

## Alexander Hugo Bakker Korff and Photography

It is generally assumed that photography as an aid to painting was not practised in the Netherlands before the early 1890s. Around that date both George Hendrik Breitner (Rotterdam 1857 – Amsterdam 1923) and his friend Willem Witsen (Amsterdam 1860 – Amsterdam 1923) took a great number of photographs of which they subsequently made use in conceiving and executing street scenes and townscapes.<sup>1</sup> Both of these painters, who were quite successful in their day, were impressionists, and there is an evident relationship between the photographs they took and the paintings based on them. However, these paintings postdate 1890 – half a century after photography was invented – and there is nothing innovative about them.

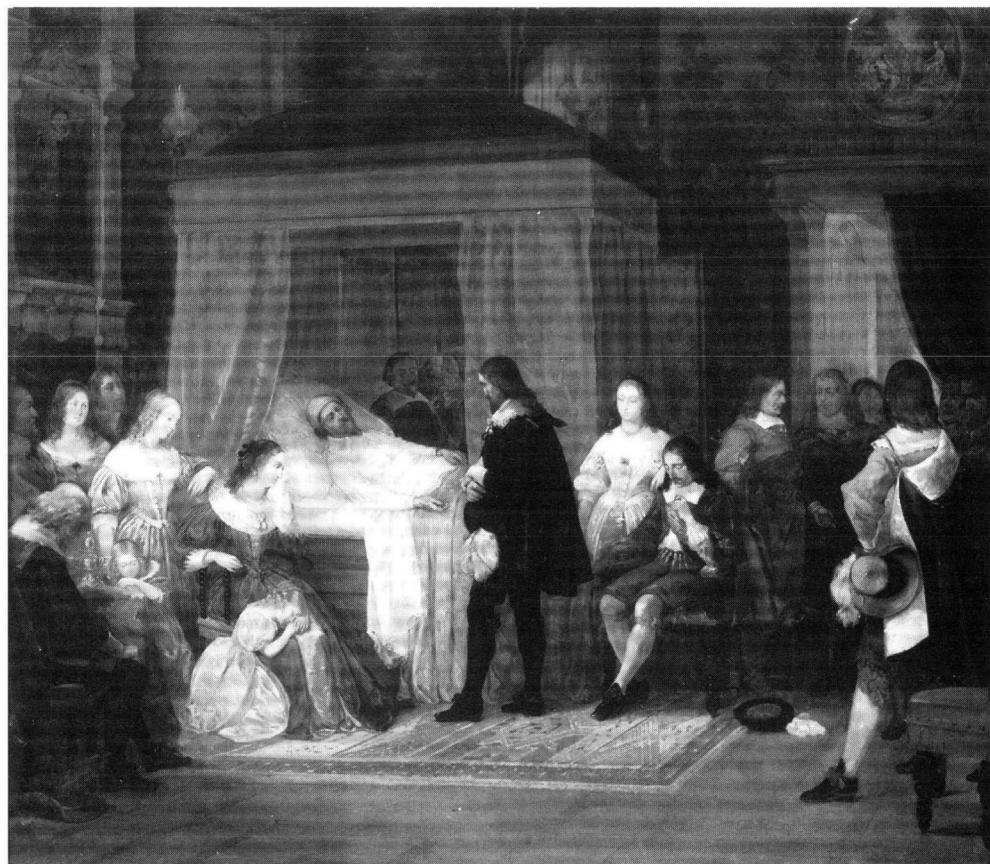
In this article attention is focused on another – and far older – Dutch painter who used photographs as the basis of some of his paintings as early as the 1850s. He is Alexander Hugo Bakker Korff (The Hague 1824 – Leiden 1882), who made his debut in 1845 at that year's 'Tentoonstelling van levende meesters' (Exhibition of [works by] living artists) in The Hague, where he exhibited a drawing of *Bathsheba* as no. 406. Judging from the title of this work and of those he exhibited in 1849, the next time he participated, it is clear that Bakker Korff had planned a career as a painter of history paintings in the romantic vein.

A good example is the *Deathbed of Frederick Henry* in Paleis Het Loo, Nationaal Museum, in Apeldoorn, the Netherlands (fig. 1).<sup>2</sup>

This fairly large painting in oils was preceded by a far smaller oil sketch with the same title, now in the Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden, the Netherlands (fig. 2).<sup>3</sup> In adopting this method, Bakker Korff followed a tradition which went back to Rubens and was widely practised by romantic artists such as M. I. van Bree (1773-1839) and G. Wappers (1803-1874), Bakker Korff's professor at the Antwerp Academy from 1845 to 1848. The differences between the two versions of the *Deathbed of Frederick Henry* are minor; the most striking one is the introduction of a standing woman and a seated man to the immediate right of the four-poster in the finished painting.

The name of Bakker Korff does not occur in the list of exhibits in the years following 1849, except for one work, *Eene keuken* (A Kitchen) exhibited in 1852. It is not until 1859 that his name is encountered again, but from then on he remained loyal to the exhibitions of contemporary artists until his death in 1882. However, the paintings and occasional drawings he submitted between 1859 and 1882 no longer refer to the Bible or mythology, nor to ancient or even modern history; instead, their titles are connected with scenes from daily – mostly family – life. The only apparent exception, at least going by the title, is the painting entitled *La fille du héros* (The daughter of the hero), shown at the 1876 exhibition of contemporary artists held in Rotterdam.

