1932, pp. 541-542, worden twaalf verschillende betekenissen van het woord *sin* onderscheiden. In WNT, dl. 28, kol. 1027-1098, worden maar liefst 42 verklaringen van *Zin* of *sin(ne)* gegeven, onderverdeeld in zeven categorieën.
- 23 Van Vaeck 1988, pp. 102-103 en 110. Zie ook Van Vaeck 1993, p. 37, waar *Sinne-cunst* in het Engels is vertaald als *Art of wit*. In Plokker 1984, pp. 7-9 (voorwoord door K. Porteman) en Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 318-320, wordt weliswaar uitgelegd dat met *Sinne-cunst* het samengaan van woord en beeld is bedoeld, maar wordt verder niet ingegaan op de specifieke betekenis van deze term. Van Stipriaan 1996, p. 212, merkt hierover op: *Van de Venne combineerde in beide disciplines [schilderkunst en dichtkunst] naar believen literaire én beeldende*

- elementen, een handelwijze die hij zelf met het neologisme 'sinne-cunst' aanduidde. Deze sinne-cunst kreeg echter haar betekenis niet zozeer in deze op zichzelf niet zo opzienbarende combinatie, maar in het spel met dubbele betekenissen, tegenstellingen en associaties waar het eindeloos veel mogelijkheden toe verschafte.
- 24 Sluijter 1997, p. 84: *In my view these verses exclusively concern images accompanied by texts, such as emblems, and not painting in general. [...] This leads Van de Venne to "sinne-cunst" – almost certainly meaning the combination of image and text [...].* Sluijter vertaalt *Sinne-cunst* dan ook als *emblematic art*.
- 25 De Vries 1991, p. 240, noot 40: *In the "Mey-clacht" Adriaen van de Venne pleads for "sinne-cunst" (visual art with an intellectual content) as the highest form of the visual arts and the one that, through its literary content, is intimately connected to poetry and is thus of equal merit. Great emphasis is placed on the edifying task of painting.*
- 26 Porteman 1975, pp. 161-164: '1. De term zinnebeeld'. Roemer Visscher bedacht in 1614 de soortgelijke benaming *sinnepoppen*: plaatjes (poppen) met een betekenis (zin); Roemer Visscher 1614.
- 27 Voor meer informatie over de Nederlandse emblemataliteratuur, zie o.a.: Porteman 1977; Meertens/Sayles 1983; Schenkeveld-van der Dussen 1994, pp. 100-101 en 145-148; Porteman 1984-A; Porteman 1994; H. Luijten/Blankman 1996; Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 43-45 en de op p. 889 vermelde literatuur.
- 28 Geciteerd uit H. Luijten 1996, dl. 1, pp. 7-8, r. 27-33. Voor een verdere uitleg van wat de term *sinnebeeld* voor Cats inhield: *idem*, dl. 2, pp. 87 en 117 (annotaties bij r. 26-33). Luijten legt het begrip *de sinnen der menschen* in het citaat van Cats uit als: dat wat de mens beweegt, hoe hij handelt, voelt, doet en denkt.
- 29 Het woord *sin-rijck* als synoniem voor *betekenisvol* komt ook voor in het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander; zie Miedema 1994-1999, dl. 4, p. 88.
- 30 Zie hierover Van Vaeck 1988.
- 31 Van Mander 1604, fol. 245r, r. 46-47; Miedema 1994-1999, dl. 1, pp. 238-239; dl. 4, p. 77.
- 32 Miedema 1995, pp. 76-77.
- 33 Perret/Van de Venne 1632, ongenummerde p.: *Voor-reden*.
- Adriaen van de Venne, Schilder, en Teyckenaer, Aen de Vernuftighe Kunst-lievende Lesers.* Zie ook Roobrouck 2009.
- 34 Op het titelblad van *Sinne-Vonck* staat bijvoorbeeld de aanprijzing *in Gedicht uyt-geschildert*, en op p. 11 wordt in het lofdicht van P.[etrus] S.[criverius] beschreven dat Van de Venne *met Schrift af-maelt*; Van de Venne 1634. Over de lofdichten in *Sinne-Vonck*, zie Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 856, noot 1. Over het zogenoemde pictorialisme (het gebruik van aan de schilderkunst ontleende terminologie in literaire beschrijvingen), zie Porteman 1984, pp. 96-98. Voor de aanduiding van de schilder als *Cunst-Poët*, zie Zeeusche Nachtegael 1623, eerste deel, p. 64 (facs.ed., p. 100), v. 258-259: *Met dees en dier-gelijck, daer can-men mede malen / Al wat een Cunst-Poët te voor-schijn weet te halen*.
- 35 Zie over de vergelijkbare doelstellingen en methoden van schilders en dichters ook Schenkeveld-van der Dussen 1994, pp. 130-131.
- 36 Van Vaeck 1989, p. 18; De Vries 1991, p. 240, noot 40; Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 318-319.
- 37 Van de Venne 1623. In Van Vaeck 1989 wordt de opbouw van de bundel behandeld en gaat de auteur vooral in op de gedichten *Middelburchse Lauwer-hof* en *Minne-mall*. Het *Sinnighe slypers-liedt* komt uitgebreid aan bod in Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 758-759. Zie over deze bundel voorts Meertens 1943, pp. 239-242; Leerintvelt 1995; Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 318-319.
- 38 Over Van de Venne's voorwoord in *Sinne-mal*: Porteman 1985, pp. 343-344. Omdat (schrijf)pen en penseel hier in één adem worden genoemd, lijkt het erop dat Van de Venne een parallel trekt tussen het gebruik van het alledaagse en boerse in de dichtkunst én in de schilderkunst. De vergelijking tussen het gebruik van de eigen taal in de dichtkunst en de weergave van de vaderlandse leefomgeving in de schilderkunst wordt door Van de Venne meer expliciet gemaakt in de voorrede van *Sinne-Fabulen* uit 1632: *Doch, sedert eenighe jaren berwaerts, is de lof-weerde Poësie, of Wijs-kunst, eerst tot haer Duyts verstant ghekomen; ende het schijnt, dat de Hollantsche ende Zeeusche Lucht deselve Weet-kunst wat soeter, ende opener, en meerder heeft verlicht van de vreemde lisperijen, en duystere dompen. Het schijnt dat het mede alsoo met de Schilder-kunst gheschiet, ghelijck de ervarentheyt ghenoechsaem laer en laer vertoont, op wat Trap datse ghekomen is;* Perret/Van de Venne 1632,
- ongenummerde pagina. Over parallellen tussen het 'komisch realisme' in de dichtkunst en de schilderkunst, zie Jansen 2003, spec. pp. 223-225. Voor een samenvatting van de uitvoerige discussie over het 'komische realisme' in voorstellingen van boerenfeesten: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 660-662; Ebert 2013.
- 39 De Jongh 1976, p. 28.
- 40 Schrijvers 1980, pp. 46-47, r. 343.
- 41 Veldman 2003, spec. pp. 1034, 1041, en voorts Veldman 2001, pp. 107-112; Veldman 2002, pp. 191-197; Veldman 2006, pp. 259-262. Eén van de gedichten in *Sinne-mal* is door Van de Venne opgedragen aan Magdalena van de Passe, dochter van Crispijn; Van de Venne 1623, pp. 73-74. Van de Venne moet de familie Van de Passe dus persoonlijk gekend hebben, hetgeen ook blijkt uit het feit dat Willem van de Passe (zoon van Crispijn) de illustratie op het titelblad van *Zeeusche Mey-clacht* heeft gegraveerd naar Van de Venne's ontwerp (afb. 1 in dit artikel).
- 42 Van den Vondel 1613, p. A ijr; zie ook hierboven noot 14.
- 43 Perret/Van de Venne 1632; becommentarieerd en geanalyseerd in Roobrouck 2009. Zie voorts Van Vaeck 1993, pp. 36-38; Van Vaeck 1994, dl. 1, pp. 28-29; Smith 2006, pp. 47-48. In 1617 was in Delft de eerste Nederlandstalige editie van Perrets boek verschenen.
- 44 Van de Venne 1634, p. 100. Over *Sinne-Vonck op den Hollandschen Turf*: Van Vaeck 1986-A.
- 45 Van de Venne 1635. Een diepgaande studie biedt Van Vaeck 1994. Wanneer in dit artikel wordt geciteerd uit de *Belacchende Werelt*, dan is gebruik gemaakt van de facsimile-editie zoals opgenomen in dl. 2 van de studie van Marc van Vaeck, alsmede van diens commentaar en de verklarende aantekeningen uit dl. 1. Met betrekking tot Van de Venne's opmerkingen over kunst, zie in het bijzonder dl. 3, pp. 716-720.
- 46 Voor een samenvatting van het verhaal: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 634-641.
- 47 Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 664-665.
- 48 Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 118; zie ook p. 136, waar Van Vaeck *binne-beelden* omschrijft als *door de geest, het verstand gecreëerde voorstellingen* en daaraan toevoegt dat deze term wellicht ook kan verwijzen naar schilderijen als afbeeldingen (*beelden*) die zich binnenshuis (*binne*) bevinden. De woorden