1  
A. H. Bakker Korff, *The Deathbed of Frederick Henry*, Nationaal Museum Paleis Het Loo, Apeldoorn. Photo E. Boeijsing



2  
A. H. Bakker Korff, *The Deathbed of Frederick Henry*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. Photo of the museum



3  
A. H. Bakker Korff, *La fille du héros*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. Photo of the museum



4  
A. H. Bakker Korff, *A Cook*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. Photo of the museum



5  
Unknown photographer, *A Cook*, Collection J. W. M. la Rivière, Nootdorp

The title is ostensibly that of a history painting, but when we come to look at it, it seems more like a parody than a depiction of a historical event (fig. 3).<sup>4</sup> The painting, which is owned by the Mauritshuis in The Hague but was loaned to the Lakenhal Museum in Leiden in 1923, is in fact a send-up of romantic history painting, which when the picture was painted in 1875 was still ‘en vogue’ in Holland, at that time something of an artistic backwater.

The protagonist is not the ‘hero’ himself but his daughter, dressed in white and clearly distraught – perhaps even mentally deranged. She – and not the deceased hero – is being gazed at with mingled feelings by a set of three seated, and a group of three standing, females. Even Bakker Korff’s contemporaries were aware of the picture’s parodic overtones, as is borne out by Carel Vosmaer and Cornelis Veth.<sup>5</sup> The difference between the *Deathbed of Frederick Henry* (fig. 1) and *La fille du héros* (fig. 3) could not be greater. The former is a rather crudely executed, run-of-the-mill melodrama, the latter a scintillating scene of psychological insight, brilliantly executed, with a profound grasp of chiaroscuro. It is indeed a long way from the *Deathbed of Frederick Henry* of c. 1848 to *La fille du héros* painted a quarter of a century later in 1875, and this rather startling development was, we believe, to some extent made possible by means of photography.

Around 1852/53 Bakker was plagued by failing eyesight. He actually stopped painting for a number of years, and in desperation, according to family lore, temporarily



6  
A. H. Bakker Korff, *The Tart-baker*, Rijksmuseum, Amsterdam. Photo Rijksmuseum-Stichting



7  
Unknown photographer, *The Tart-baker*, Collection J.W. M. la Rivière, Nootdorp

took to growing potatoes on a patch of Noordwijk duneland owned by his brother-in-law J. M. Q. Barnaart, a gentleman-saltmaker in the village of Oegstgeest, near Leiden.

It is not known exactly what eye illness afflicted him, but it is quite possible that he had fallen victim to cataracts in both eyes. Nowadays this condition can be remedied by operation, but in 1850/55 there was no treatment for cataracts which would enable the patient to see clearly at any distance exceeding a foot or so.

Eventually, after a gap of seven years, Bakker Korff submitted some works for inclusion in the exhibition of contemporary masters held in The Hague in 1859. They were a painting of *Len kok* (A Cook, no. 22), a watercolour of a second *Kok* (no. 23) and *Fien jager* (A Huntsman, no. 24).

The current whereabouts of no. 22, *A Cook*, are not known, but the artist himself made a sketch after it called *Le cuisinier*. This drawing was acquired by the Lakenhal Museum in 1956 (fig. 4).<sup>6</sup> Bakker Korff wrote an inscription on it in French to the effect that the painting was the first he had ever sold: 'premier tableau vendu/à l'exposition de la Haye/f 100'.

It is now clear that there is a direct relation between this sketch (fig. 4) – and therefore also the painting of the same subject – and a photograph in the collection of Prof. Dr. Ir. J.W. M. la Rivière in Nootdorp, the Netherlands (fig. 5). The owner is a great-grandson of J. M. Q. Barnaart, Bakker Korff's brother-in-law (see above, p. 96), and indeed this photograph, along with some others, was not purchased but passed on by inheritance. There are only two minor differences: the ladle in the drawing is longer than the one in the photograph, and the stove in the drawing

appears to be conical, whereas it is square in the photograph. This photograph was exhibited in conjunction with the drawing by Bakker Korff in an exhibition partly devoted to the artist at the Lakenhal Museum in 1981-82.<sup>7</sup>

The original photograph of *A Cook* (fig. 5) is an 'albumen print', a type of photograph introduced in 1850 by L.-D. Blanquart-Evrard.<sup>8</sup> This process remained in use until c. 1890, long after Bakker Korff's death in 1882.

A painting by Bakker Korff in the Rijksmuseum, Amsterdam, is called *De Taartebakster* (The Pastrycook) (fig. 6).<sup>9</sup> This undated picture is evidently a fairly early work, in conception much like the *Cook* (fig. 4).

It so happens that this little painting, too, has its photographic counterpart in the collection of Prof. La Rivière (fig. 7). The girl is the same in both the painting and the photograph, but there are some slight differences. The floorboards in the photograph have been changed into a black-and-white tiled floor, and once again the stove is slightly different, as well as the array of objects behind and above it. This photograph was shown together with the painting in the 1981-82 exhibition.<sup>10</sup> They were published in 1986 by J. F. Heijbroek as an early instance of the use of photography by a painter.<sup>11</sup>

Both photographs (figs. 5 and 7) were clearly taken from life, and are not records of pre-existing paintings. The evidence is thus that Bakker Korff used at least these two photographs as an aid to painting the *Cook* (compare fig. 4) and the *Pastrycook* (fig. 6). The 'terminus post quem' for the photographs is 1850, the year albumen prints were invented, and they cannot have been taken any later than 1859, when the painting of the *Cook* (at least) was exhibited in The Hague.

It seems unlikely that the artist resorted to photographs in order to suggest action; at that time photography required long exposure times. It is far more probable that Bakker Korff made use of the photographs for the visual support they afforded him in realizing his paintings. It is likely that his eyesight was too poor to draw or paint models placed more than a couple of feet away from him. Indeed, it seems unlikely that Bakker Korff would have taken up photography at all if his eyesight had been normal.

According to family lore, the albumen prints in Prof. La Rivière's possession were made by Bakker Korff himself. This is unproven but possible, in view of the fact that Blanquart-Evrard's process soon became known in the Netherlands. However, whether it was the artist himself who took the photographs or one of his contemporaries – either a professional photographer or an amateur – must remain a moot point. There is certainly evidence that he owned photographs, for in the list of his effects drawn up on 15 February 1882, some days after his death, by the Leiden public notary J. A. F. Coebergh, they are mentioned, although not specified.<sup>12</sup> There is however no mention of a camera or any other photographic apparatus.

One wonders if Bakker Korff's use of photographs was restricted to the 1850s or whether he also made use of them after 1859. There are no existing photographs of situations identical with paintings done between 1860 and 1882, but there is some circumstantial evidence that some of his paintings were at least to a certain extent based on photographs.

The artist's death came unexpectedly. He left a number of unfinished paintings, some of which were sold by public auction on 20/21 March 1882.<sup>13</sup> Among them was a small painting called *De melancholieke* (The Melancholy Woman), which at the sale fetched the 250 guilders bid by the curator of the Lakenhal Museum (fig. 8).<sup>14</sup> Other unfinished paintings were dispersed in 1882 among Bakker Korff's relatives.<sup>15</sup>

Though certainly not 'overpaintings', in their varying stages of finish they do resemble photographic emulsion, not displaying any visible brushwork. At the pre-



sent writer's request the Centraal Laboratorium in Amsterdam, with Arthur Wheelock as co-ordinator, carried out an investigation in 1970 in order to ascertain whether these 'unfinished' paintings were in any measure photographs. The answer was negative. Heijbroek, however, seems inclined to think that Bakker Korff used the technique of 'overpainting' (or 'photo-peinture') in the 1870s.<sup>16</sup> The author has never seen any such paintings, although he is aware that from time to time the opinion is voiced that Bakker Korff's highly finished surfaces were merely 'overpainted' photographs.

Contradictory evidence was supplied by the late Pieter de Dood, who cleaned four of the unfinished paintings, including *De melancholieke*, in 1982, and told the author that in his opinion Bakker Korff covered the smoothed panel very lightly with

watercolour before starting to work in oils. *De melancholieke* (fig. 8) is mainly in watercolours, with just a patch of oil-paint on the lady's left cheek and bodice. It is possible that photography played a part in the creation of some larger paintings. Even *La fille du héros* (fig. 3) might have been based on a photograph, or more likely, on three photographs: one for the girl in white, a second for the group around the table, and a third for the group standing on the right. Even if this was the case, Bakker Korff in any event made a sketch of the entire composition which does not differ significantly from the finished painting.<sup>17</sup>

One final question arises: did Bakker Korff admit to using photographs for his paintings? Given the circumstance that none of his contemporaries mentions or even hints at such a procedure, the answer is probably negative. Furthermore, it is a known fact that Bakker Korff never let any visitor look at a painting in progress, and was most secretive about his method of painting.<sup>18</sup> He had no pupils to speak of, and he took (most of) the secret into his grave in Oegstgeest, just a few miles northwest of Leiden, where he died on 31 January 1882.

#### NOTES

<sup>1</sup> For Breitner see: P. H. Hefting & C. C. G. Quarles van Ufford, *Breitner als fotograaf*, Rotterdam 1966, pp. 19 ff.; for Witsen: catalogue travelling exhibition *Willem Witsen: fotograaf*, The Hague 1977, pp. 2, 7-8.

<sup>2</sup> Apeldoorn, Nationaal Museum Paleis Het Loo, inv.no. RJ. 2732: oil on canvas, 114 × 134 cm; neither signed nor dated.

<sup>3</sup> Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.no. 1044: oil on paper, laid down on panel, 26 × 30 cm; neither signed nor dated. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, Leiden 1983, p. 53.

<sup>4</sup> Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.no. 22: oil on panel, 55 × 80 cm; signed and dated l.l.: *A. H. Bakker Korff, 1875*. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, 1983, p. 62.

<sup>5</sup> C. Vosmaer, *Onze hedendaagse schilders*, II, Amsterdam 1885, p. 5 and C. Veth, *Een eeuw Nederlandsche Caricatuur*, Amsterdam 1941, pp. 102 ff.

<sup>6</sup> Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.no. 1013: pen on paper, 14.5 × 10.7 cm; signed and annotated l.l.: *BK and le Cuisinier*. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, 1983, p. 56.

<sup>7</sup> *A. H. Bakker Korff*, J. L. Cornet, H. Ringeling, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 1981-82. This exhibition was not accompanied by a catalogue, but by three brochures. Additionally, the present author published an introduction to the exhibition in *Oud Nieuws* (Vereniging Vrienden van Antiek), 1982, 1.