- 'buyte-beeld' en 'binne-beeld' zijn woordspelingen van Van de Venne. Het zelfstandig naamwoord 'inne-beeld' lijkt te zijn afgeleid van het werkwoord 'innebeelden' in de betekenis van inbeelden; zie WNT, dl. 6, kol. 1493-1496.
- 49 Van de Venne 1635, p. 234, v. 6731-6732: *Maar wat Schilders hangde [handen] maacken, Dat wijst raack, en songder raacken*. In het *Voor-Beduytsel* van de *Belachende Werelt* gebruikt Van de Venne dezelfde terminologie; Van de Venne 1635, fol. [††]2v: *Blijfter yemant gheraect, sonder rake[n]*. Zie Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 615. Vergelijk ook een passage uit het *Sinnighe Snyers-Liedt in Sinne-mal*, waarin wordt gesproken over schilders, plaatsnijders, schrijvers en anderen die *quetsen sonder steeck*; Van de Venne 1623, p. 77 (facs.ed., p. 329), v. 41-45.
- 50 Van de Venne 1635, pp. 232-233. Zie ook Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 198; dl. 3, p. 720. Over de didactiek van de omgekeerde of verkeerde wereld (*exempla contraria*), zie Hazelzet 2007.
- 51 De hovaardigheid wordt verbeeld door de apen, de gierigheid door de kikkers, de onkuisheid door de hond en de kat, de gramschap door de ratten, de gulzigheid door de varkens, de traagheid door de ezel (het enige dier dat in de afbeelding niet als paar aanwezig is) en de nijldoor de uilen; zie ook Buijsen 2013, pp. 102-104.
- 52 Over het gebruik van het begrip 'grillen' in de zestiende en zeventiende eeuw als aanduiding van boerse of andere sociaal lage onderwerpen in de schilderkunst: Muylle 1986; De Clippel 2006, dl. 1, pp. 42-43 en de aldaar opgegeven literatuur. Over het begrip 'schilderachtig' in de zeventiende eeuw: Bakker 1995. Zoals Boudewijn Bakker uiteenzet, had deze term meerdere betekenissen en kon onder andere worden gebruikt voor voorstellingen die 'naar het leven' waren geschilderd zoals landschappen. In de context waarin Van de Venne het hier gebruikt dient 'schilderachtigheid' eerder te worden geïnterpreteerd als 'net als in een schilderij' met de bijgedachte aan iets dat buiten de werkelijkheid staat; zie ook Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 202 en dl. 3, p. 720.
- 53 Deze reeks bevond zich al rond het midden van de zeventiende eeuw (dus nog tijdens het leven van de schilder) in Schloss Gottorf te Schleswig in Duitsland. Zie voor verdere uitleg: Buijsen 2013, pp. 102-104.
- 54 Over de strijd om de broek als thema in literatuur en beeldende kunst: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 738-743; Hazelzet 2007, pp. 165-181; Gibson 2010, pp. 118-141, spec. pp. 135-138 over Van de Vennes uitbeeldingen van dit thema. Over de strijd om de broek als anti-beeld: Bleyerveld 2000, p. 250.
- 55 Voor de versie in St. Petersburg (afb. 5), zie Sokolova 2006, pp. 82-83, nr. 31 (met dank aan Irina Sokolova voor haar aanvullende informatie over dit schilderij). De versie in Tashkent (afb. 6) is afkomstig uit het Pushkin Museum in Moskou en werd overgedragen in 1938. Voor de informatie over dit schilderij en de hier getoonde afbeelding dank ik Lia Gorter van de Stichting Cultuur Inventarisatie in Amsterdam en Hugo Minderhoud van het Nederlands Honorair Consulaat in Tashkent. De versie in Mexico (afb. 7) werd onder mijn aandacht gebracht door Sander Paarlberg, conservator van het Dordrechts Museum. Met dank aan Alejandra Cortés Guzmán, assistent-conservator van het Museo Nacional de San Carlos, voor het ter beschikking stellen van een goede afbeelding. Deze drie schilderijen behoren tot hetzelfde compositietype, waarbij de man links op de voorgrond een mantel over zijn hoofd heeft getrokken, terwijl hij lachend gebaart naar het tafereel met de vechtende vrouwen rechts van hem. Van dit compositietype zijn nog meer versies bekend, o.a. in The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie (NY); zie Gibson 2010, p. 137 en afb. 75 op p. 138. Een tweede groep met een enigszins afwijkende voorstelling (hier niet afgebeeld) toont de vechtende vrouwen op de voorgrond en een radeloze man zonder broek rechts in de achtergrond; zie bijv. Bol 1989, afb. 127 op p. 134. Van beide compositietypen bestaan ook rijmprenten naar Van de Vennes ontwerp: Van Vaeck 1994, dl. 3, afb. 4 en 5. De relatie tussen genoemde schilderijen en deze prenten zou nog verder uitgezocht moeten worden. Zo is onduidelijk of de schilderijen op de prent-ontwerpen zijn gebaseerd of omgekeerd. Ook dient onderzocht te worden welke schilderijen eigenhandig zijn en welke als (atelier)kopieën kunnen worden aangemerkt.
- 56 Van de Venne 1635, pp. 108-109. Zie ook Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 736. Voor het schilderij met het opschrift *Mans-verdriet!*, zie Buijsen 2005, pp. 174-175, nr. 9, afb. 9a.
- 57 Over de kwakzalver, zie Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 754-756. Voor een schilderij met dit onderwerp: Plokker 1984, pp. 178-180, nr. 70 en afb. Over de botte slijper, zie Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 756-761. Voor een schilderij met dit onderwerp: Plokker 1984, pp. 46-47, nr. 10 en afb.
- 58 Het is geenszins de bedoeling om in dit artikel alle verschillende manieren te categoriseren en te definiëren waarop Van de Venne in zijn schilderijen woord en beeld heeft gecombineerd. Dit kan pas verder onderzocht worden nadat diens geschilderde oeuvre beter in kaart is gebracht. Het overzicht van de grisailles met spreukbanden dat Annelies Plokker samenstelde (Plokker 1984), is verre van compleet (zie ook Van Thiel 1986) en polychrome schilderijen zijn daarin grotendeels buiten beschouwing gelaten (zie ook noot 62). De vraag naar de relatie tussen voorstelling en tekst in Van de Vennes geschilderde oeuvre werd al eerder gesteld in Van Thiel 1986, maar bleef daar onbeantwoord.
- 59 Over de schilderijen van Adriaen van de Venne, zie Royalton-Kisch 1988, pp. 42-51; Bol 1989; Buijsen et al. 1998, pp. 255-263; Plokker 1984; Westermann 1999; Y. Bruijnen in: Bikker/Bruijnen/Wuestman et al. 2007, pp. 379-396.
- 60 In een ander deel van mijn dissertatie zal ik hier nog nader op ingaan.
- 61 Voor een verantwoording van de term grisaille zoals die hier wordt gebruikt: Buijsen 2005, p. 189, noot 3, en Buijsen 2006, p. 37.
- 62 Plokker 1984 en Westermann 1999 concentreren zich op de grisailles met spreukbanden. In dit artikel zal ik ook polychrome schilderijen in het betoog betrekken, omdat er mijns inziens geen essentieel verschil is met betrekking tot de relatie tussen woord en beeld in grisailles en polychrome werken met spreukbanden. Voor dit standpunt pleit dat in een aantal gevallen dezelfde voorstelling met spreukband zowel in grisaille als polychroom werd uitgevoerd; zie voorbeelden in Buijsen 2013.
- 63 Over het gebruik van spreukbanden door Van de Venne: Plokker 1984, p. 16; Van Thiel 1986, p. 68; Royalton-Kisch 1988, p. 49. Ook op de eerste en laatste bladzijde van het door hem geïllustreerde album uit 1625-1626 (British Museum, Londen) heeft Van de Venne omkrullende spreukbanden afgebeeld; Royalton-Kisch 1988, pp. 144-145, nr. 1 en afb.; pp. 346-347, nr. 105 en afb.

- 64 Voor enkele zeldzame voorbeelden van zestiende-eeuwse genreschilderijen met teksten: De Jongh/ G. Luijten 1997, p. 65, afb. 2 en 4; Koldeweyj/Vandenbroeck/ Vermet 2001, p. 127, afb. 102, en p. 131, afb. 105; Vandenbroeck 2002, pp. 87-88; J. Hillegers in: Hillegers/ Sutton/Wagenaar-Burgemeister 2015, pp. 6-11, nr. 1. Bekende zeventiende-eeuwse voorbeelden zijn de spreekwoordschilderijen van Jacob Jordaeus en Jan Steen. Voor Jordaeus: Devisscher/De Poorter 1993, pp. 178-183, nrs. A 55-56 en afb.; pp. 196-198, nr. A 61 en afb.; pp. 204-205, nr. A 64 en afb. Voor Steen: Chapman/Kloek/Wheelock 1996-1997, pp. 146-149, nr. 15 en afb.; pp. 172-175, nr. 23 en afb.; pp. 222-224, nr. 38 en afb.
- 65 Voor een vijftiende-eeuws voorbeeld van een prent met een spreukband binnen de voorstelling: De Jongh/G. Luijten 1997, p. 153, afb. 2. Over de prent van Lucas van Leyden, zie I.M. Veldman in: Vogelaaar et al. 2011, p. 319, nr. 113. Voor de prent van Beham: Koch 1978, p. 95, nr. 165-[1] (184). Over teksten in prenten in het algemeen: Ackermann 1993. Over de plaatsing van de tekst in relatie tot de voorstelling, *idem*, pp. 91-93. Voorts over dit onderwerp: Raupp 1981, spec. pp. 81-83; De Jongh/G. Luijten 1997, pp. 32-36 en de aldaar in noot 101 opgegeven literatuur.
- 66 Ackermann 1993, pp. 91-92.
- 67 Buijsen 2005, pp. 167-169, nr. 6, afb. 6a; Buijsen 2013, pp. 93 en 102, afb. 33a.
- 68 Over de functie en populariteit van spreekwoorden en spreekwoordenverzamelingen, aanvankelijk in het Latijn maar later ook in de eigen taal: Koning 1990, pp. 92-96; Van Vaecq 1994, dl. 3, pp. 809-816; Meadow 2002, spec. pp. 55-81; Grosshans 2003, pp. 22-31; Meadow/Fleurkens 2003, pp. 9-35; De Jongh 2006; Gibson 2010, spec. pp. 11-13. Het onderscheid dat tegenwoordig wordt gemaakt tussen spreekwoorden, spreekwoordelijke uitdrukkingen en andere vergelijkbare taalvormen wordt niet ondersteund door de oorspronkelijke bronnen en is daarom niet gebruikt in dit artikel; zie hierover ook Van Vaecq 1994, dl. 3, p. 809; Meadow 2002, p. 56; Gibson 2010, p. 5.
- 69 Cats 1632, dl. 1, 'Voor-reden ...', pp. *iiiv-iv. Over de meervoudige duiding van spreekwoorden naar aanleiding van de opmerkingen van Cats, zie De Jongh 1997, pp. 22-23 en De Jongh 2006, p. 6. Over het begrip *duysterbeyt* (oftewel *obscuritas*) bij Cats, zie Jansen 1995, dl. 1, pp. 92-93; Van Stipriaan 1996, p. 213.
- 70 Over de begrijpelijke schrijfstijl van Cats: H. Luijten 1996, dl. 2, p. 78; Jansen 1999, pp. 227-228. Over het succes van de *Spiegel*: Porteman/Smits-Veldt 2008, pp. 346-347.
- 71 Cats 1632, dl. 2, pp. 3-4: I. Voor het spreekwoord *Het zijn sterke beenen, die de weelde kunnen dragen*, zie Harrebomée 1856-1870, dl. 1, p. 40. Dit spreekwoord komt ook voor in Perret/Van de Venne 1632, p. C8r.
- 72 In de weinige gevallen dat in de *Spiegel* een afbeelding bij een spreekwoord ontbreekt, begint Cats eerst met een korte beschrijving van het *beeldt* dat de lezer zich voor ogen moet stellen; H. Luijten 1996, dl. 2, pp. 37-38. Cats had een belangrijke stem bij het bedenken van de illustraties in zijn dichtbundels. In zijn voorwoord voor het boek *Houwelyck* van Cats uit 1625 schrijft Van de Venne dat hij de illustraties uit de mond van de auteur zelf heeft opgetekend; H. Luijten 1991-1992, pp. 206-207 en H. Luijten 1996, dl. 2, pp. 37-40.
- 73 Op stilistische gronden kan het schilderij in de eerste helft van de jaren 1630 worden gedateerd. Maar omdat het geen jaartal draagt (evenmin als de tegenhanger, zie afb. 12), blijft het ongewis of het schilderij vóór of na de illustratie in de *Spiegel* (1632) werd vervaardigd.
- 74 Plokker 1984, pp. 50-52, nr. 11 en afb.; pp. 220-221, nr. 90 en afb. Zie ook Royalton-Kisch 1988, pp. 294-295, nr. 77 en afb.
- 75 Buijsen 2005, p. 152 en afb. 15 op p. 148; Buijsen 2013, p. 102, afb. 33b. Zie ook Kuretsky et al. 2005-2006, pp. 257-257, nr. 75. De pendanten zijn nu van elkaar gescheiden, maar waren in ieder geval in 1890 nog bijeen in het Herzogliches Museum te Gotha.
- 76 WNT, suppl. I, kol. 1668; Renger 1970, p. 50.
- 77 Buijsen 2005, pp. 151-152 en noot 72 op p. 195.
- 78 Over deze beeldtraditie, zie Gibson 2010, spec. pp. 18-38. Over de spreekwoorden in het schilderij van Bruegel (Berlijn, Staatliche Museen): Meadow 2002; Grosshans 2003; Sullivan 2010, pp. 15-51.
- 79 Over de herkomst en iconografie van dit motief, zie Nichols 2007, pp. 77-80. Voor de titelpagina van het *Liber vagatorum. Der Bettler Orden*, zie *idem*, afb. 1.17 op p. 37.
- 80 Voor deze reeks, zie Filedt Kok/Halsema-Kubes/Kloek 1986, pp. 271-273, nr. 151; Armstrong 1990, pp. 19-34 en afb. 37a-f.
- 81 Renger 1970, pp. 59-60; Renger 1984, p. 152; Armstrong 1990, p. 32; Nichols 2007, pp. 78-79. Het motief van een haveloze man die met een oude vrouw op zijn rug bedelend langs de deuren gaat, komt al voor in vroeg zestiende-eeuwse reeksen met de parabel van de Verloren Zoon; zie Renger 1970, p. 40 en afb. 19; p. 60 en afb. 38.
- 82 Een vergelijkbare voorstelling, maar dan als hoofdonderwerp, is aan te treffen in een serie van zes spreekwoorden naar ontwerp van Karel van Mander, die eind zestiende eeuw in het atelier van Hendrick Goltzius werd gegraveerd. Zie Leesberg 1999, pp. xxv-xxvi, 104-111, nrs. 95-100, spec. nr. 99 en afb. op p. 110. Dat het motief van de ene bedelaar die de andere draagt nog gangbaar was in de zeventiende eeuw blijkt uit de titelpagina die de monogrammist D.V.H. (waarschijnlijk Dirk van Hoogstraten) in 1613 vervaardigde bij de heruitgave van een zestiende-eeuwse prentreeks met bedelaars van Cornelis Massijs. Links in de randversiering verschijnt een bebaarde blinde man met op zijn rug een kreupel die hem tevergeefs de weg wijst. Voor deze prent, zie Peters 1982, p. 45, nr. 17A (96); Van der Stock 1985, pp. 213-214; Van der Stock 1985, pp. 29-30; Nichols 2007, pp. 68-69, afb. 2.12. Aan dit specifieke motief van een kreupel die een blinde de weg wijst, wijdde Van de Venne een grisaille zonder spreukband. Hiervan werd door Cornelis Bloemaert een prent gemaakt met het onderschrift *Alle Baaten helpen*. Voor de grisaille: Plokker 1984, pp. 28-30, nr. 3. Voor de prent van Bloemaert: Roethlisberger 1993, dl. 1, p. 523, nr. CB8.
- 83 Plokker 1984, pp. 86-87, nr. 28; Buijsen 2001, pp. 30-31, afb. 6-8; Buijsen 2006, pp. 36-37, afb. 47.
- 84 Voor de gravure van Pieter van der Heyden naar ontwerp van Bosch: Hollstein 1949-2010, dl. 3, p. 138, nr. 21 en afb.; Vandenbroeck 2002, p. 42 (met een vertaling van het Latijnse onderschrift). Voor de gravure van Cornelis Massijs: Hollstein 1949-2010, dl. 11, p. 202, nr. 137 en afb.; Peters 1982, p. 85, nr. 53 (114) en afb.; Van der Stock 1985, pp. 51-52, nr. 100 en afb. Voor de gravure van Pieter van der Heyden naar ontwerp van Hans Bol: Hollstein 1949-2010, dl. 9, p. 27, nr. 19 en afb.; Vandenbroeck 2002, p. 42 (met een transcriptie van het Nederlandse onderschrift). Voor verwijzingen naar deze parabel in Middelnederlandse teksten: De Bruyn 2001, pp. 425-426. Voor het aan de parabel ontleende spreekwoord: Harrebomée 1856-1870, dl. 1, p. 61.