<sup>8</sup> See H. K. Henisch & B. A. Henisch, *The Photographic Experience 1839-1914, Images and Aptitudes*, University Park, Penna 1995, pp. 55 ff.

<sup>9</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, catalogue *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam*, Amsterdam & Haarlem 1976, no. A 3070: oil on panel, 12.9 × 8.5 cm; signed l.r.: *BK*.

<sup>10</sup> See note 7.

<sup>11</sup> J. F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning. Nederlandse kunstenaars en de fotografie in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), p. 229, figs. 26 and 27. The photograph is identified by Heijbroek as a daguerreotypie, which is doubtful. Ingeborg Leijerzapf, Curator of Photography in the Printroom of the University of Leiden identified it as an albumen print in late 1981.

<sup>12</sup> Leiden, Gemeentearchief, Notarisch Archief, *Repertorium notaris Mr. J. A. F. Coebergh 1869-1909*, no. 3844.

<sup>13</sup> Sale Leiden, Zomerzorg, 20-21 March 1882 (no catalogue issued).

<sup>14</sup> Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.no. 26: oil on panel, 16.5 × 11.7 cm; neither signed nor dated. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, 1983, p. 67.

<sup>15</sup> Now in Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, 1983, p. 67 nos. 25, 637, 638 and p. 68 no. 639.

<sup>16</sup> J. F. Heijbroek, *op. cit.* (see note 11), p. 229.

<sup>17</sup> Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.no. 988: pencil on paper, 48.5 × 78.5 cm; neither signed nor dated. Cf. *Catalogus schilderijen en tekeningen*, 1983, p. 62.

<sup>18</sup> J. Gram, in *Elseviers Geïllustreerd*

Catherine Levesque, *Journey through landscape in seventeenth-century Holland: the Haarlem print series and Dutch identity*, The Pennsylvania State University, University Park, PA 1994

Het 'Oud-Hollandse' landschap is lange tijd zo vanzelfsprekend om ons heen geweest – ook in het echt – dat maar weinig Nederlandse kunsthistorici zich tot het onderwerp voelden aangetrokken. Immers, over het vanzelfsprekende schrijft men niet. In de jaren '50 en '60, toen de diepe sporen van de wereldoorlog en de vrijwording van Indonesië pas goed zichtbaar werden, leek het onderwerp onder intellectuelen zelfs een beetje verdacht geworden. Had het 'eigen' landschap niet generaties lang als voertuig gediend voor een vervelend soort nationalisme, en leek het daarvoor achteraf niet bijna medeplichtig aan de barbaarse uitwassen daarvan?

Op een veel alledaagser niveau kwam daar nog bij de immer voortgaande vermenigvuldiging van steeds dezelfde huisjes, boompjes en beestjes in de populaire cultuur. In Nederlandse kunsthistorische kring werden de begrippen 'landschap', 'stadsgezicht' en zeker 'topografie' in toenemende mate vereenzelvigd met een onverteerbaar soort prentbriefkaartenkunst. Het zeventiende-eeuwse geschilderde landschap als landschapssportret werd als het ware met terugwerkende kracht aansprakelijk gesteld voor de verplating van het genre sinds het begin van onze eeuw. Wellicht mede daardoor werd het landschap aanvankelijk ook niet onderworpen aan de iconologische methode, waarmee vooral in Utrecht en omgeving zulke verrassende resultaten waren bereikt bij andere 'realistische' genres.

De weinige serieuze studies over dit bij uitstek Nederlandse onderwerp (Aoke Bengtsson, *Studies in the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*, Uppsala 1952, en Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Oxford 1966) werden niet door Nederlanders geschreven, en het laatste boek kon hier vermoedelijk vooral zo gewaardeerd worden doordat het zich beperkte tot een strikt formele analyse van de behandelde werken.

In 1980 verscheen het voor een breed publiek bestemde *Dutch landscape prints of the seventeenth century* van David Freedberg. In de beknopte inleiding wees hij als terloops maar met treffend inzicht op verschillende eigenaardigheden van met name de vroegste prentuitgaven: de keuze voor het inheemse landschap, de voorkeur voor thema's met een intiem karakter, het streven naar werkelijkheidsgetrouwheid, de overeenkomsten met contemporaine literaire teksten, het landschap als ode aan de Schepper, de wandeling als raamwerk voor een serie, de prent als informatiedrager, de spanning tussen landelijke rust en stedelijk rumoer, tussen conventie en inventie, tussen beelden inhoud en beleefd genoegen, tussen kunst en werkelijkheid. Sindsdien zijn velerlei soms heel provocerende studies verschenen over verschillende door Freedberg aangestipte aspecten. De Nederlandse bijdrage aan de discussies daarover is tot nu toe – afgezien van Bruyns methode van 'schriftuurlijke lezing' – eerder scherp kritisch analyserend geweest dan initiërend. Juist tegen die achtergrond blijft het van belang iedere nieuwe bijdrage – zeker uit het buitenland – met een open oog voor alternatieve suggesties tegemoet te treden.