- 85 Voor het schilderij van Pieter Bruegel de Oude, dat zich nu in het Museo Nazionale di Capodimonte te Napels bevindt, zie Marijnissen 1988, pp. 365-368 en afb. Voor latere kopieën en varianten: Ertz 1998-2000, dl. 1, pp. 83-91, 192-197.
- 86 Hollstein 1949-2010, dl. 3, pp. 289-291, nrs. 167-178; Van Bastelaer 1992, pp. 240-241, nr. 181 (met een Engelse vertaling van het Nederlandstalige bijschrift); Müller/Schneede 2001, pp. 132-133, nr. 72; Orenstein 2006, p. 168, nr. A14. Zie ook Gibson 2010, pp. 80-117 over de gehele reeks en pp. 88-90 over de prent met de blinde die de blinde leidt. Over de toeschrijvingsproblematiek van deze reeks, waarvan een aantal prenten is voorzien van het monogram van Johannes Wierix: Gibson 2010, pp. 80-81.
- 87 De volledige tekst luidt: *Wandelt alijt in alle voorsichticheijt, / Sijt ghetrou, betrouit niemant, dan Godt in allen: / Want om dat deen blinde dander leijt / Sietmense beij tsamen inde gracht vallen.* Voor verwijzingen naar de bijschriften van de prenten naar Bosch en Bol, zie hierboven noot 84. Ook in een prent met hetzelfde onderwerp van Pieter Bast uit 1598 wordt in het bijschrift een direct verband gelegd met de parabel; Hollstein 1949-2010, dl. 1, p. 166, nr. 1 en afb.; Ackermann 1993, p. 124 en afb. 61 op p. 245.
- 88 Cats 1632, dl. 1, aanhangsel, p. 24: *Gissen is missen.* Perret/Van de Venne 1632, p. B7r: *Die Gist, die Mist.* Van de Venne 1635, p. 58 (randnotitie): *Wie gist, Die mist.* Zie ook Plokker 1984, p. 87 en Royalton-Kisch 1988, p. 131, noot 135. Voor het spreekwoord *Gissen kan (doet of is) missen*: Harrebomée 1856-1870, dl. 3, p. 27.
- 89 Van de Venne 1635, p. 158, v. 4393-4394: *... den Dool-wegh, daer veel gissers op struyckelen;* p. 218 (randnotitie): *Varre Gissers / Marre-missers.*
- 90 Voorheen: verzameling A. Kay, Edinburgh, 1923; veiling A. Kay e.a., Londen (Christie's), 22-3-1929, nr. 112; kunsthandel L. de Vries & Co., Berlijn, 1929; kunsthandel Gebr. Douwes, Amsterdam, ca. 1930. Het schilderij is niet gedateerd, maar kan op stilistische gronden in de jaren 1640-1650 worden gesitueerd. Zie over het afgebeelde maliespel: Royalton-Kisch 1988, p. 202.
- 91 Het opschrift *Die gist die mist* kan ook worden aangetroffen op een grisaille van Van de Venne met de voorstelling van een zogenaamde huwelijksloterij; zie Plokker 1984, p. 87; Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 672; Bol 1989, p. 83.
- 92 Van Bastelaer 1992, pp. 133-134, nr. 113 (met een Engelse vertaling van het Latijnse onderschrift); Sellink 2001, dl. 2, pp. 60-61, nr. 173; Orenstein 2006, pp. 16-17, nr. 6. Het is niet geheel zeker of deze prent inderdaad teruggaat op een inventie van Pieter Bruegel de Oude, zoals het onderschrift aangeeft. Zie hierover Müller/Schneede 2001, pp. 148-149, nr. 85. De compositie van de prent lijkt geïnspireerd op een houtsnede met hetzelfde onderwerp door Jacob Cornelisz. van Oostanen; Hollstein 1949-2010, dl. 5, pp. 5-6, nr. 61 en afb.
- 93 Van de Venne 1635, fol. [††]3v (laatste randnotitie): *Onbekent maect onbemint;* p. 171, v. 4859: *Zijn onken dat maect onmin.* Zie ook Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 165. Voor het spreekwoord *Onbekend maect onbemint*, zie Harrebomée 1856-1870, dl. 2, p. 134; dl. 3, p. 305.
- 94 Deze functie is vergelijkbaar met wat in Ackermann 1993, p. 127, wordt gedefinieerd als het supplementaire commentaar.
- 95 Zie hierover Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 805. Een andere grisaille van Van de Venne met *De Emmaüsgangers* heeft een moeilijk leesbare spreukband waarvan de tekst mogelijk luidt: *Kent God [en u selver];* paneel, 49,5 x 34,5 cm, verzameling Warnant, België (foto in RKD, Den Haag).
- 96 Voor het laatst signaleerd op een veiling te Londen (Sotheby's), 20-2-1974, nr. 52.
- 97 Een grisaille met Christus en de Samaritaanse vrouw uit 1639 draagt eveneens het opschrift *Onken maect onmin;* paneel, 63 x 47 cm, Koblenz, Mittelrhein-Museum (bruikleen van Dr. P. Ludwig). Voor een grisaille met hetzelfde Bijbelverhaal uit 1631 koos Van de Venne echter een andere spreuk: *Sonder wete[n] sonder schaemte.* Dit paneel, dat mogelijk een pendant was van de eerder besproken grisaille met de Emmaüsgangers (afb. 17), bevindt zich thans in het Fitzwilliam Museum te Cambridge; Roe 2006, p. 185 en afb. 217. Voor de iconografie van Christus en de Samaritaanse vrouw in de zestiende en zeventiende eeuw: Roethlisberger 1993, dl. 1, pp. 149-150. De ordening van de twee hoofdfiguren aan weerszijden van de bron, waarbij Christus zit en de vrouw staat, was gangbaar in de zestiende- en zeventiende-eeuwse prentkunst, maar een direct voorbeeld voor Van de Venne's uitbeelding van dit onderwerp kon nog niet worden gevonden.
- 98 In haar boek over Van de Venne's grisailles met spreukbanden behandelt Annelies Plokker alleen voorstellingen die *voornamelijk het lagere volk of grauw uitbeelden*; Plokker 1984, p. 11. Grisailles met religieuze, mythologische of historische voorstellingen blijven buiten beschouwing. Voor kritiek op deze keuze: Van Thiel 1986 en Royalton-Kisch 1986. Ook Mariët Westermann beperkt zich in haar artikel over Van de Venne's grisailles tot *images of the socially marginal*; Westermann 1999, p. 221.
- 99 Voor deze grisaille, zie Principe/DeWitt 2002, pp. 18, 21 en afb. op p. 19, waarin de datering is geïnterpreteerd als '1630', en DeWitt/Principe 2006, pp. 225-226, afb. 9.1, waarin de datering wordt gegeven als '1636'. Het laatste cijfer is echter slecht leesbaar en lijkt eerder een '2' te zijn dan een '0' of een '6'. Met dank aan Lloyd DeWitt die mij als eerste op dit schilderij attent maakte en een goede kleurenafbeelding ter beschikking stelde. Over de populariteit van de alchemist als picturaal thema: Corbett 2006; De Clippel 2007-2008; Ebert 2013, pp. 218-226. Voor zover mij bekend is dit het enige schilderij van Van de Venne met dit onderwerp. Mogelijk is het identiek met de vermelding in een achttiende-eeuwse veilingcatalogus: *Un Alchimiste dans son laboratoire avec quelques figures & plusieurs ornements très bien peint*; veiling Frankfurt (Junker) 19-1-1763, nr. 84, als van *Van der Vinne*. Alleen zijn de maten zoals opgegeven in de catalogus (22 x 27 duim = ca. 59,4 x 72,9 cm) afwijkend van de hier besproken grisaille.
- 100 Over de gravure van Galle en Bruegels eigenhandige ontwerp-tekening uit 1558: Van Bastelaer 1992, pp. 263-267, nr. 197; Sellink 2001, dl. 3, pp. 78-79, nr. 391; Müller/Schneede 2001, pp. 68-69, nr. 27; Orenstein 2001, pp. 170-172, nr. 61 (met een Engelse vertaling van het Latijnse onderschrift); Orenstein 2006, pp. 97-98, nr. 40. Over de impact van deze gravure op latere uitbeeldingen van dit onderwerp: Brinkman 1982, pp. 41-53; Snelders 2007-2008.
- 101 Winner 1979; Manuth/Harrod/Beaufort 1996-1997; Snelders 2007-2008, pp. 68-71.
- 102 De figuur van de staande vrouw met aan weerszijden een kind kan Van de Venne hebben ontleend aan een andere gravure met de alchemist als onderwerp, die werd ontworpen door Maerten de Vos en in prent is gebracht door Pieter Cool; Hollstein 1949-2010, dl. 44, p. 257, nr. 1285; dl. 46, afb. op p. 161. Over deze prent uit ca. 1570, die eveneens teruggaat op het voorbeeld van Bruegel, zie ook Snelders 2007-2008, pp. 73-74 en afb. 47.