Het moet gezegd dat de auteur van het hier besproken boek het de traditionele Nederlandse lezer niet makkelijk maakt. Catherine Levesque heeft voor haar onderzoek naar de 'betekenis' van het landschap in de Hollandse kunst een beperkte maar belangrijke groep kunstwerken gekozen, namelijk de zogenaamde 'Haarlemse' etsreeksen die voornamelijk tussen 1610 en 1620 verschenen. Het gaat vooral om Claes Janszoon Visscher, *Plaisante Plaetsen*, ca. 1611; Esaias van de Velde, 'Tien landschapjes', 1614-15; Willem Buytewech, *Verscheyden Landschapjes*, 1621, en Jan van de Velde, o.a. *Amoenissimae aliquot regiunculae*, 1615, en 'Zestig land-

schappen en ruïnes', 1616. In haar inleiding betoogt ze dat deze reeksen voorheen te weinig als reeks zijn bekeken en besproken. Een aantrekkelijk aspect van haar zeer rijk uitgegeven boek is dan ook dat alle besproken series (van Jan van de Velde alleen de eerste) in hun geheel worden afgebeeld, meestal op ware grootte. Ook in de compositie van het boek heeft Levesque deze vier hoofdreeksen centraal gesteld. Aan hen zijn respectievelijk de hoofdstukken III tot en met VI gewijd. Eraan vooraf gaat hoofdstuk II – over de *Grote landschappen* van Pieter Bruegel – en een inleidend hoofdstuk I getiteld *The Visual Culture: Prints and Communication*. Het geheel wordt voorafgegaan door een voorwoord en besloten met een slotwoord getiteld *Epilogue: Print Culture and the Interpretation of Landscape*.

In haar voorwoord legt Levesque verantwoording af van haar uitgangspunten en methode. Ze heeft de bewuste reeksen gekozen, omdat deze niet alleen 'een samenvatting zijn van het inheemse Hollandse landschap' maar ook 'de belichaming vormen van de geschiedenis en de identiteit van de [Hollandse] gemeenschap'. Meer nog, ze vormen daarvan de 'radicale en zelfbewuste definitie'. In deze 'heroic enterprise of self-definition' spelen ze – nog steeds volgens Levesque – een centrale rol als onderdeel van de druk- en prentcultuur in de ruimste zin bij de vorming van het zelfbeeld van de Nederlanders als politieke en maatschappelijke eenheid.

Deze veronderstelde cruciale betekenis van de reeksen voor de schepping van het traditionele Hollandse landschap als beeld van de Nederlandse identiteit kan echter alleen als zodanig begrepen worden, als men zich grondig verdiept in het culturele raamwerk waarbinnen een dergelijke voorstelling kon ontstaan. Dit raamwerk nu, aldus Levesque, moet gevonden worden in de rijke visuele cultuur van het Nederlandse laat zestiende-eeuwse humanisme. Ze noemt drie recente studies van (kunst)historici, die belangrijke 'strategieën' hebben ontwikkeld om de Nederlandse landschapsschilderkunst te begrijpen als onderdeel van de cultuur in brede zin: Svetlana Alpers (*The Art of Describing*, 1983), Lawrence Goedde (*Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric, and Interpretation*), 1989, en Simon Schama ('Culture as Foreground', in *Masters of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, 1987). Zij hebben gewezen op het belang van respectievelijk 'description', 'convention' en 'association' voor de interpretatie van het landschap in de Hollandse kunst. Hiermee is overigens meteen de richting van het betoog aangegeven: de drie genoemde trefwoorden zullen de rode draad blijken te vormen in het boek. De notie dat een landschappelijk motief of voorstelling misschien ook naar buiten het 'hier en nu' van het concrete onderwerp gelegen waarden kan verwijzen, komt – al was het maar als theoretisch alternatief – in het werk niet aan de orde. Auteurs als Wiegand (*Ruisdael-Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, 1971) en Falkenburg (*Joachim Patinir: Het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, 1985) moeten het doen met een kale vermelding in de bibliografie, evenals De Jongh (met een recensie van Alpers). De studies van Bruyn ('Toward a Scriptural Reading of Dutch Seventeenth-Century Landscape Paintings' in *Masters of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, 1987) en Raupp ('Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts', in *Jb. der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 1980) worden in het geheel niet vermeld, evenmin overigens als het reeds lang klassieke werk van P. A. F. van Veen (*De soetigheyd des buyten-levens, vergheselschap met de boucken. Het hofdicht als tak van een georgische literatuur*, Den Haag 1960).

Levesque kondigt aan te beginnen met een *close reading* van de structuur van elke reeks afzonderlijk, daarna op zoek te gaan naar verwante structuren en thema's in contemporaine teksten en beelden, om tenslotte met haar nieuwverworven inzichten terug te keren naar de bewuste prentreeks. Het is niet haar bedoeling om dé betekenis van elke reeks vast te leggen, maar een 'empathische

lezing van individuele voorstellingen, hun onderlinge betrekking, en hun mogelijke betekenissen' te bieden. Ze wil een 'connotative range of meaning' bieden, immers betekenis volgt niet uit 'one-to-one correspondences', maar uit 'reconstructing associations and assessing patterns of implication'.

Bepaalde connotaties zijn volgens de auteur in elke reeks aanwezig, met name *gemeenschapsbesef*, *continuïteit met het verleden*, de *politieke grenzen van het land* en de *welvaart van het land en de vlijt van de bewoners*. Aangezien elk van de vier besproken reeksen weer een eigen visie biedt op het vaderlandse landschap, zal ze elke reeks behandelen in een bepaald verband: *beschrijvende aardrijkskunde* (Visscher), *verbalende geschiedenis* (E. van de Velde), *politieke theorie* (Buytewech) en *poëtische suites* (J. van de Velde). Daaraan vooraf gaat dan het hoofdstuk over Bruegel, bedoeld om de artistiek-intellectuele herkomst van de series te belichten.