- 103 Snelders 2007-2008, p. 72.
- 104 De gedachte dat het streven naar rijkdom de alchemist slechts armoede brengt, is ook terug te vinden in het Nederlandstalige opschrift van de gravure van Cool naar De Vos (zie noot 102).
- 105 Van de Venne 1635, p. 218, v. 62.49. De woordspeling *Alchemisters* is vergelijkbaar met het opschrift *Alge Mist* in de Bruegelprent. Het 'missen' uit het woord *Alchemisters* wordt in de *Belacchende Werelt* nog eens benadrukt door een bijbehorende randnotitie: *Varre Gissers Marre-missers* (wie van ver gist, treft niet altijd doel); Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 190. De opmerking over alchemisten in de *Belacchende Werelt* maakt deel uit van het Slijperslied, waarin tal van beroepsgroepen worden opgesomd die in aanmerking komen om hun verstand te laten bijslijpen; Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 756-761, spec. p. 760. Over de betekenis van gissen en missen, zie ook de uitleg bij de spreuk *Die gist die mist* eerder in dit artikel (pp. 98-99).
- 106 Van Vaeck 1988; Van Vaeck 1994-A.
- 107 Plokker 1984, pp. 22-24, nr. 1; Middelkoop 2008, p. 89 en afb. 252. Voor voorbeelden van andere werken van Van de Venne met hetzelfde opschrift (ook geschreven als *Al-arm!*): De Jongh 1976, pp. 254-257, nr. 67 en afb.; Reinold 1981, p. 169 en afb. 208 (opschrift niet vermeld); Plokker 1984, p. 24, noot 2; Royalton-Kisch 1988, p. 88 en afb. 51; Buijsen 2005, pp. 157-159, nrs. 1-2 en afb.; veiling Den Haag (Glerum), 12-11-1996, nr. 251 en afb. (nu in particuliere verzameling, VS); veiling Amsterdam (Sotheby's), 4-11-2003, nr. 19 en afb.
- 108 In *Blauwe-scheens-krakeel, ofte Boeren-Campien-om*, een gedicht in *Sinne-mal* dat gaat over vechtende boeren, wordt *alarm* gebruikt in de betekenis van 'help!'; Van de Venne 1623, pp. 61-62 (facs. ed., pp. 313-314). In de *Belacchende Werelt* wordt *Al-arm!* toegepast als aanduiding voor iedereen die arm is; Van de Venne 1635, p. 94, v. 2.422 en p. 170, v. 4837. Zie ook Van Vaeck 1994, dl. 1, pp. 121 en 165. Voor de betekenis van de term 'alarm': Verdam 1932, p. 33; WNT, dl. 2-1, kol. 90-93.
- 109 Veiling Wenen (Dorotheum), 7-6-2000, nr. 107; Veiling Wenen (Dorotheum), 4-10-2000, nr. 209; daarna bij kunsthandel Rafael Valls, Londen (getoond op TEFAF, Maastricht, 2001).
- 110 Voor de verschillende betekenissen van 'loos': Verdam 1932, p. 338; WNT, dl. 8-1, kol. 2898-2910.
- 111 Van de Venne 1635, pp. 145-154; Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 783-803.
- 112 Reinold 1981, pp. 163-172; Vandenbroeck 1987, pp. 119-120; De Jongh/G. Luijten 1997, pp. 112-113; Nichols 2007, pp. 76-77. Over de beschrijving van agressief gedrag van bedelaars in de *Belacchende werelt*, zie ook Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 783-785.
- 113 WNT, dl. 2-1, kol. 92 en 93; WNT, dl. 8-1, kol. 2903.
- 114 Dit komt overeen met de teneur van het gedicht *Blauwe-scheens-krakeel* in *Sinne-mal*, waarin Van de Venne op komische wijze een vechtpartij tussen boeren beschrijft. Ondanks dat het allemaal ernstig lijkt, kan na afloop worden vastgesteld dat *niemant is groot seer ghedaen*. Van de Venne 1623, pp. 61-64 (facs.ed., pp. 313-316); Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 694-695. Over de hoge frequentie van vechtpartijen in zestiende-eeuwse kluchten: Kramer 2009, pp. 178-181.
- 115 Plokker 1984, pp. 42-43, nr. 8; Westermann 1999, p. 227 en afb. 9 op p. 228; Buvelot 2004, p. 318 en afb. op p. 319. Pieter van Thiel verwierp de door Annelies Plokker gegeven tweede interpretatie van het opschrift in de zin van 'Al(len)-omarmd', omdat de dansende bedelaars elkaar niet omarmen maar bij de hand vasthouden; Van Thiel 1986, pp. 69-70. Ik sluit echter geenszins uit dat Van de Venne toch hierop gezinspeeld kan hebben. Het argument van Van Thiel dat 'alom' alleen in de zin van 'altijd' moet worden gelezen, wordt weersproken door het feit dat 'alom' tot in de zeventiende eeuw ook de betekenis had van 'rondom, aan alle kanten'; Verdam 1932, p. 36; WNT, dl. 2-1, kol. 225.
- 116 Een andere grisaille met het opschrift *Al-arm* toont vrijwel dezelfde compositie; veiling Den Haag (Glerum), 12-11-1996, nr. 251 en afb. (nu particuliere verzameling, VS). Van deze voorstelling is een aantal (latere) kopieën in grisaille bekend, maar dan zonder spreukband.
- 117 Veldman 1991, pp. 272-274; Sellink 2001, dl. 1, pp. 99-104, nrs. 65-68; Veldman 2006, pp. 178-183.
- 118 Voor voorbeelden van een omgevalen mand in andere werken van Van de Venne, zie Plokker 1984, pp. 82-83, nr. 26 en afb.; pp. 184-185, nr. 72 en afb.; pp. 208-209, nr. 85 en afb. Deze manden zijn meestal niet geheel leeg, maar bevatten een doek en soms enkele ondefinieerbare vormen die echter niet duidelijk als herkenbare objecten zijn te identificeren.
- Soms lijkt er alleen een stuk brood in te zitten, zoals in een uitgewerkte tekening met vechtende bedelaars uit 1631 in het Kupferstichkabinet, Staatliche Museen, Berlijn; Bock/Rosenberg 1930, dl. 1, p. 301, nr. 2669. In andere gevallen is de mand afgesloten met een klep, zodat niet te zien is of er iets in zit; zie bijv. Plokker 1984, pp. 250-251, nr. 107 en afb.; Buijsen 2005, p. 158, afb. 1a en p. 185, afb. 14a. In een polychroom schilderij met een vechtpartij in een dorp ligt op de grond een omgevalen mand met etenswaren, maar die lijkt niet van een bedelaar maar van een boer te zijn; zie Bol 1989, afb. 78A op p. 89. In enkele werken van Van de Venne dragen bedelaars een lege mand als hoofddeksel; zie bijv. Plokker 1984, pp. 60-61, nr. 16 en afb.; pp. 158-159, nr. 59 en afb.; pp. 164-165, nr. 63 en afb.; Van Thiel 1986, p. 67, afb. 1. Dat een omgevalen lege mand werd geassocieerd met bedelaars blijkt ook uit een voorstelling die deel uitmaakt van een zestiende-eeuwse prentreeks met bedelaars door Cornelis Massijs (heruitgegeven in 1613; zie noot 82), waarin dit attribuut eveneens op de voorgrond ligt.
- 119 Zie bijv. de illustratie bij het gedicht *Boersche Eyer-Clacht* in Van de Venne 1623, p. 85 (facs.ed., p. 337). Voorts: Plokker 1984, pp. 74-75, nr. 22 en afb.; pp. 230-232, nr. 96 en afb.; Royalton Kisch 1988, p. 240-241, nr. 50 en afb.
- 120 Zie bijv. Plokker 1984, pp. 62-63, nr. 17 en afb. (*Arm geweld*); pp. 64-65, nr. 18 en afb. (*Arm-jammer*); pp. 164-165, nr. 63 en afb. (*Lap-verdriet*); pp. 192-193, nr. 76 en afb. (*Noot maecht blood*); pp. 198-199, nr. 79 en afb. (*Quaet-slagh*); pp. 250-251, nr. 107 en afb. (*Help gebreck!*).
- 121 Plokker 1984, pp. 150-151, nr. 56; Buijsen 2005, pp. 170-171 en afb. 7a; Middelkoop 2008, p. 89.
- 122 Renger 1984, p. 155 en afb. 8 op p. 157; Raupp 1986, pp. 229-231, nr. 5 en afb. 2.11b; Van Bastelaer 1992, pp. 295-296, nr. 218; Orenstein 2006, p. 196, nr. A 67. De compositie van de prent van Vorsterman, die is opgedragen aan Jan Brueghel de Oude en voorzien van een Latijns onderschrift, gaat terug op het laatste schilderij van Bruegel dat na diens dood zou zijn afgemaakt door Gillis Mostaert. Van deze compositie is een groot aantal geschilderde kopieën bekend; zie Genaille 1980 en Ertz 1998-2000, dl. 2, pp. 766-774, 787-792. Vorsterman baseerde zich mogelijk op een kopie die in het bezit was van Rubens; zie hierover Muller 1989, pp. 60, 120, nr. 143; Belkin 2009, dl. 1, pp. 189-197, nrs. 89-92; dl. 2, afb. 255-261.

- 123 Zie Buijsen 2005, p. 133 en afb. 2a-b op p. 135.
- 124 Zo is het hoofd van de oude vrouw met de hoofddoek in de ondertekening meer *en profil* weergegeven dan in het voltooid schilderij, waardoor haar haakneus net als in de prent duidelijker uitkomt. Ook draagt de man met de dorsvleugel in de ondertekening nog een muts en heeft hij een vooruitstekende kin, net als de trappende figuur in de prent. Zie Buijsen 2005, p. 136, afb. 3a-b.
- 125 Over de uitbeelding van *Gula* en andere hoofdzonden in genreachtige voorstellingen: Renger 1970, spec. pp. 71-95; Blöcker 1993, pp. 226-231. Over het bekritisieren van de onmatigheid van boeren in de *Belacchende Werelt*: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 686-691.
- 126 Met betrekking tot de reputatie van Bruegel: Melion 1991, pp. 173-182; Miedema 1994-1999, dl. 3, pp. 252-255; Westermann 1999-A, pp. 829-830; Currie/Allart 2012, dl. 1, pp. 42-45; Roberts-Jones 2012, pp. 296-317. Over de navolging van het werk van Pieter Bruegel de Oude in de Nederlanden vanaf het einde van de zestiende eeuw: Reznicek 1979; Briels 1997, pp. 102-107; Silver 2001; Silver 2006, pp. 161-185; De Clippel 2006-A, pp. 25-26; Silver 2011, pp. 401-431. Voor de impact van Bruegel op het werk van Jan Steen, zie Westermann 1997, pp. 193-200; Westermann 1999-A.
- 127 Over de emulatie van Bruegel door latere kunstenaars: De Clippel 2006-A, pp. 25-30; Silver 2006, pp. 181-183; en de aldaar in noot 63 opgegeven literatuur. Over het begrip *aemulatio* in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie en atelierpraktijk, zie de uitstekende analyse in Sluijter 2006, pp. 251-265. Een ander voorbeeld van emulatie van Bruegel door Van de Venne, dat in dit artikel nog niet ter sprake kwam, is zijn grisaille *De vette keuken*; paneel, 39 x 52 cm (ovaal); veiling Bern (Dobiaschofsky), 16/17-10-1975, nr. 565 en afb. in T.13. Deze compositie is onmiskenbaar geïnspireerd op Bruegels prent met hetzelfde onderwerp, die een paar vormt met een voorstelling van *De magere keuken*; Van Bastelaer 1992, pp. 211-212, nr. 154 en afb.; pp. 216-217, nr. 159 en afb.; Orenstein 2006, pp. 83-89, nrs. 36-37 en afb. Ook Van de Vennes grisaille *De vette keuken* was oorspronkelijk voorzien van een (nu niet meer te traceren) pendant met *De magere keuken*, zoals blijkt uit de vermelding in een eerdere veilingcatalogus; veiling Luzern (Galerie Fischer), 17/24-11-1951, nr. 2688 (zonder afb.).
- 128 Met dank aan Karolien De Clippel voor inzage in de tekst van haar ongepubliceerde artikel 'For old time sake: Bruegel and witty inventions in seventeenth-century Flemish genre painting', waarin zij de grote impact van *den ouden Bruegel* op de zogenoemde derde generatie Vlaamse genreschilders (werkzaam na ca. 1630) helder uiteenzet. De Clippel stelt onder andere vast dat in de zeventiende eeuw *creatively integrated archaisms or references to the old iconographical tradition, were appreciated*. Zij concludeert hieruit: *Is it any wonder then that genre painters considered it a challenge to creatively recycle the old Bruegelian imagery?* De opmerkingen die zij maakt over de aard en functie van de ontleeningen aan Bruegel in het werk van de door haar besproken Zuid-Nederlandse genreschilders zijn evenzeer van toepassing op Adriaen van de Venne: *The more or less hidden references to Pieter Bruegel the Elder [...] cannot be explained by mere lack of inspiration. This would do great injustice to these painters. In fact, contemporary literature on art suggests that the audience was keen on finding such reminiscences. If creatively assimilated, they were considered as witty inventions (koddige vindingen) or, in other words, as elements of surprise within the comical context of the genre*. De invloed van Bruegel op de Noord-Nederlandse genreschilderkunst in de eerste helft van de zeventiende eeuw zou nog verder geanalyseerd moeten worden.
- 129 Raupp 1986, spec. pp. 51, 151-153, 295-297; Renger 1986, pp. 31-33 en 35; Vandenbroeck 1987, spec. pp. 86-87.
- 130 Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 691-697.
- 131 Van de Venne 1635, p. 154, v. 4286; Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 156. Voor de betekenis van 'jammerlijk', zie WNT, dl. 7-1, kol. 178-180. Elders in de *Belacchende Werelt* bedient Van de Venne zich van de verwante term *Arm-jammer* (ellendige armen); Van de Venne 1635, p. 149 (randnotitie). Deze uitdrukking heeft hij ook gebruikt als opschrift in voorstellingen met vechtende bedelaars; zie noot 120.
- 132 In een grisaille in het Amsterdam Museum, inv. nr. SA 7424. Zie Buijsen 2005, p. 171, afb. 7b. Plokker 1984, pp. 152-153, nr. 57, geeft een weinig plausibele uitleg van het opschrift *Jammer-mall!*
- 133 Van de Venne 1635, p. 119 (randnotitie). Zie ook Van Vaeck 1994, dl. 1, p. 119. Over de *Belacchende Werelt* als komisch vermaak: Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 616-617. Over humor in de zestiende en zeventiende eeuw: Roodenburg 1997; Verberckmoes 1998; Dekker 2001, spec. pp. 40-45; Grössinger 2002, spec. pp. 89-105 met betrekking tot de boer als komische figuur; Gibson 2006; Kramer 2009. Over het komische in de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst: Ebert 2013, spec. pp. 37-79, 265-273. Over de komische schildertrant van Jan Steen, die verschillende raakpunten vertoont met het werk van Van de Venne: Westermann 1996-1997; Westermann 1997; Westermann 1997-A. Volgens Westermann werd het gebruik van archaïsmen, waaronder ontleeningen aan zestiende-eeuwse prenten, in de zeventiende eeuw op zich al als humoristisch beschouwd; Westermann 1996-1997, p. 63 en Westermann 1997, p. 202-203.
- 134 In het *Voor-Beduytsel* van de *Belacchende Werelt* maakt Van de Venne zelf de vergelijking met een tuin vol bloemen, waarin de lezer *gelijk de naeu-keurige Honig-Byen doe(n)* uit het aangeboden kan kiezen wat hem het beste bevalt en eruit kan halen wat hij wil; Van de Venne 1635, fol. [††]r+v. Zie Van Vaeck 1994, dl. 3, p. 601.
- 135 In een boedelinventaris van zijn nalatenschap uit 1675 wordt een aantal prenten vermeld, waaronder *Een kleyn preyntje van Albert Duyr*; Bredius 1915-1922, dl. 2, pp. 374-377. Het is echter niet waarschijnlijk dat dit zijn totale prentenbezit betreft. Van de Venne overleed in 1662 en in 1675 was er al het nodige uit zijn nalatenschap verkocht om de vele schulden te voldoen. Bovendien zullen de vermeldingen in de boedelinventaris uit 1675 vooral betrekking hebben gehad op ingelijste prenten die aan de muur hingen; mappen met losse prenten worden in deze inventarislijst niet apart genoemd.
- 136 De twee prenten met dit thema die naar ontwerp van Adriaen van de Venne werden vervaardigd (zie noot 55) zijn daarentegen wel voorzien van uitgebreide bijschriften op rijm, die er geen twijfel over laten bestaan dat er een diepere betekenis achter de voorstelling schuilgaat. Zie Van Vaeck 1994, dl. 3, pp. 741-742 en afb. 4 en 5; De Jongh/G. Luijten 1997, pp. 37, 138 en afb. 2.
- 137 Om die reden zette Eddy de Jongh de passage over *Sinne-cunst* uit *Zeeusche Mey-clacht* als een soort van motto boven de inleiding in zijn catalogus bij de baanbrekende tentoonstelling *tot Lering en Vermaak*; De Jongh 1976, p. 14.

SUMMARY

Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1662) was a poet as well as a painter. In his eyes both art forms were closely related, a view that is clearly expressed in his *Zeeusche Mey-clacht. ofte Schyn-kycker*, a theoretical poem about art that was included in the 1623 anthology *Zeeusche Nachtegael*. In that learned ode of almost 400 lines he argued for the combination of painting and poetry in an art that would surpass all others, for which he coined the term *Sinne-cunst* (art of wit).

Why, people may ask, was *Sinne-cunst*
Raised so high above all other art?
'Because, I say, the mind plays so prodigiously within it
That nothing else is so blessed with meaning.'

Indications of what Van de Venne was aiming at with the combination of the two arts are also found in his books of poetry *Tafereel van Sinne-mal* (1623), *Woudt van wonderlike Sinne-Fabulen der Dieren* (1632) and *Sinne-Vonck op den Hollandtschen Turf* (1634). According to him, the combination of *Poesis* and *Pictura* was based on the equivalence of these two sister arts, which can supplement and reinforce each other. However, he believed that the concept of *Sinne-cunst* also meant that the same principles applied to both poetry and painting, for both served as the bearers of wisdom and employed similar means to set the reader or viewer thinking. He discusses this at length in his *Tafereel van de Belacchende Werelt* of 1635, in which he explains the didactic and moralistic function of painting with the aid of some specific examples from his own oeuvre. Oddly enough, his views have attracted relatively little attention in the recent art-historical discussion about deeper meanings in seventeenth-century Dutch painting.

After moving from Middelburg to The Hague around 1625, Van de Venne put his ideal of *Sinne-cunst* into practice by including banderoles in many of his paintings, both grisaille and polychrome. The relationship between word and image can vary from one instance to the next. Sometimes the text is illustrated literally, as with the pendants 'Het sijn stercke beenen die Weelde konne[n] dragen' (Strong are the legs that can bear luxury) (fig. 10) and 't Sijn ellendige beenen die Armoete[n] draege[n]' (Miserable are the legs that must bear poverty) (fig. 12). The powerfully built young man in *Strong Legs* is literally carrying a woman symbolizing luxury. The blind man in *Miserable Legs* is destitute, and is literally and figuratively bowed down by poverty. In other cases, such as *He Who Guesses Misses (The Blind Leading the Blind)*, fig. 14) and *Unknown is Unloved (The Journey to Emmaus)*, fig. 17), one first has to identify the subject of the scene in order to make a meaningful connection with the inscription on the banderole. In addition to existing sayings Van de Venne often used combinations of words that he thought up himself, such as *Rich Poverty* (fig. 20), the meaning of which only becomes clear in combination with the image. He also liked short, pithy expressions like *All'-arm!* (Alarm!, but also a play on words meaning 'All poor!') and *Jammerlijk!* (Lamentable!), with the exclamation marks giving the impression this is what the main figures (or the bystanders) are shouting out (figs. 22, 23 and 26).