Tenslotte beklemtoont Levesque nog eens dat ze niet één interpretatie wil bieden, maar een 'netwerk van samenhangende idecten' ofwel een 'spectrum van betekenissen'.

In Hoofdstuk I staat Levesque zeer uitvoerig stil bij het Nederlandse humanisme als een wereld waarin de begrippen Woord en Beeld onlosmakelijk met elkaar verweven zijn, evenals de begrippen Plaats en Tijd (met in de stortvloed van teksten een prachtig citaat van Ortelius: 'De geografie is het oog van de geschiedenis'). Daarnaast introduceert ze de Wandeling als intellectueel raamwerk voor visuele en woordelijke informatie, in het bijzonder voor 'witnessed knowledge', voor 'described *evidentia*'. Het moet gezegd dat dit hoofdstuk veel interessant materiaal bevat, ook al is het rommelig en buitengewoon breedspakig gepresenteerd en dat in onnodig opgeblazen taal.

Vervolgens komen de gekozen series aan de beurt. Levesque begint inderdaad bij elke serie met het bestuderen van de structuur. Ze gaat er daarbij van uit dat er altijd sprake is van een bewust door de maker van begin tot eind als een echte suite of sequens samengesteld geheel, dat altijd en uitsluitend herkenbaar is tegen de achtergrond van de intellectuele cultuur van de late renaissance.

Ze heeft daarvoor een grote stapel werken van humanistische schrijvers uit de kast gepakt: Jean Bodin, Juan Luis Vives, Coornhert, Erasmus, Grotius, Hadrianus Junius, Lipsius, Macrobius enzovoort, nog afgezien van alle historieschrijvers, dichters, en pamflettisten die in haar boek worden opgevoerd. Op zichzelf is het al een hele kluit voor een eenvoudige kunsthistoricus om dat allemaal bij te houden, maar het wordt nog heel wat ingewikkelder doordat Levesque steeds in de ene hand een oude schrijver heeft openliggen, en in de andere – als gids voor de interpretatie van haar lektuur – een moderne auteur zoals Walter Ong S. J. (*System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism of Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*), Nelson Goodman (*Languages of Art*), of Anne Salmond (*Theoretical Landscapes: on Cross-Cultural Conceptions of Knowledge*).

Het moge bekend zijn dat de hier aangeprezen methode meer nadruk legt op betrekkingen tussen feiten dan op de feiten zelf. Eerbie voor de alledaagse feitelijkheid, ook wel het historische handwerk genoemd, is eerder impliciet dan expliciet aanwezig. De methode vraagt van de wetenschapper dan ook niet alleen een grote openheid en ontvankelijkheid voor intuïtieve associaties, maar ook als tegenwicht een scherp onderscheidingsvermogen, kritische zin, zelftucht in het bewerken van de overvloed aan intellectuele informatie en tenslotte een zekere nuchterheid. Er moet geen wanverhouding ontstaan tussen de opgeroepen associaties en de associaties oproepende voorstelling zelf. Bovendien bestaat het gevaar dat de auteur zijn eigen associatiestroom als vanzelfsprekend houdt voor die van de oorspronkelijke kunstenaar en zijn publiek.

Levesque heeft het een paar maal over de 'slippery, but informative relation between pictures and written descriptions'. Blijkbaar is zij zich wel bewust geweest van de gevaren, ze is echter intellectueel niet sterk genoeg om de zo fraai verwoorde methode op het

vereiste niveau te hanteren. Als een gedachte op zichzelf helder is, moet ze ook helder geformuleerd kunnen worden. Nu dreigen de behandelde prentreeksen, wier imagerie al met al toch tamelijk bescheiden genoemd mag worden, als kunstwerk geheel te bezwijken onder de enorme berg van hooggestemde associaties, implicaties en connotaties. De schrijfster haalt zoveel tegelijk overhoop, en neemt zo weinig afstand van haar eigen invallen, dat het de langzaam voortworstelende lezer geleidelijk aan tot ergernis en uiteindelijk tot wanhoop brengt. Het inzicht of de stimulerende gedachte die deze leesarbeid hier en daar oplevert moet aldus wel erg duur betaald worden. Met een variant op de bekende humanistische anekdote over Bruegel zou men kunnen zeggen dat Levesque haar Alpenhoge boekenstapel weliswaar heeft verzwolgen, maar hem onverteerd weer heeft uitgebraakt.

De auteur is ook erg slordig met historische en topografische kleinigheden en onverschillig voor de orthografie van het Nederlands. Dat is storend, maar misschien niet van wezenlijk belang. Ik zal de verleiding weerstaan om hier een sappige opsomming te geven van vermakelijke onjuistheden. Liever signaleer ik een paar van de gedachtenkronkels, die haar stoutmoedig opgezette maar zwak onderbouwde conceptie mijns inziens definitief ondermijnen.