Word and image are interchangeable in many cases. The words or word combinations are often ambiguous and open to multiple interpretations, but it is not to say that all viewers would have spotted every conceivable association. The depth to which someone discovers layers of meaning depends largely on his or her linguistic skill and power of association. In other words, the text in the banderole is not an unambiguous explanation of the scene. It does, however, provide food for thought, with the depth of interpretation depending on the viewer's own contribution. By giving a voice to the dumb, i.e. silent, image, Van de Venne created scenes full of meaning that make an appeal to the viewer's intellect. In that respect there is a clear connection between his paintings with banderoles and the contemporary emblem literature, with which he was closely involved as an illustrator. One important difference, though, is the lack of explanatory legends (epigrams), which was an essential part of an emblem, so the painted image has to contain sufficient information to establish a meaningful connection with the text in the banderole. Van de Venne also realized that the scenes had to raise at least a smile, otherwise he would not be getting his message across. A wise lesson has to be packaged in humour, or 'Made silly for wisdom' (a close cousin of 'Teach through laughter'), as he himself put it in his *Belacchende Werelt*. This did not just involve clever

word play in the banderoles but also visual jokes in the image.

In order to make his scenes more recognizable Van de Venne often drew on popular pictorial traditions, such as the alchemist, or brawling peasants or beggars. Above all, he preferred prints after designs by Pieter Bruegel the Elder. Bruegel's work was still topical in the seventeenth century, and he was widely held to be the founding father of the comic genre. However, Van de Venne did not follow Bruegel's models slavishly but adapted them in his own distinctive way (compare figs. 14 and 15, 17 and 18, 20 and 21, 26 and 27). By paraphrasing certain details in such a way that their origins were still traceable he revealed his artistic source of inspiration to the connoisseur. The borrowings from Bruegel can consequently be regarded as deliberate attempts to vie with his great sixteenth-century predecessor. It is only logical to assume that he had a large print collection, or at least had access to one. In any event, the art of the print was a familiar medium to him through his work as a print designer and the experience he had built up while assisting his brother Jan in his publishing and printing house in Middelburg. Sixteenth-century prints would also have been an attractive source of inspiration because of the frequent combination of word and image and the marked emphasis on didactic and moralistic values, which he tried to impart in his own work.

Van de Venne did not just apply the concept of *Sinne-cunst* to the actual combination of word and image, as expressed in the banderoles. It can be deduced from his writings that the merger of poetry and painting could equally well imply that literary principles like wit, ambiguity and concealment were applied in painting, and vice versa. That banderoles are not indispensable is clear from the fact that not one of the many paintings of *The Battle for the Trousers* bears an inscription (figs. 5-7). That specific subject is cited in the *Belacchende Werelt* to demonstrate how scenes depicted in words or paint can be bearers of a deeper meaning. The message in this case was evidently so obvious that the contemporary viewer had no need of an explanatory proverb. However, such scenes 'without words' would also have satisfied the ideals of *Sinne-cunst*.

No other seventeenth-century Dutch artist went to such lengths to combine painting and poetry as Adriaen van de Venne. In that respect he can be regarded as an exception. But that does not detract from the fact that his views on the didactic and moralistic functions of painting had a validity in his own day that extended way beyond the confines of his oeuvre.

BIBLIOGRAFIE

- Ackermann 1993**
P. Ackermann, *Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts*, Alfter 1993
- Ackley 1980-1981**
C.S. Ackley, cat.tent. *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Boston (Museum of Fine Arts), Saint Louis (The Saint Louis Art Museum) 1980-1981
- Adams 2009**
A.J. Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland. Portraiture and the Production of Community*, Cambridge 2009
- Armstrong 1990**
C.M. Armstrong, *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz*, Princeton (NJ) 1990
- Bakker 1995**
B. Bakker, 'Schilderachtig: discussions of a seventeenth-century term and concept', *Simiolus* 23 (1995), pp. 147-162
- Van Bastelaer 1992**
R. van Bastelaer, *The Prints of Peter Bruegel the Elder. Catalogue Raisonné. New Edition*, San Francisco 1992
- Belkin 2009**
K.L. Belkin, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. German and Netherlandish Artists. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 2 dln., Londen, Turnhout 2009
- De Bie 1661-1662**
C. de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte[n], beldtho[u]wers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Antwerpen 1661-1662 (facsimile-editie: Soest 1971, met een inleiding van G. Lemmens)
- Bikker/Bruijnen/Wuestman et al. 2007**
J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman et al., *Dutch paintings of the seventeenth century in the Rijksmuseum Amsterdam. Volume I - Artists born between 1570 and 1600*, Amsterdam 2007
- Bleyerveld 2000**
Y. Bleyerveld, *Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650*, Leiden 2000
- Blöcker 1993**
S. Blöcker, *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*, Münster, Hamburg 1993
- Bock/Rosenberg 1930**
E. Bock, J. Rosenberg, *Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis der sämtlichen Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln. Staatliche Museen zu Berlin*, 2 dln., Berlin 1930
- Bol 1989**
L.J. Bol, *Adriaen Pietersz. van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk 1989
- Bostoën/Kolfin/Smith 2001**
K. Bostoën, E. Kolfin en P.J. Smith (red.), 'Tweelinge eener dragt'. *Woord en beeld in de Nederlanden (1500-1750)*, Hilversum 2001
- Bredius 1915-1922**
A. Bredius, *Kunstler-Inventare*, 7 dln., Den Haag 1915-1922
- Bremmer/Roodenburg 1997**
J. Bremmer en H. Roodenburg (red.), *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Oxford, Malden (MA) 1997 (Ned. editie: Amsterdam 1999)
- Briels 1987**
J. Briels, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585-1630*, Antwerpen, Haarlem 1987
- Briels 1997**
J. Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw 1585-1630*, Antwerpen 1997
- Brinkman 1982**
A.A.A.M. Brinkman, *De Alchemist in de Prentkunst. Nieuwe Nederlandse Bijdragen tot de Geschiedenis der Geneeskunde en der Natuurwetenschappen*, No. 5, Amsterdam 1982
- De Bruyn 2001**
E. de Bruyn, *De vergeten beeldentaal van Jheronimus Bosch. De symboliek van de Hooiwagen-triptiek en de Rotterdamse Marskramer-tondo verklaard vanuit Middelnederlandse teksten*, 's-Hertogenbosch 2001
- Buijsen 2001**
E. Buijsen, cat.tent. *Onder de Huid van Oude Meesters. Zeventiende-eeuwse schilderijen onderzocht met infraroodreflectografie*, Den Haag (Museum Bredius) 2001
- Buijsen 2005**
E. Buijsen, 'Roodkrijttekeningen naar schilderijen van Adriaen van de Venne en hun mogelijke functie', *Oud Holland* 118 (2005), pp. 131-202
- Buijsen 2006**
E. Buijsen, "'Sinne-cunst': Adriaen van de Vennes schilderijen met spreukbanden', *Kunstschrift* 50 (2006), nr. 2, pp. 32-39
- Buijsen 2012**
E. Buijsen, "'Voor dit vermaert pinceel moet inct en penne swichten". Adriaen van de Vennes keuze voor het schilderspenseel boven de dichterspen', in: E. Buijsen, Ch. Dumas, V. Manuth (red.), *Face Book. Studies on Dutch and Flemish Portraiture of the 16th-18th Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday*, Leiden 2012, pp. 207-214
- Buijsen 2013**
E. Buijsen, 'De op- en neergang van het menselijk leven in een schilderijenreeks van Adriaen van de Venne', *Oud Holland* 126 (2013), pp. 65-135
- Buijsen et al. 1998**
E. Buijsen et al., *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw*, Den Haag, Zwolle 1998
- Bussels 2011**
S. Bussels, 'Lady Pictura and Lady Rhetorica in Mid-Sixteenth-Century Antwerp. Upgrading Painting and Rhetorische by linking them to the Liberal Arts', in: B. Ramakers (red.), *Understanding Art in Antwerp. Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540-1580)*. Groningen Studies in Cultural Change, Vol. XLV, Leuven 2011, pp. 157-172
- Buvelot 2004**
Q. Buvelot, *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, Den Haag, Zwolle 2004
- Cats 1632**
J. Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd, bestaende uyt Spreekwoorden ende Sin-spreucken, ontleent van de voorige ende jegenwoordige Eeuwe*, ..., 3 dln., Den Haag 1632 (facsimile-editie: Amsterdam 1968)
- Chapman/Klock/Wheelock 1996-1997**
H.P. Chapman, W.Th. Klock en A.K. Wheelock, cat.tent. *Jan Steen, schilder en verteller*, Washington (National Gallery of Art), Amsterdam (Rijksmuseum) 1996-1997
- De Clippel 2006**
K. de Clippel, *Joos van Craesbeek (1605/06-ca. 1660). Een Brabantse genreschilder*, 2 dln., Turnhout 2006
- De Clippel 2006-A**
K. de Clippel, 'Two sides of the same coin? Genre painting in the north and south during the sixteenth and seventeenth centuries', *Simiolus* 32 (2006), pp. 17-34
- De Clippel 2007-2008**
K. de Clippel, 'Alchemist / *Alge mist*. Het beeld van de alchemist in de zeventiende-eeuwse schildererkunst van de Lage Landen', in: Jacobs 2007-2008, pp. 26-37