Voorbeeld 1: Levesque heeft voor het schetsen van de zestiende-eeuwse artistieke achtergrond van de 'Haarlemse' series Bruegels beroemde reeks *Grote landschappen* gekozen, als een soort moeder-serie waarvan de 'Haarlemse' reeksen weliswaar aan tijd en plaats aangepaste, maar niettemin rechtstreekse bewerkingen zouden zijn. Ze presenteert Bruegels reeks dan ook als typisch inheemse 'Vlaamse' landschappen, georganiseerd als een doorlopende wandeling door eigen land. Geen woord over het tot nu toe algemeen aanvaarde 'universale' karakter van deze ingenieus gecomponeerde landschappen in tegenstelling tot de 'monothematiek' van de Haarlemse prenten, geen woord zelfs over de enorme bergmassieven die deze zogenaamd 'Vlaamse' *Grote landschappen* domineren (zou ze er wel eens geweest zijn, vraagt men zich af). En bijna geen woord over de *Kleine landschappen* die Hieronymus Kock tegelijkertijd heeft uitgegeven, en die in vorm, thematiek en betiteling wél een sterke verwantschap vertonen met sommige 'Haarlemse' reeksen. Deze series worden in de slotalinea van het hoofdstuk nog wel even op-, maar onmiddellijk weer afgevoerd, als louter afleidingen van Bruegels serie en daarom niet relevant voor de geschiedenis van het type.

Minstens zo oorspronkelijk is – voorbeeld 2 – de duiding van Visschers *Plaisante Plaetsen*. Nadat eerst Ludovico Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi* van 1567 is opgevoerd als hét typische voorbeeld van zestiende-eeuwse regionale plaats- en geschiedschrijving in één (waarbij taal en landschap van de auteur onvermeld blijven), komt Levesque na een uitvoerige analyse van de titelbladen van de diverse edities en een vergelijking met het dubbele titelblad van de *Plaisante Plaetsen* tot de verrassende slotsom dat Visschers reeks gezichtjes rondom Haarlem gezien moet worden als de visuele transformatie van het concept dat door Guicciardini in boekvorm is geschapen. Immers, de titelbladen van beide uitgaven 'combine personifications and naturalistic motifs to establish the interrelated themes of communal industry, social harmony, and local abundance'. Onnodig op te merken dat daarvan in concreto werkelijk niets valt waar te nemen.

Voorbeeld 3: De tien *Verscheyden Landschappes* van Buytewech beginnen met twee kasteelruïnes (Brederode en Ter Kleef?) en eindigen met de ruïne van een kerk (Eyckenduyven bij Den Haag). De prenten daartussen vertonen boomrijke gezichten waarin weer halfverscholen huizen en ruïnes te zien zijn, met soms een enkele bezige menselijke figuur, alles in een grote eenheid van grafische stijl, thematiek en stemming. Levesque ziet echter vooral een contrast tussen de omsluitende ruïnes en het daarbinnen liggende vruchtbare land met zijn vlijtge bewerkers. De sequens

moet dus begrepen worden als een wandeling door ruimte en tijd (de cyclus der getijden!) in een omsloten hof. Deze is dan weer het equivalent in prentreeksvorm van de zo vaak uitgebeelde Hollandse Tuin, die immers ook omringd wordt door gevaren, net zoals de tuin van Buytewech door de dreiging beduidende ruïnes. Zou Buytewech het begrepen hebben?

Tenslotte voorbeeld 4: De *Amoenissimae aliquot Regionculae* van Jan van de Velde houden zich met hun soms bizarre combinaties van vreemde gebouwen en landschappen ogenschijnlijk niet aan de bewuste keuze voor het Hollandse land, maar dat moet men aldus begrijpen: deze prenten geven niet zomaar het inheemse gebied weer maar ze 'definiëren het door vergelijking met andere tijden en plaatsen'. Bovendien kan Jan, nu de basismodellen voor het Hollandse landschap zijn geschapen, de aldus geformuleerde typen vrijelijk variëren. De canon van het type 'Hollands landschap' is gevestigd, waarop latere kunstenaars zullen terugvallen. Ik beperk mij hier tot die laatste bewering: dat geldt misschien een beetje voor een deel van het oeuvre van Van Goyen en zijn kring, maar zou Levesque ooit een riviergezicht van Salomon van Ruysdael of Aelbert Cuyp hebben gezien, of een bosgezicht van Jacob van Ruisdael, of een strandgezicht van Adriaen van de Velde, om maar een paar van de allervoordehandliggendste 'modellen' te noemen? Al deze landschapstypen in de kunst zijn ontwikkeld los van de 'Haarlemse' reeksen, die immers alleen een repertorium hebben geschapen – voor zover ze dat al gedaan hebben – voor het gebied van Kennemerland.

Het is duidelijk dat Levesque niet voor een kleintje vervaard is als het erom gaat een aan de lectuur ontleende mooie gedachte (men zou bijna zeggen 'Idee') in de werkelijkheid van de prenten generaliseerd te zien. In haar slotwoord kan ze dan ook concluderen dat het bij de door haar behandelde series inderdaad ging om een 'consistent journey through culturally resonant landscapes'. Door het vastleggen van bepaalde welgekozen gezichten als conventionele modellen hebben ze (let wel: niet de kunstenaars maar de prenten) een nieuwe visuele cultuur geschapen en daarbij de

ontvankelijkheid van de beschouwer voor zulke voorstellingen geconditioneerd: 'They define Dutchness'. En dit was nu precies de reden waarom de schrijfster deze series voor nader onderzoek had uitgekozen!