- Corbett 2006**
J.R. Corbett, 'Convention and Change in Seventeenth-Century Depictions of Alchemists', in: Wamberg 2006, pp. 249-271
- Currie/Allart 2012**
C. Currie en D. Allart, *The Brueg[h]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger, with a Special Focus on Technique and Copying Practice*. Scientia Artis 8, 3 dln., Brussel 2012
- Dekker 2001**
R.M. Dekker, *Humour in Dutch Culture of the Golden Age*, Basingstoke, New York 2001
- Devisscher/De Poorter 1993**
H. Devisscher en N. de Poorter (red.), cat.tent. *Jacob Jordaens (1593-1678). Deel I. Schilderijen en Wandtapijten*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1993
- DeWitt/Principe 2006**
L. DeWitt en L.M. Principe, 'Alchemy and Its Images in the Eddleman and Fisher Collections at the Chemical Heritage Foundation', in: Wamberg 2006, pp. 221-247
- Ebert 2013**
A. Ebert, *Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, München 2013
- Ertz 1998-2000**
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, 2 dln., Lingen 1998-2000
- Filedt Kok/Halsema-Kubes/Kloek 1986**
J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes en W.Th. Kloek (red.), cat.tent. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986
- Franits 1997**
W. Franits (red.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997
- Frederiks 1896**
J.G. Frederiks, 'De Zeeusche Nachtegael (1623)', *Oud Holland* 14 (1896), pp. 19-35, 76-91
- Genaille 1980**
R. Genaille, "'Naar den ouden Bruegel". La rixe de paysans', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1980, pp. 61-97
- Gibson 2006**
W.S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, Los Angeles, Londen 2006
- Gibson 2010**
W.S. Gibson, *Figures of Speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*, Berkeley, Los Angeles, Londen 2010
- Grössinger 2002**
C. Grössinger, *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe, 1430-1540*, Londen, Turnhout 2002
- Grosshans 2003**
R. Grosshans, *Pieter Bruegel d. Ä.: die niederländischen Sprichwörter*, Berlin 2003
- Hagstrum 1958**
J.H. Hagstrum, *The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958
- Harrebomée 1856-1870**
P.J. Harrebomée, *Spreekwoordenboek der Nederlandsche Taal*, 3 dln., Utrecht 1856-1870 (facsimile-editie: Amsterdam 1980)
- Hazelzet 2007**
K. Hazelzet, *Verkeerde Werelden. Exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst*, Leiden 2007
- Hessels 1887**
J.H. Hessels, *Abrahami Ortelii [...] Epistulae*, Cambridge 1887
- Hillegers/Sutton/Wagenaar-Burgemeester 2015**
J. Hillegers, P.C. Sutton, W. Wagenaar-Burgemeester, *Salomon Lilian. Old Masters 2015*, Amsterdam 2015
- Hollstein 1949-2010**
F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, 72 dln., Amsterdam 1949-2010
- Jacobs 2007-2008**
D. Jacobs (red.), cat.tent. *De wijze en de dwaas: de alchemist in woord en beeld*, Hasselt (Nationaal Jenevermuseum) 2007-2008
- Jansen 1995**
J. Jansen, *Brevitas. Beschouwingen over de beknoptheid van vorm en stijl in de renaissance*, 2 dln., Hilversum 1995
- Jansen 1999**
J. Jansen, 'The Emblem Theory and Audience of Jacob Cats', in: J. Manning, K. Porteman en M. van Vaecq (red.), *The Emblem Tradition and the Low Countries. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, Turnhout 1999, pp. 227-242
- Jansen 2003**
J. Jansen, 'Dichtkunst en schilderkunst als (stief)zusters. Iets over literair en picturaal realisme', in: Van Vaecq/Brems/Claassens 2003, pp. 211-227
- De Jongh 1976**
E. de Jongh, cat.tent. *tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1976
- De Jongh 1994**
E. de Jongh, 'Woord en beeld. De salon van de gezusters Kunst', *Kunstschrift* 38 (1994), nr. 5, pp. 6-12
- De Jongh 1997**
E. de Jongh, 'Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting', in: Franits 1997, pp. 21-56
- De Jongh 2006**
E. de Jongh, 'Het spreekwoord beduidt al wat de lezer wil', *Kunstschrift* 50 (2006), nr. 2, pp. 4-15
- De Jongh/G. Luijten 1997**
E. de Jongh en G. Luijten, cat.tent. *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) 1997
- Keblusek 1997**
M. Keblusek, *Boeken in de hofstad. Haagse boekcultuur in de Gouden Eeuw*, Hilversum 1997
- Koch 1978**
R.A. Koch (red.), *The Illustrated Bartsch 15. Formerly Volume 8 (Part 2). Early German Masters. Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, New York 1978
- Koldewij/Vandenbroeck/Vermet 2001**
J. Koldewij, P. Vandenbroeck en B. Vermet, *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, Rotterdam, Gent, Amsterdam 2001
- Koning 1990**
P. Koning, 'Spreekwoorden als bouwstenen', in: P.J. Verkruijsse (red.), *Johan de Brune de Oude (1588-1658). Een Zeeuws literator en staatsman uit de zeventiende eeuw*, Middelburg 1990, pp. 92-106
- Kramer 2009**
F. Kramer, *Mooi vies, knap lelijk. Grotesk realisme in rederijerskluchten*, Hilversum 2009
- Kuretsky et al. 2005-2006**
S.D. Kuretsky et al., cat.tent. *Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art*, Poughkeepsie (Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College), Sarasota (John and Mable Ringling Museum of Art), Louisville (The Speed Art Museum) 2005-2006
- Leerintvelt 1995**
A. Leerintvelt, 'Toelichting' in: A. van de Venne, *Middelburchse Lauwer-hof*, facsimile-editie, Woubrugge z.j. (1995)
- Leesberg 1999**
M. Leesberg, *Karel van Mander. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam 1999

- H. Luijten 1991-1992**
H. Luijten, "Belachelijke dingen, ende nochmans niet sonder wijsbeyt" De prenten in Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden*, *De Boekenwereld* 8 (1991-1992), pp. 202-214
- H. Luijten 1996**
H. Luijten, *Jacob Cats, Sinne- en minnebeelden*, 3 dln., Den Haag 1996
- H. Luijten/Blankman 1996**
H. Luijten en M. Blankman, *Minne- en zinnebeelden. Een bloemlezing uit de Nederlandse emblematiek*, Amsterdam 1996
- Van Mander 1604**
K. van Mander, *Het Schilder-Boeck...*, Haarlem 1604 (facsimile-editie: Utrecht 1969)
- Manuth/Harrold/Beaufort 1996-1997**
V. Manuth, J. Harrold en D. Beaufort, 'Alchemy in Dutch Art of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Van de Consten der Alchimie*', in: V. Manuth et al., cat.tent. *Wisdom, Knowledge and Magic. The Image of the Scholar in Seventeenth-Century Dutch Art*, Kingston, Canada (Agnes Etherington Art Centre, Queens University) 1996-1997, pp. 19-25
- Marijnissen 1988**
R.H. Marijnissen, *Bruegel. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1988
- Meadow 2002**
M.A. Meadow, *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle 2002
- Meadow/Fleurkens 2003**
M.A. Meadow en A.C.G. Fleurkens (red.), *Symon Andriessoon*, Duytsche Adagia ofte Spreekwoorden, *Antwerp, Heynrick Alssens, 1550. In Facsimile, Transcription of the Dutch Text and English Translation*, Hilversum 2003
- Meertens 1943**
P.J. Meertens, *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft der zeventiende eeuw*, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde; Nieuwe reeks, dl. 48, nr. 1, Amsterdam 1943
- Meertens/Sayles 1983**
P.J. Meertens en H. Sayles, *Nederlandse Emblemata. Bloemlezing uit de Noord- en Zuidnederlandse Emblemata-literatuur van de 16de en 17de eeuw*, Leiden 1983
- Melion 1991**
W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, Londen 1991
- Middelkoop 2008**
N. Middelkoop, *De Oude Meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen tot 1800*, Bussum 2008
- Miedema 1994-1999**
H. Miedema (red.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 dln., Doornspijk 1994-1999
- Miedema 1995**
H. Miedema, 'Ut pictura poesis bij Karel van Mander: een relatie op theoretisch niveau?', in: A.C.G. Fleurkens, L.G. Korpel en K. Meerhoff (red.), *Dans der muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*, Hilversum 1995, pp. 73-79
- Müller/Schneede 2001**
J. Müller en U.M. Schneede (red.), cat.tent. *Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle) 2001
- Muller 1989**
J.M. Muller, *Rubens. The Artist as Collector*, Princeton 1989
- Muyllé 1986**
J. Muyllé, *Genus Gryllorum, Gryllorum Pictores. Legitimatie, evaluatie en interpretatie van genre-iconografie en van de biografieën van genreschilders in de Nederlandse kunstilliteratuur (ca. 1550-ca. 1750)*, 3 dln., diss. Universiteit Leuven 1986
- Neugebauer 1993**
S. Neugebauer, *Wie kijkt, die leest - wie leest, die kijkt. Een beschouwing van het schilderij van Adriaen van de Venne, schilder en tekenaar, waarop afgebeeld de drukkerij van diens broer Jan van de Venne, uitgever, drukker en boekverkoper te Middelburg 1623*, doctoraalscriptie, Amsterdam (UvA) 1993
- Nichols 2007**
T. Nichols, *The art of poverty. Irony and ideal in sixteenth-century beggar imagery*, Manchester, New York 2007
- Orenstein 2001**
N.M. Orenstein (red.), cat.tent. *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), New York (The Metropolitan Museum of Art) 2001
- Orenstein 2006**
N.M. Orenstein, *Pieter Bruegel the Elder. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Ouderkerk aan den IJssel 2006
- Perret/Van de Venne 1632**
S. Perret (bewerkt en aangevuld door A. van de Venne), *Woudt van wonderlicke Sinne-Fabulen der Dieren*, Rotterdam 1632 (geraadpleegd exemplaar: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 488 B 9; het jaartal 1632 is in dit exemplaar met de pen veranderd in 1633)
- Peters 1982**
J.S. Peters (red.), *The Illustrated Bartsch 18. Formerly Volume 9 (part 1). German Masters of the Sixteenth Century*, New York 1982
- Plokker 1984**
A. Plokker, *Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1662), de grisailles met spreukbanden*, Leuven, Amersfoort 1984
- Porteman 1975**
K. Porteman, 'Miscellanea Emblematica', *Spiegel der Letteren* 17 (1975), nr. 3, pp. 161-193
- Porteman 1977**
K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblematiliteratuur*, Groningen 1977
- Porteman 1984**
K. Porteman, 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw', in: M. Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen 1984, pp. 93-113
- Porteman 1984-A**
K. Porteman, 'Nederlandse embleemtheorie. Van Marcus Antonius Gillis (1566) tot Jacob Cats (1618)', in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, pp. 1-6
- Porteman 1985**
K. Porteman, 'T'is al goet wat cunste doet. Beschouwingen bij een drukkersmerk van de gebroeders Van de Venne', in: F. de Nave (red.), *Liber Amicorum Leon Voet*, Antwerpen 1985, pp. 329-345
- Porteman 1994**
K. Porteman, 'Minerva's wapenzaal. Over emblemen', *Kunstschrift* 38 (1994), nr. 5, pp. 13-16
- Porteman/Smits-Veldt 2008**
K. Porteman en M.B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam 2008
- Principe/DeWitt 2002**
L.M. Principe en L. DeWitt, *Transmutations: Alchemy in Art. Selected Works from the Eddleman and Fisher Collections at the Chemical Heritage Foundation*, Philadelphia 2002
- Puttfarken 2005**
Th. Puttfarken, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven, Londen 2005
- Raupp 1981**
H.-J. Raupp, cat.tent. *Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Keulen (Belgisches Haus) 1981
- Raupp 1986**
H.-J. Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier 1986

- Reinold 1981**
L.K. Reinold, *The Representation of the Beggar as Rogue in Dutch Seventeenth-Century Art*, diss. University of California, Berkeley 1981
- Renger 1970**
K. Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtsbausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970
- Renger 1984**
K. Renger, 'Verhältnis von Text und Bild in der Graphik (Beobachtungen zu Missverhältnissen)', in: Vekeman/Müller Hofstede 1984, pp. 151-161
- Renger 1986**
K. Renger, cat.tent. *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660*, München (Alte Pinakothek) 1986
- Reznicek 1979**
E.K.J. Reznicek, 'Bruegels Bedeutung für das 17. Jahrhundert', in: Von Simson/Winner 1979, pp. 159-164
- Roberts-Jones 2012**
Ph. en F. Roberts-Jones, *Bruegel*, Paris 2012
- Roe 2006**
S. Roe (red.), *Oil Paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum*, Londen 2006
- Roemer Visscher 1614**
Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614 (facsimile-editie: Den Haag 1949, met een inleiding en verklarende noten door L. Brummel)
- Roethlisberger 1993**
M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints*, 2 dln., Doornspijk 1993
- Roobrouck 2009**
L. Roobrouck (red.), *Adriaen van de Venne*. Woudt van v wonderlicke sinne-fabulen der dieren, DBNL 2009 (http://www.dbnl.org/tekst/vennoo1r0001_01/; digitale uitgave van L. Roobrouck, *Het Woudt van v wonderlicke Sinne-Fabulen der dieren van Adriaen van de Venne [Rotterdam 1632] historisch gesitueerd en stilistisch geanalyseerd*, diss. Universiteit Leuven 2001)
- Roodenburg 1997**
H. Roodenburg, 'To Converse Agreeably: Civility and the Telling of Jokes in Seventeenth-Century Holland', in: Bremmer/Roodenburg 1997, pp. 112-133
- Royalton-Kisch 1986**
M. Royalton-Kisch, 'Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1662), de grisailles met spreukbanden. By Annelies Plokker' (boekbespreking), *The Burlington Magazine* 128 (1986), pp. 152-153
- Royalton-Kisch 1988**
M. Royalton-Kisch, *Adriaen van de Venne's Album in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londen 1988
- Schenkeveld-van der Dussen 1994**
M.A. Schenkeveld-van der Dussen, *Nederlandse literatuur in de tijd van Rembrandt*, Utrecht 1994
- Schrijvers 1980**
P.H. Schrijvers, *Horatius. Ars Poetica*, Amsterdam 1980
- Sellink 2001**
M. Sellink (red.), *Philips Galle. The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, 4 dln., Rotterdam 2001
- Silver 2001**
L. Silver, 'The importance of Being Bruegel: The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder', in: Orenstein 2001, pp. 67-84
- Silver 2006**
L. Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006
- Silver 2011**
L. Silver, *Pieter Bruegel*, New York, Londen 2011
- Von Simson/Winner 1979**
O. von Simson, M. Winner (red.), *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1979
- Sluijter 1997**
E.J. Sluijter, 'Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch paintings of this Period', in: Franits 1997, pp. 78-87 en 213-220 (eerder in het Nederlands gepubliceerd als 'Belering en verhulling? Enkele 17de eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode', *De zeventiende eeuw* 4 (1988), nr. 1, pp. 3-28)
- Sluijter 1998**
E.J. Sluijter, 'Vermeer, Fame and Female Beauty: The Art of Painting', in: I. Gaskell en M. Jonker (red.), *Vermeer Studies*, Washington, New Haven, Londen 1998, pp. 265-283
- Sluijter 2000**
E.J. Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000
- Sluijter 2006**
E.J. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006
- Smith 2006**
P.J. Smith, *Het schouwtoneel der dieren. Emblemfabels in de Nederlanden (1567-ca. 1670)*, Hilversum 2006
- Snelders 2007-2008**
H. Snelders, 'De wijze en de dwaas. Alchemisten en (al)chemie in de collectie Brinkman', in: Jacobs 2007-2008, pp. 67-99
- Sokolova 2006**
I. Sokolova, cat.tent. *A Collector's Taste. Dutch and Flemish Paintings of the 16th and 17th Centuries from the Picture Gallery of Pyotr Semyonov-Tyan-Shansky*, Sint-Petersburg (Hermitage) 2006 (tekst in het Russisch)
- Van Stipriaan 1996**
R. van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*, Amsterdam 1996
- Van der Stock 1983**
J. Van der Stock, *Cornelius Matsys fecit (1510/11-1556). Leven en werk, met speciale aandacht voor zijn grafisch oeuvre*, diss. Universiteit Leuven 1983
- Van der Stock 1985**
J. Van der Stock, cat.tent. *Cornelis Matsys 1510/11 - 1556/57. Grafisch werk*, Brussel (Koninklijke Bibliotheek Albert I) 1985
- Sullivan 2010**
M.A. Sullivan, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*, Farnham 2010
- Van Thiel 1986**
P.J.J. van Thiel, 'A. Plokker, *Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1662), de grisailles met spreukbanden*' (boekbespreking), *Oud Holland* 100 (1986), pp. 66-71
- Van Vaeck 1986**
M. van Vaeck, 'Herdrukken van de Zeevsche Nachtegaal (Middelburg 1623)', in: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), 't *Ondersoek leert. Studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*, Leuven, Amersfoort 1986, pp. 257-269
- Van Vaeck 1986-A**
M. van Vaeck, 'Adriaen van de Venne: *Sinne-Vonck op den Hollandtschen Turf* (1634)', *De zeventiende eeuw* 2 (1986), nr. 2, pp. 1-25
- Van Vaeck 1988**
M. van Vaeck, 'Adriaen van de Venne and his Use of Homonymy as a Device in the Emblematical Process of a Bimedial Genre', *Emblematica* 3 (1988), nr. 1, pp. 101-119
- Van Vaeck 1989**
M. van Vaeck, 'Adriaen van de Venne's Tafereel van Sinne-mal (Middelburg 1623). N.a.v. het literaire debuut van een geleerd schilder-dichter', *Nehalennia* 75 (herfst 1989), pp. 4-23
- Van Vaeck 1992**
M. van Vaeck, 'Konst baert roem; het uitgeversbedrijf van de Van de Venne's

- te Middelburg (1618-1625), *Zeeland* 1.2 (1992), pp. 85-90
- Van Vaeck 1993**
M. van Vaeck, 'Sixteenth- and Seventeenth-Century "Emblematic" Fable Books from the Gheeraerts Filiation', *Emblematica* 7 (1993), nr. 1, pp. 25-38
- Van Vaeck 1994**
M. van Vaeck, *Adriaen van de Venues Tafereel van de Belacchende Werelt (Den Haag, 1635)*, 3 dln., Gent 1994
- Van Vaeck 1994-A**
M. van Vaeck, 'Vonken van hoogdravende wijsheid. Over spreekwoord-schilderijen', *Kunstschrift* 38 (1994), nr. 5, pp. 17-23
- Van Vaeck/Brems/Claassens 2003**
M. van Vaeck, H. Brems en G.H.M. Claassens (red.), *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*, Leuven 2003
- Vandenbroeck 1987**
P. Vandenbroeck, cat.tent. *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1987
- Vandenbroeck 2002**
P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Gent, Amsterdam 2002
- Vekeman/Müller Hofstede 1984**
H. Vekeman en J. Müller Hofstede (red.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984
- Veldman 1991**
I.M. Veldman, 'Philips Galle: een inventieve prentontwerper', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 262-290
- Veldman 2001**
I.M. Veldman, *Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001
- Veldman 2002**
I.M. Veldman, 'Crispijn de Passe and Horace's art theory' in: M.-C. Heck, F. Lemerle en Y. Pauwels (red.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002, pp. 191-201
- Veldman 2003**
I.M. Veldman, 'De Passe en de zusterkunsten. De visie van een prentuitgever op zijn beroep' in: Van Vaeck/Brems/Claassens 2003, pp. 1031-1044
- Veldman 2006**
I.M. Veldman, *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Leiden 2006
- Van de Venne 1623**
A. van de Venne, *Tafereel van Sinne-mal*, Middelburg 1623 (opgenomen in de facsimile-editie van: *Zeeusche Nachtegael* 1623)
- Van de Venne 1634**
A. van de Venne, *Sinne-Vonck op den Hollantschen Turf*, Den Haag 1634 (geraadpleegd exemplaar: Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, 174 E 13)
- Van de Venne 1635**
A. van de Venne, *Tafereel van de Belacchende Werelt*, Den Haag 1635 (facsimile-editie opgenomen in: Van Vaeck 1994, dl. 2)
- Verberckmoes 1998**
J. Verberckmoes, *Schertsen, schimpen en schateren. Geschiedenis van het lachen in de Zuidelijke Nederlanden, zestiende en zeventiende eeuw*, Nijmegen 1998
- Verdam 1932**
J. Verdam, *Middelnederlandsch hand-woordenboek*, Den Haag 1932 (onveranderde herdruk van de editie uit 1911 en van het woord *sterne* af opnieuw bewerkt door C.H. Ebbinghe Wubben)
- Vogelaar et al. 2011**
C. Vogelaar et al., cat.tent. *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Leiden (Museum De Lakenhal) 2011
- Van den Vondel 1613**
J. van den Vondel, *Den Gulden Winckel der Konstlievende Nederlanders*, Amsterdam 1613 (facsimile-editie: Soest 1978, met een inleiding van J. Becker)
- De Vries 1991**
L. de Vries, 'The Changing Face of Realism', in: D. Freedberg en J. de Vries (red.), *Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, Santa Monica 1991, pp. 209-244
- Wamberg 2006**
J. Wamberg (red.), *Art and Alchemy*, Kopenhagen 2006
- Weber 1991**
G.J.M. Weber, *Der Lobtopos des 'lebenden' Bildes. Jan Vos und sein "Zeege der Schilderkunst" von 1654*, Hildesheim, Zürich, New York 1991
- Westermann 1996-1997**
M. Westermann, 'Steens komische ficties', in: Chapman/Kloek/Wheelock 1996-1997, pp. 53-67
- Westermann 1997**
M. Westermann, *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle 1997
- Westermann 1997-A**
M. Westermann, 'How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century', in: Bremmer/Roodenburg 1997, pp. 134-178
- Westermann 1999**
M. Westermann, 'Fray en Leelijck. Adriaen van de Venne's Invention of the Ironic Grisaille', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), pp. 221-257
- Westermann 1999-A**
M. Westermann, 'Farcical Jan, Pier the Droll: Steen and the Memory of Bruegel', in: W. Reinink en J. Stumpel (red.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht 1999, pp. 827-836
- Winner 1979**
M. Winner, 'Zu Bruegels "Alchemist"', in: Von Simson/Winner 1979, pp. 193-202
- WNT**
Woordenboek der Nederlandsche Taal, 29 dln., Den Haag, Leiden 1882-1998
- Zandvliet 2000-2001**
K. Zandvliet, cat.tent. *Maurits. Prins van Oranje*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000-2001
- Zeeusche Nachtegael 1623**
Zeeusche Nachtegael, Ende des selfs dryderley Gesang, Middelburg 1623 (facsimile-editie van exemplaar PB Zeeland 3 K 1 van de druk Middelburg 1623, Middelburg 1982, met een verantwoording en indices door P.J. Meertens en P.J. Verkruijsse)
- Zell 2011**
M. Zell, "'Liefde baart kunst": Vermeer's poetics of painting', *Simiolus* 35 (2011), pp. 142-164