Geïrriteerd door de hoge toon en de wrakke constructie van dit alles zou men haast vergeten zich af te vragen of de auteur misschien niet een beetje gelijk heeft. Het is namelijk waar, dat de visie op de Nederlandsche geschiedenis waarin van een begin van een besef van nationale eenheid pas sprake is in de patriottentijd – een visie die na de oorlog is ontwikkeld door Nederlandse historici en die nog steeds algemeen lijkt te worden aanvaard – dringend aan heroverweging toe is. Het onmiskenbare stedelijke en provinciale particularisme in economische en militaire zaken ging namelijk ook in de zeventiende eeuw wel degelijk gepaard met een soort 'vaderlands gevoel', dat misschien niet makkelijk te definiëren en te waarden is, maar dat op allerlei plaatsen en manieren schriftelijk tot uiting kwam. Dit prille besef van een door de recente geschiedenis bepaald politiek verband – dat overigens een gebied met nog diffuse geografische grenzen betrof – vond omstreeks 1600 ongetwijfeld steun in de militaire successen van prins Maurits en de sluiting van het Twaalfjarig Bestand. Er is daarom alle reden om zich opnieuw af te vragen of in een cultuur, die vergeleken met andere landen in opvallende mate haar uitdrukking vond in woord én beeld, dit besef niet in een of andere vorm zijn neerslag zal hebben gekregen in de beeldende kunst, bijvoorbeeld – en misschien wel in het bijzonder – in het werk van de kunstenaars die dit land in zijn beschadigde, maar betrekkelijk vrije toestand gingen weergeven. De onmisbare introductie tot dit onderzoek biedt een boek waarvan de lotgevallen een merkwaardige parallel vertonen met de verschijning van de vroege Hollandse landschapsprentkunst: H. van de Waals *Drie eeuwen vaderlandsche gebied-uitbeelding* werd geschreven en gezet in de eerste bezettingsjaren, vernietigd door de bezetter voordat het gedrukt zou worden, maar dankzij de volharding van schrijver en uitgever na de oorlog opnieuw gezet en uitgegeven in 1952.

B. BAKKER

#### ONTVANGEN PUBLICATIES / PUBLICATIONS RECEIVED

M. Destot, *Peintures des écoles du Nord. La collection du musée de Grenoble*, avec la collaboration de Jacques Foucart, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994. 248 pp., circa 150 afb. in kleur en zwartwit. ISBN 2-7118-2951-0 (paperback).

Wetenschappelijke catalogus van de Hollandse, Vlaamse, Duitse, Zwitserse en Boheemse schilderijen in de verzameling van het museum in Grenoble. De laatste catalogus van het museum was in 1911 verschenen en sterk verouderd, zoals duidelijk blijkt uit het feit dat de tenaamstelling van bijna de helft van de in deze nieuwe catalogus opgenomen schilderijen is gewijzigd. De nieuwe catalogus behoort tot een reeds gedeeltelijk verschenen reeks deelcatalogi, waarin de gehele verzameling zal worden beschreven.

In de inleidingen geeft Jacques Foucart een analyse van de verzameling en auteur Marcel Destot een overzicht van de geschiedenis van de opbouw van de collectie van 1799 tot 1946. Het grootste deel van het boek wordt in beslag genomen door de teksten en afbeeldingen van de bijna 130 Hollandse en Vlaamse schilderijen van de 16de tot de 18de eeuw; alle schilderijen zijn afgebeeld, ongeveer vijftig in kleur. Daarna volgt ruim een dozijn werken uit de Duitstalige landen en een groepje vroeger aan de Nederlandse en Duitse scholen toegeschreven schilderijen, die inmiddels bij andere scholen zijn ingedeeld. De catalogus wordt afgesloten met een bibliografie, overzichten van de verwervingen en van de veranderde toeschrijvingen en een register.

E. de Jong en M. Dominicus-van Soest, *Aardse Paradijzen. I. De tuin in de Nederlandse kunst, 17de tot 18de eeuw*, met medewerking van Willemien B. de Vries en Sara M. Wages, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gent, 1996. 224 pp. 197 afb. in kleur en zwartwit. ISBN 90-5349-203-9 (paperback) en 90-5349-204-6 (gebonden).

Catalogus bij de tentoonstelling in het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch (mei-augustus 1996) en het Frans Halsmuseum in Haarlem (september-november 1996). De tentoonstelling is de eerste van een tweetal, waarvan de toekomstige tweede de periode van de 18de eeuw tot heden zal beslaan. De onder redactie van de tuindeskundige Erik de Jong samengestelde catalogus omvat drie grote artikelen. De Jong zelf schreef samen met Marleen Dominicus-van Soest onder de titel "Tuijngesigten en perspektive" het hoofdartikel over 'de Nederlandse tuin in de verbeelding van kunstenaars van de late vijftiende tot en met de achttiende eeuw'. Daarna volgt onder de titel "Ideaal en werkelijkheid" de bijdrage van Sara M. Wages over 'feit en fictie bij het afbeelden van tuinarchitectuur op zeventiende-eeuwse Hollandse schilderijen'. Ten slotte geeft Willemien B. de Vries in het artikel "De tuin in woorden" een rijk met citaten uit hofdichten doorspekt overzicht van de aandacht voor de tuin in de Nederlandse literatuur van de 17de en 18de eeuw.

Door de tekst heen vindt men 148 uitvoerig toegelichte afbeeldingen, voor het merendeel van kunstwerken die ook op de tentoonstellingen zijn geëxposeerd.